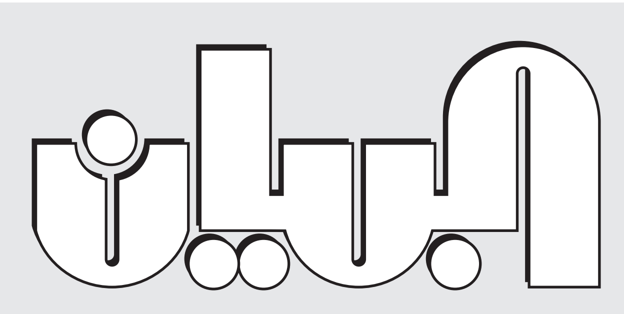




العدد 474 يناير 2010

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

لأفراد في الكويت 10 دنانير.
لأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282/25106022ـ فاكس: 22510603

رئيس التحرير:

د. خالد عبد اللطيف رمضان

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني

ELBYAN@ hotmail.com

تنضيد: عبد الحميد باشا





قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.





Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(474) January 2010

Editor in chief

Dr. Khaled Abdul-Latif Ramadan

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602





كلمة البيان

دراسات

مناسبات

مقالات

حوار

معاجم

قصة

شعر

نصوص

ثقافة الحوار

د. خالد عبد اللطيف رمضان





كلمة البيان

ثقافة الحوار

بقلم: د. خالد عبد اللطيف رمضان

الحوار يعني إرسال واستقبال، وهو أداة التفاهم بين البشر، بل هو ما يميزهم عن باقي الكائنات. وفي عالمنا تتميز المجتمعات المتحضرة بشيوع ثقافة الحوار، على خلاف المجتمعات المتخلفة، التي تستغني عن الحوار باللجوء إلى الصراع المادي- المتمثل بالعنف وسفك الدماء.

لقد خلقنا الباري عز وجل مختلفين، فكل إنسان يشكل عالماً قائماً بذاته.. حتى الأشقاء لا يتماثلون في صفاتهم، بل حتى التوائم لا تتطابق في صفاتها.

وتتشكل شخصية الفرد إضافة إلى ما يحمل من صفات وراثية، إلى ما يكتسبه من البيئة التي يعيش فيها، ومن تجارب الحياة وما يعرض له من أحداث.

ونتيجة هذا الاختلاف بين الأفراد من المنطقي أن تختلف الإرادات ، وحتماً سينشأ عن ذلك الصراع.

ويأتي هنا دور الحوار.. للتقريب بين البشر والكشف عما خفي من جوانب.. وإيضاح الغموض لتخفيف حدة الصراع.. ولولا الحوار لظل كل فرد متمسكاً برأيه وموقفه الذي قد يكون وفقاً لمعلومات خاطئة، أو معطيات غير صحيحة... ووظيفة الحوار كشف القناعات وإضاءة الجوانب المخفية من هذه القناعات.

ولكن للأسف الشديد نحن قوم لا نؤمن بالحوار بدليل ما توصلت إليه بعض الاستبيانات، من أن أكثرنا لا ينصت إلى الآخر أثناء الحديث، بل إننا لا نعطي الآخر الفرصة لإتمام حديثه، وكل ما يهمنا أن نقول ما نفكر فيه، دون أن ننصت للآخر، ونتأمل كلامه لكي نفهم مضمونه، بل همنا الوحيد أن نتكلم ونتكلم، وهذا ما يميز مجالسنا، حيث الجميع يتكلم، وقليل منا من ينصت إلى هذا الكلام.

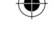
لذا نجد أن أي مشكلة لدينا سرعان ما تكبر، ويكبر الصراع بين الأطراف المتنازعة،





ويصل إلى العنف وسفك الدماء، مع إمكانية تلافي ذلك بشيء من الحوار.. الذي قد يكشف سوء الفهم نتيجة معلومات ناقصة أو محرفة سببت لبساً لدى أحد الأطراف وأحجبت الصراع.

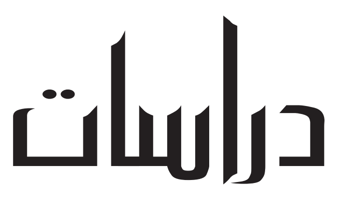
علينا أن نربي أبناءنا على ثقافة الحوار، التي تبدأ من أدب الحديث، الذي يتمثل بحسن الإنصات إلى الآخر أثناء حديثه، وعدم الكلام حتى يتم كلامه، واحترام الرأي الآخر حتى وإن اختلفنا معه، لأن الاختلاف من طبيعة الأشياء، ولكن حتماً بالحوار سوف نتلافى تحويل هذا الاختلاف إلى خلاف وصراع يأتي على الأخضر واليابس ويسبب المآسي لأمة منكوبة.



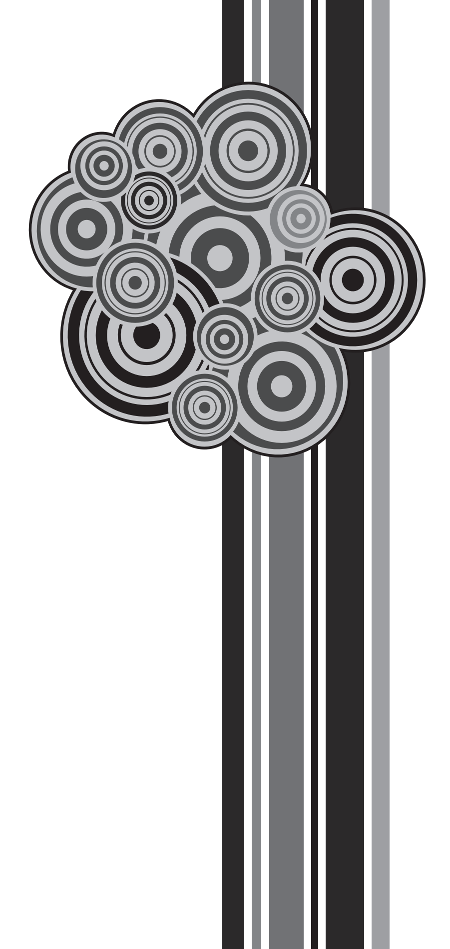












أوزان الشعر في مسرحية "مصرع كليوبترا"

عبد المحسن محمد العصفور





أوزان الشوقيات :

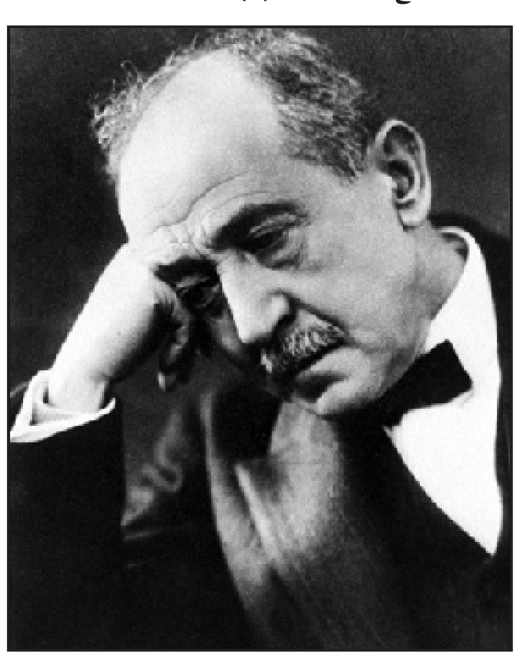
أوزان الشعر في مسرحية "مصرع كليوبترا" (القسم الأول)

بقلم: عبد المحسن محمد العصفور
(الكويت)

مسرحية "مصرع كليوبترا" هي المسرحية الأكثر طولا بين مسرحيات شوقي الشعرية السبع، وقد درسها الأستاذ الراحل الدكتور إبراهيم أنيس درسا احصائيا عاما حدد فيه نسب الشيوع للأوزان التي ظهرت فيها في كتابه المعروف "بموسيقى الشعر" (١) ، كما ظهرت عنها مقالة نقدية كتبتها الشاعرة الراحلة نازك الملائكة عام ١٩٧٧ بعنوان" الجانب العروضي في مسرحية مصرع كليوبترا " (٢) .

وهذا من جملة الأسباب التي دعت لاختيارها وتقديمها على بقية المسرحيات الأخرى في الدرس والتحليل.

وأوزان الشعر كما تظهر في هذه المسرحيات الشعرية السبع تبدو كثيرة ومتنوعة، فإلى جانب الأوزان المعروفة المستقرة في الشعر التي يظهر الكثير منها في هذه المسرحيات مثل ظهورها في دواوين شوقي الأخرى، فإننا نجد الكثير من التنوع في أوزان الرجز والكثير من التنوع في أوزان البسيط، كما نجد ظواهر أخرى قد لا تبدو مألوفة مثل المزج بين الأوزان، ومثل التشطير في غير أوزان الرجز، ومثل الاكتفاء



أحمد شوقي



بالوزن دون التقيد بالروى في بعض القطع. كما يستوقف النظر في هذه المسرحيات أيضا كثرة مجيء القطع على التشطير وكثرة مجيئها على التوشيح أو التسميط وكثرة مجيء القطع أيضا على نظام المقصورات الذي تنتهي فيه الأبيات بمد الألف.

وفي مسرحية "مصرع كليوبترا" أفاد شوقي من استعمال ٤٣ نوعاً من الأوزان، منها ١٢ نوعاً من الرجز و٦ أنواع من الرمل و٦ أنواع أخرى من البسيط، و٤ أنواع من الكامل.

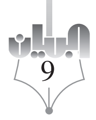
والرجز هو البحر الأول في هذه المسرحية، كما أنه البحر الأول في بقية المسرحيات الست الأخرى: وهي الست هدى، والبخيلة، وعنترة، وعلي بك الكبير، وقمبيز، ومجنون ليلى.

وقد زادت عدة أبيات الرجز عن النصف في "الست هدى" وفي "البخيلة" كما زادت عدة أبيات الرجز عن الثلث في "عنترة"، وظل الرجز كثيراً جدا يزيد عن معدل الربع أويقترب من هذا المعدل كثيراً في بقية المسرحيات.

وعدة أبيات الرجز في "مصرع كليوبترا" تصل الى ٣٠٠ بيت، وذلك يقترب كثيراً من معدل الربع لأن عدة أبيات المسرحية تصل الى ١٢٧٠ بيتاً.

وهذه إحصائية موجزة للمسرحية رتبت فيها البحور وفقا لأكثرية الأبيات مع بيان عدد الأوزان في كل بحر.

البحر	عدد الأوزان	عدد الأبيات
الرجز	١٢	٣٠٠
المتقارب	٢	١٦٨
الرمل	٦	١٤٠
الكامل	٤	١٣١
الخفيف	٢	١١٢
الهزج	١	١٠٣
الطويل	٣	٩٢
الوافر التام	١	٨٠
البسيط	٦	٧١
المجتث	١	٥٢
المتدارك	٣	١٤
السريع	٢	٦
	----	----
	١٢٧٠	٤٣







وكان الأستاذ الراحل الدكتور إبراهيم أنيس (١٩٧٨) قد اكتفى في إحصاء المسرحيتين اللتين درسهما وهما "مجنون ليلى" و "مصرع كليوبترا"، ببيان النسب المئوية لشيوع أوزان الشعر في المسرحيتين، دون ذكر الأعداد الحقيقية للأبيات.

وكان قد أرتأى أن يفرق، منذ البدء، بين الأوزان الطويلة والأوزان القصيرة فأظهر ما يعد من المجزوءات على حدة عند ترتيب الأوزان في الإحصائية. وكان قد قدر أن عدة الأبيات في كل من هاتين المسرحيتين تصل إلى نحو ١١٠٠ بيت.

وفي بيان الأوزان لمسرحية "مصرع كليوبترا" جاءت نسب الشيوع للأوزان كالأتي:

متقارب ١٦ في المئة

كل من الكامل ومجزوء الرجز ومجزوء الرمل ١٠ في المئة

كل من الهزج والطويل ٩ في المئة

كل من الرجز والخفيف ٨ في المئة

الوافر ٧ في المئة

المجتث ٥ في المئة

البسيط ٣ في المئة

الرمل ومجزء الخفيف ٢ في المئة

مجزوء الكامل ١ في المئة

ثم أشار إلى بعض الأوزان الأخرى بقوله:

"ولم يرد في الرواية غير ستة ابيات من مخلع البسيط وستة أبيات أخرى من السريع وكذلك جاء فيها ثمانية أبيات من المتدارك في صوت هتافات الجند"

وتنطوي احصائية ابراهيم انيس على اخطاء ظاهرة من الناحية الحسابية لبعض الأوزان.

فقد وضع الهزج والطويل على نسبة واحدة هي نسبة ٩ في المئة، لكن الاحصاء يبين أنه قد ظهر من الهزج، كنوع واحد، ١٠٣ أبيات وظهر من الطويل، كأنواع ثلاثة، ٩٢ بيتاً والفارق بينهما يصل إلى ١١ بيتاً.

كما يلاحظ أنه جعل كل من الرمل التام ومجزوء الخفيف على نسبة واحدة هي نسبة ٢ في المئة، لكن الاحصاء يبين أنه قد ظهر من الرمل التام، كأنواع ثلاثة، ٢٦ بيتاً وظهر من مجزوء الخفيف، كنوع واحد ٢١ بيتا والفارق بينهما يصل إلى ٥ أبيات.

ومثل هذه الفوارق لا يستهان بها في احتساب النسب من ديوان صغير لا تزيد عدته عن ألف ومئة من الأبيات.

ويلاحظ في بداية الاحصائية مجيء الكامل التام ومجزوء الرجز ومجزوء الرمل على نسبة ١٠ في المئة. لكن الاحصاء يظهر كثرة عالية في مجزوء الرجز.

والرجز في المسرحيات الشعرية السبع يظهر على نظامين أثنين، احدهما هو نظام



الشطرين والثاني هو نظام الشطر الواحد.

فعلى نظام الشطرين ظهرت ثلاثة أنواع من مجزوء الرجز، أولها هو مجزوء الرجز الأول الكثير في الشعر الذي ينتهي في العروض والضرب بوزن مستفعلن وما يجوز فيهما من زحاف، وهو أكبر أوزان الرجز في المسرحية، وظهر منه مئة بيت وبيتان أثنان.

وثانيهما هو مجزوء الرجز المقطوع الضرب الذي يأخذ العروض مستفعلن والضرب مفعولن وما يجوز فيهما من التغيرات.

ومجزوء الرجز المقطوع الضرب يظهر في الشعر في بعض الدواوين مثل ديوان مهيار الديلمي (٤٢٨) وديوان سبط بن التعاويذي (٥٨٤) ونجد عليه نظما محدوداً في ديوان ابن المعتز (٢٩٦)، لكن هذا الوزن لا تثبته كتب العروض.

وظهرت من هذا المجزوء أربعة أبيات فقط، أثنان منها جاءا قطعة واحدة هي قوله:

الحادث العجيب قيصر والطبيب

يغدرها وعهده ببابها قريب

وفي هذه القطعة نلاحظ أن البيت الأول جاء على التصريع فصارت العروض على وزن الضرب.

اما البيت الثاني فقد ظهرت فيه العروض تامة وجاءت على وزن مفاعلن.

اما البيتان الآخران فقد ظهر كل منهما كقطعة واحدة، وجاءا على التصريع، واحدها هو قوله :

من ذا جنى عليه حتى بعثت حيه

ولمجزوء الرجز المقطوع الضرب ظهور ليس بالكثير في بعض المسرحيات، وأكثره جاء في مسرحية "البخيلة"

وظهرت لشوقي في المسرحية قطعة وحيدة على مجزوء الرجز المزدوج، وهي تتألف من أثني عشر بيتاً وجاء فيها:

زينون فصلت الخبر عن القتال والسفر

وقلت عن إيابي وخطة انسحابي

ما ليس يعلم البلد ولا درى به أحد

فهل لديك الآنا ما يجلب السلوانا

من الأمالي المسليه والصحف الملهيه

ومجموع أبيات هذه الأنواع الثلاثة من مجزوء الرجز الذي جاء على نظام الشطرين يصل إلى ١١٨ بيتاً. فلو أن هذا هو كل ما جاء على مجزوء الرجز في المسرحية لساوى ذلك ما جاء في المسرحية من أبيات الكامل التام الذي ظهر فيها على نوعين أثنين على النحو الآتي :



الكامل الأول (متفاعلن أو مستفعلن) ١٢ بيتاً

الكامل الثاني (فعلاتن أو مفعولن) ١٠٦ أبيات

ومجموع النوعين من الكامل التام يساوي ما جاء من أنواع مجزوء الرجز الثلاثة التي جاءت على نظام الشطرين وهو ١١٨ بيتاً.

اما مجزوء الرمل فقد جاء في المسرحية على ثلاثة أنواع، إذ ظهر من الضرب الأول (فاعلاتن) ٨٢ بيتاً.

وظهر من الضرب الثاني المقصور (فاعلان) ٣٠ بيتاً.

وجاء مجزوء الرمل الأول على التشطير في قطعة وحيدة ظهرت في نهايات الفصل الثالث وهي قوله:

يا جنودي وصحابي　　　　ليس ذا وقت العتاب

اتركوني وعذابي

وقد ظهرت هذه القطعة في نهايات الفصل الثالث، والتشطير في غير أوزان الرجز هو من مظاهر التجديد في الشعر. وسبق إليه أبو نواس في المتقدمين من الشعراء في مشطورة له على البحر المجتث، وجاء فيها :

قد قلت ليلة ساروا

وما استبان النهار

وقد خلين الديار

منهم فلا آثار

لصاحب يستشار

أأ نجدوا أم أغاروا ؟

فإذا احتسبنا هذه الاشطار الثلاثة في تلك القطعة كابيات ثلاثة تامة، كما هو متبع في حساب المشطورات التي تأتي الاشطار فيها على روي واحد ووزن واحد، بلغ أجمالي مجزوء الرمل ١١٥ بيتاً، وهذا يقترب قليلا مما ظهر لكل من الكامل التام ومجزوء الرجز الذي جاء على نظام الشطرين من أبيات.

لكننا نجد في هذه المسرحية ظهور ست قطع أخرى من مجزوء الرجز جاءت على التشطير، ثلاث قطع منها جاءت على وزن مجزوء الرجز الأول، وكل قطعة منها تتألف من ثلاثة أشطار، والقطع الثلاث الأخرى جاءت على وزن مجزوء الرجز الثاني، وكل قطعة منها تتألف من ثلاثة أشطار أيضا.

وهذا يضيف إلى مجزوء الرجز ١٨ بيتاً أخرى، مما يرفع عدة أبيات مجزوء الرجز إلى ١٣٦ بيتاً، لكن هذا لا يتضح في احصاء إبراهيم انيس لابيات مجزوء الرجز في المسرحية.

فعلى مجزوء الرجز الأول المشطور جاء قوله:





الملكه . الملكه   لا برحت مملكه

ودام مجد المملكه.

وظهرت هذه القطعة في بدايات الفصل الأول

ثم جاء قوله:

جائزتي يا سيدي   تقبيل هذه اليد

- قبل ولا تردد

ثم جاء قوله:

إدن أبي، ألق النظر   ياالعجائب القدر

- أحدث ترياقي الأثر

وهي من القطع التي جاءت في نهايات المسرحية.

وفي كتاب "عروض الورقة" لابي نصر اسماعيل الجوهري (٣٩٣) ذكر الجوهري في باب الرجز هذا الشاهد الذي يكثر تردده في كتب العروض: (٣)

ياليتني فيها جذع

وأسماه بالمثنى.

وعلى مجزوء الرجز الثاني المشطور، جاء قوله

ماذا وراء الجندي   . رسالة من عبدِ

هل تأذنين؟ . أدّ

وهي من القطع التي جاءت في بدايات الفصل الرابع.

ثم جاء قوله:

يا مرحبا بالسله   والرقب المطله

الكافياتي الذله

وجاءت القطعة في منتصف الفصل الرابع، وتسبق أقدام كليوبترا على الانتحار.

ثم جاء قوله :

اياس المغني   وجوقة العزاف

وراقصات القصر

وهي من القطع التي جاءت في بدايات الفصل الثاني، لكنني رأيت من الأفضل أن أتركها الى الترتيب الأخير لأشير الى الأختلاف بينها وبين القطع الخمس الأخرى، لأن هذه القطعة قد جاءت على التشطير دون التقيد بحرف الروي، وهذا من مظاهر التجديد في المسرحية.

وفي "عروض الورقة" باب الرجز، يسمى الجوهري هذا الوزن بالمثنى ايضا، ويذكر له هذا الشاهد: (٤)



ويل أم سعد سعدا

وهنا يحسن أن نلاحظ أن الوزن:

مستفعلن مفعولن

يمكن أن يأتي على التشطير، كما في القطع الثلاث الأخيرة، كما يمكن أن يأتي على نظام الشطرين الذي يلتزم فيه الروي في الأشطار الثواني وحدها.

ومن أمثلة مجيء هذا الوزن على نظام الشطرين قول أبي نواس: (٥)

بزاتنا الاقداح — درا جهن الراح

قسينا عيدان — أوتارها فصاح

وصيدنا ظباء — كأنها الصباح

وهي قصيدة قصيرة عدتها ٧ أبيات.

ولصريع الغواني (مسلم بن الوليد ٢٠٨)

قصيدتان طويلتان على هذا الوزن، كلتاهما من روي الدال، وفي الأولى جاء قوله:

يا أيها المعمود — قد شفك الصدود

فأنت مستهام — حالفك السهود

تبيت ساهراً قد — ودعك الهجود

وجاء في الثانية قوله:

نبا به الوساد — وامتنع الرقاد

وصاده غزال — يرمي فلا يصاد

ويلي أنا مريض — ما لي لا أعاد

وعدة القصيدة الأولى ٧٥ بيتاً، وعده القصيدة الثانية ٦٣ بيتاً (٦).

وهذا الوزن لا تذكره كتب العروض إلا على التشطير فتعده كمنهوك ثان من المنسرح ورده الى الرجز، كما ذهب الجوهري، هو الأوفق.

لكن الجوهري لم يذكر ما جاء من هذا الوزن على نظام الشطرين.

ونظم شوقي على أوزان أخرى من الرجز يتألف الشطر الواحد منها من تفعيلة واحدة. وهذه الأوزان لا ذكر لها في احصائية ابراهيم انيس للأوزان المسرحية أيضا. وذكر صاحب العمدة أن أول من نظم على هذا الوزن الذي يعرف بالمقطع والموحد هو الشاعر سلم الخاسر (١٨٦) في قوله: (٧)

موسى المطر — غيث بكر

ثم انهمر — ألوى المرر

كم اعتسر — ثم ايتسر

وكم قدر — ثم غفر





عدل السير باقي الأثر

والارجوزة في مدح الخليفة الهادي.

وأشار الجوهري في "عروض الورقة" إلى هذا النوع من الرجز الذي يتألف شطره من جزء واحد فذكر أنه من الشعر المحدث وأسماه الموحد، وذكر له شاهدا يتألف من ثلاثة أشطار هو قول الشاعر:

طيف الم

بعد العتم

بذي سلم

والارجوزة تنسب الى يحي بن علي المنجم أو لأبنه علي.

وما تذكره مراجع الأدب عن هذا الوزن المسمى بالموحد إنما يقتصر على النوع المشطر وحده. لكن هذا الوزن قد ظهر على أشكال متنوعة كثيرة في المسرحيات.

فقد ظهر على التشطير كقول شوقي في مسرحية عنترة:

على قدم حيوا العلم

ليث الاجم

وظهر على نظام الشطرين مع مجيء العروض على قافية والضرب على قافية أخرى كقوله في نفس هذه المسرحية:

هذا القدر من يقحمه

هذا الصخر من يصدمه

وجاء على نظام الشطرين المألوف في مسرحية عنترة كذلك وهو قول شوقي:

خلوا الحلي دعوا الوسد

من يختلس حبل مسد

فويله من الاسد

وقد يأتي موحد الرجز على التذييل كقول شوقي في مسرحية قمبيز:

نحن القزم انصاف ناسّ

ناس وبالشبر نقاسّ

او قوله في نفس هذه المسرحية :

زه يا جنود زه يا أسود

زه زه هات النقود

وقد يأتي النظم مختلطا تظهر فيه التفاعيل السالمة والمذيلة معا كقول شوقي في مسرحية على بك الكبير:

علي قدم حيوا العلم

حيوا الشعار حيوا الفخار



هو الوطن	مجد الديار

وفي مسرحية مصرع كليوبترا ظهرت موشحة "حرة" على وزن الموحد لم يتقيد فيها شوقي بالتزام الروي لا في الاغصان ولا في الاقفال، وظهرت فيها التفاعيل على السلامة والتذييل معا، وعدتها ١٥ شطراً، وذلك قوله في الفصل الثاني:

يا غانميز   **هات النبيذ**

هات اسقني   **واسق الحبيب**

واسق الملا

بنت الدنان   **ام الزمان**

خبأها   **في قبوه**

ساقي منا

لون الفرح   **حنا القدح**

سر السرور   **صفو الحياه**

قوت المنى

وظهر موحد الرجز على الترفيل في هذه المسرحيات ايضا، وموحد الرجز المرفل الذي يتألف شطره من "مستفعلاتن"، وما يجوز فيها، هو وزن وثيق الصلة بالوزن المعروف بمخلع البسيط الذي اختار له حازم القرطاجني (مستفعلاتن) التي تتكرر مرتين في كل شطر (٩)

مستفعلاتن مستفعلاتن   **مستفعلاتن مستفعلاتن**

وذلك بعد أن لاحظ احتمال مجيء "مفعولن"

بدلا من فاعلن في وسط المخلع بحيث يصبح الوزن في الشطر :

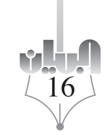
مستفعلن مفعولن فعولن

احيانا.

وهذا الوزن الذي اختاره حازم القرطاجني (٦٨٤) لمخلع البسيط يجعل موحد الرجز المرفل هو عبارة عن وزن منصوف من المخلع.

ومع أن هذا صحيح، أو قريب من الصحة على الاقل، إلا أن لموحد الرجز المرفل خصوصية معينة قد تمنع من رده إلى المخلع أحيانا، وذلك لأنه قد يخضع لتغيرات تبدو مقبولة في الرجز ولا تبدو مقبولة في مخلع البسيط، ومن المفيد أن نلاحظ أن الزحاف، بمعنى التغير الذي يطرأ على التفاعيل كاجزاء من الوزن هو من العلامات الفارقة التي تميز بين الأوزان.

يضاف إلى ذلك أن التفاعيل قد تأتي مكتملة القالب، مستقلة في البناء، بحيث تبدو كوحدات ظاهرة الانفصال يتمايز بعضها عن بعض بوضوح شديد، كقول أبي نواس في هذا المسمطة، على هذا الوزن (١٠):





سلاف دن	كشمس "دجن"
كدمع جفن	كخمر عدن
طبيخ شمس	كلون ورس
زبيب فرس	حليف سجن
حتى تبدت	وقد تصدت
لنا وملت	حلول دن
فاحت بريح	كريح شيح
يوم صبوح	وغيم دجن
يسقيك ساق	على اشتياق
الى تلاق	بماء مزن
يدير طرفا	يعير حتفا
إذا تكفى	من التثني

وعلى هذا الوزن أيضا ينبغي أن ترد قصيدة الشاعر معروف الرصا في (١٩٤٥) المسماة "اغرودة العندليب" :

سمعت صوتا	للعندليب
تلاه فوق الـ	غصن الرطيب

لمجيء أغلبية التفاعيل على قالب مكتمل، على وزن مستفعلاتن أو مفاعلاتن، كقصيدة أبي نواس. لكن الإستاذ المرحوم الدكتور صفاء خلوصي (١٩٩٥) قدر في كتابه " فن التقطيع الشعري والقافية " أن هذا النظم هو عبارة عن عروض جديدة من المنسرح وزنها في كل شطر:

مستفعلن	مفعولات مس تف

ورأى عدم جواز رد الوزن إلى مخلع البسيط لمجيء مفعولن بدلا من فاعلن في وسط الشطر كثيرا (١١) .

وإلى هذا الرأي أيضا ذهب الشيخ جلال الحنفي في كتابه الكبير المعروف "بالتهذيب"، ولكنه لم يوافق خلوصي على ابتكار الرصافي لهذا الوزن (١٢) .

وللدكتور أحمد كشك دراسة مطولة عن مخلع البسيط ظهرت في كتابه القيم:

" محاولات للتجديد في ايقاع الشعر"

ناقش فيها أراء حازم القرطاجني في هذا الوزن وقدر أن ظهور "مفعولن"

بدلا من "فاعلن" في وسط شطر المخلع هو من الاخطاء التي تخل بهذا الوزن. كما قدر قلة ذلك أو ندرته واقتصاره على بعض الموشحات(١٣) .

لكن الثابت مع ذلك أن انقلاب الوتد المجموع في فاعلن الى سببين خفيفين في وزن المخلع ليس بتلك القلة التي قدرها أحمد كشك كما أنها لا تقتصر على الموشحات. وشواهدها في الشعر كثيرة.



وقد ظهرت قطعة قصيرة، تتألف من أربعة أبيات، في ديوان ابن المعتز (٢٩٦) تكرر فيها ظهور مفعولن بدلا من فاعلن مرتين، وهذه هي أبيات هذه القطعة الأربعة التي جاءت في باب الرثاء في الديوان:

يا من نعى لي ابا الحسين — **هاك على الخد دمع عيني**

بالامس حيّ واليوم ميت — **يا قرب عهد وبعد بين**

ما مات بل مات كل خير — **وكل حسن وكل زين**

كم من خليل قد خان عهدي — **فقلت لكن ابا الحسين**

ففي البيتين الثاني والرابع ظهر الشطر الأول من كلا البيتين وقد توسطته مفعولن بدلا من فاعلن. وهو تغيير لا يبدو محسوسا في السمع.

وظهرت لابن المعتز قطعة أخرى، تتألف من أربعة أبيات أيضا، وجاءت في باب الهجاء في ذم صاحب عود لا يحسن العزف والغناء، وفيها ظهرت مفعولن بدلا من فاعلن في الشطر الأول من البيت الأخير، لكن هذا التغير يبدو هنا ملحوظا في السمع، وهذه هي القطعة بابياتها الأربعة:

لما تغنى أرى المنايا — **ودر من جهده الوريد**

فالجموه فذا حمـار — **تلقى على متنه اللبود**

أو اسرقوا العود وارفعوه — **فإن هذا اذى شديد**

فقال هاتوا عودي فقلنا — **قد حلف العود لا يعود**

وإنما بدا ظهور مفعولن كثقل ملحوظ لكثرة المدود في الشطر الأول: ها، تو، عو، دي (١٤) .

والثابت أن الأوزان الثلاثة التي سبقت الاشارة إليها وهي:

مستفعلن فاعلن فعولن

مستفعلاتن مستفعلاتن

مستفعلن مفعولات فع لن

هي من قبيل الوزن الواحد، والاوفق هو أن نقدم الوزن الأول في الاختيار لشهرته وذيوعه ولوضوح الصلة بينه وبين البحر البسيط كما يظهر في الدائرة، وأن ننظر إلى ظهور مفعولن في محل فاعلن في وسط هذا الوزن كنوع من التغير المقبول لأنه من الظواهر التي تخفى على السمع.

وفي مسرحية "مصرع كليوبترا" ظهرت سبعة أبيات على مخلع البسيط، لكن أحدها جاء على ذلك النوع المكتمل القالب الذي سبقت الاشارة إليه، وهو قول شوقي:

حبرا تكلم، ألا عجيبه — **من سحر منف أو سحر طيبه**

وهو بيت يشبه في اكتال قوالبه الابيات التي جاءت في نونية أبي نواس وبائية معروف الرصافي، والاوفق أن يرد الى موحد الرجز المرفل:



حبرا تكلم **إلا عجيبه**

من سحر منف **أو سحر طيبه**

اما إذا رددناه إلى مخلع البسيط، فسنلاحظ عند التقطيع تلك الظاهرة المأنوسة في هذا الوزن، وهي مجيء مفعولن بدلا فاعلن في أوساط الاشطار احيانا. وقد ظهرت مفعولن في وسط الشطر الثاني هكذا : فن، أو، سح.

أما الابيات الستة الأخرى من مخلع البسيط فظهرت في ثلاث قطع كل منها يتألف من بيتين أثنين، وجاءت كلها في الفصل الثالث من المسرحية، وأول هذه القطع هو قوله على لسان انطونيو يخاطب اوروس:

اوروس إني جهدت مشيا **ومسني الضر والكلال**

فمل بنا نسترح قليلا **من قبل أن يدهم الرجال**

والثانية هي قوله على لسان انطونيو يحدث نفسه وهو يئن:

ويحي أحي أنا جريح؟ **ماذا يريد القضاء ماذا؟**

جنود اكتاف أدركوني **يا ليتني مت قبل هذا**

والثالثة هي قوله في البيت الأول على لسان أحد الجنود وهو يخاطب كليوباترا:

قيصر اكتافيوس آت **يعود انطونيوس قيصر**

فتجيبه كليوبترا بقولها:

قيصر فر الأسير منه **من في حمى الموت ليس يؤسر**

ولم تظهر مفعولن بدلا من فاعلن في أوساط أشطار هذه الأبيات الستة.

وقد اهتممت بهذه الابيات التي ظهرت من وزن مخلع البسيط في المسرحية لأن عددها قليل، ولبيان ظهور مفعولن في الأول منها، ولايضاح العلاقة بين موحد الرجز المرفل ومخلع البسيط الذي يمكن رده كوزن مربع من مستفعلاتن.

لكنه ليس بالامكان أن نرد موحد الرجل المرفل إلى مخلع البسيط دائما، لأنه قد يأتي على التشطير أحيانا، وجاءت منه بعض الأمثلة على ذلك مثل قول شوقي في مسرحية الست هدى:

سكران يضرب **إذ لنهرب**

هلم زينب

وهي قطعة ظهرت في الفصل الأول.

كما أن مستفعلاتن الثانية في الوزن قد تأتي على الطي، والطي مقبول في الرجز، كما في قوله في مسرحية عنترة:

أسيد شهم **اسيد باسل**

تعال ننظر **كيف يقاتل**

ليث الصحارى **غول القبائل**

فلو أننا رددنا البيتين الأول والثاني إلى بيت واحد على وزن المخلع لظهرت التفعيلة الوسطى على وزن مفعول في كلا الشطرين، وذلك ليس بالتغير المقبول في مخلع البسيط.

وقد جاء موحد الرجز المرفل قليلا في مسرحية مصرع كليوبترا ، إذ اقتصر ظهوره على قطعتين ظهرتا في الفصل الرابع أحداهما بيت واحد مرسلاً هو قوله:

ادخله ادخل — **رسول قيصر**

اما القطعة الثانية فقد جاءت على التشطير دون التقيد بالروي، وذلك قوله:

البوق دوى — **قيصر اقبل**

. مولاي قيصر

وفي ختام هذه الملاحظات عن الأنواع الثمانية التي جاءت من مجزوء الرجز وموحد الرجز، يحسن أن أشير إلى تلك القطعة الوحيدة التي ظهرت على مجزوء الرجز المزدوج في هذه المسرحية ومطلعها:

زينون فصلت الخبر — **عن القتال والسفر**

وذلك لأن الشاعرة الراحلة نازك الملائكة (٢٠٠٧) كانت قد اختارت بيتا واحداً من وسط هذه الأرجوزة فتوهمت أن العروض فيه قد جاءت على وزن مستفعلن في حين أن الضرب جاء على وزن فاعلن، وذلك في قول شوقي في البيت الثاني من هذين البيتين:

فهل لديك الآنا — **ما يبعث السلوانا**

من الأمالي المسليه — **والصحف الملهيه**

ثم قالت بعد أن ظنت أنها اكتشفت أحد "الاخطاء العروضية الخطيرة" في المسرحية أنه "لو كان الشاعر من شعراء الشعر الحر وصنع هذا لربما استطعنا مسامحته فإن الشعراء قد سمحوا لأنفسهم بفوضى كاملة في التشكيلات".

غير أن من المؤكد أن شوقي لم يكن في حاجة إلى هذه المسامحة من الراحلة نازك، لأنه كان قد احدث شيئا غير قليل من التغييرات في أوزان البحور، وهذا قد شمل، على سبيل المثال، المزج بين نوعين مختلفين من الأوزان. ومن أمثلة ذلك قوله في مسرحية قمبيز:

ارض بما كان وما — **يكون أو فانفلق**

وهي نشرب قدحين أو فهيَ فانطلق

وقوله في نفس هذه المسرحية:

تعال يا دهقان — **ارقص معي**

وأنت يا أسوار — **قم اطلع**

واقتبس الأنوار — **من سارع**



ففي كلتا هاتين القطعتين اللتين ظهرتا في الفصل الأول من مسرحية "قمبيز" نجد مزجاً بين وزنين مختلفين، ففي القطعة الأولى نجد الشاعر يمزج بين مجزوء الرجز ومربع البسيط، وفي القطعة الثانية نجده يمزج بين نوع من مربع البسيط جاء على القطع والتذييل وبين موحد الرجز.

والثابت أن الناقدة الراحلة لم تحسن قراءة تلك القطعة التي ظهرت في بداية مسرحية "مصرع كليوبترا"، وذلك لأنها لم تفطن أصلا إلى أنها أزاء ارجوزة مزدوجة عدتها ١٢ بيتا، وهذا النظام من الرجز لا يسمح بأن تأتي العروض على وزن ثم يأتي الضرب على وزن آخر.

أما سبب ذهاب الناقدة إلى أن الشطر الثاني من البيت الثاني (والصحف الملهيه). قد جاء على وزن مستفعلن فاعلن، فذلك يعود إلى أنها قرأت كلمة "الملهيه" باسكان اللام وجر الهاء، وهو من اخطاء الطباعة في النسخة التي قرأت فيها نازك هذه المسرحية.

ولم يكن ليقتضيها اصلاح الوزن سوى أن تفتح اللام وتشدد الهاء، وذلك ما كان ينبغى أن تهتدي إليه الناقدة بنفسها حتى لو كانت الكلمة قد ضبطت بسكون اللام وكسر الهاء في الأصل، لأن الشعر درس في الضرورة، ومن فوائد هذا الدرس أنه يجعلنا قادرين على تحري الصواب في أمثال هذه الأخطاء.

المراجع

-١ "موسيقى الشعر" د. ابراهيم انيس

الطابعة الخامسة. مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٢

-٢ "الجانب العروضي في مسرحية مصرع كليوبترا" للشاعرة نازك الملائكة

(دراسات في اللغة والآدب) إعداد قسم اللغة العربية في جامعة الكويت مطبعة الجامعة عام ١٩٧٧
وظهرت المقالة في كتاب الدكتور طه وادي شعر شوقي الغنائي والمسرحي، دار المعارف في مصر.
الطبعة الخامسة ١٩٩٣

-٣ " عروض الورقة " تصنيف أبي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري (٣٩٣/١٠٠٣م) مطبوعات نادي مكة الأدبي تحقيق الدكتور جمال بدوي

مكة المكرمة ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٥ م

باب الرجز ص ٧٥

-٤ المرجع السابق باب الرجز ص ٧٥

-٥ ديوان أبي نواس تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي

دار الكتاب العربي بيروت ١٩٨٤ م ص ٧٢٠

٦ – القصيدة الدالية الأولى هي القطعة ٢٦ ص ١٩٤

والقصيدة الدالية الثانية هي القطعة ٣٧ ص ٢٤٠

" شرح ديوان صريع الغواني "

تحقيق الدكتور سامي الدهان.

دخائر العرب ٢٦



دار المعارف بمصر . الطبعة الثانية ١٩٨٥

ومقدمة المرحوم سامي الدهان (١٩٧٣) تعود إلى عام ١٩٥٧

-٧ "العمدة في محاسن الشعر وآدابه" لابن رشيق القيرواني

جـ ١ . باب في الرجز والقصيد .

ص ١٩٢ وما بعدها

تحقيق محمد عبد القادر عطا

دار الكتب العلمية . بيروت . ٢٠٠١

-٨ عروض الورقة . المرجع السابق باب الرجز .

-٩ منهاج البلغاء وسراج الأدباء

لإبي الحسن حازم القرطاجني (٦٨٤)

تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . تونس ١٩٦٦

-١٠ ديوان أبي نواس

تحقيق وشرح اسكندر آصاف

دار العرب للبستاني . الفجالة القاهرة ص ٣٣٣

وظهرت القصيدة في كتاب "معالم الشعر" واعلامه في العصر العباسي الأول

للدكتور محمد نبيه حجاب، (فصل الأوزان والقوافي)

دار المعارف في مصر – ١٩٧٣

-١١ " فن التقطيع الشعري والقافية " للدكتور صفاء خلوصي

الطبعة الخامسة . بغداد مكتبة المثنى ١٩٧٧

راجع باب المنسرح

-١٢ الشيخ جلال الحنفي

له كتاب كبير باسم (العروض تهذيبه واعاده تدوينه) وظهرت له طبعتان أولى وثانية، والطبعة الثانية التي تعود إلى عام ١٩٨٥ فيها إضافات كثيرة جدا .

وزارة الأوقاف، مطبعة الأرشاد . بغداد

والشيخ جلال متعدد المواهب وهو من العلماء في الأوزان والموسيقى واللغة وكان قد ألف معجما في اللغة الصينية ثم فقد في حادث غرق .

-١٣ (محاولات للتجديد في ايقاع الشعر) للدكتور أحمد كشك

دار غريب . الفجالة، القاهرة ٢٠٠٤

والكتاب دراسة قيمة تغطي موضوعات على قدر كبير من الأهمية في أوزان الشعر مثل "ترقيم الإيقاع لخدمة الحاسب الآلي" كما تعرض لأراء عدد من كبار الدارسين كإبراهيم انيس وأحمد مستجير .

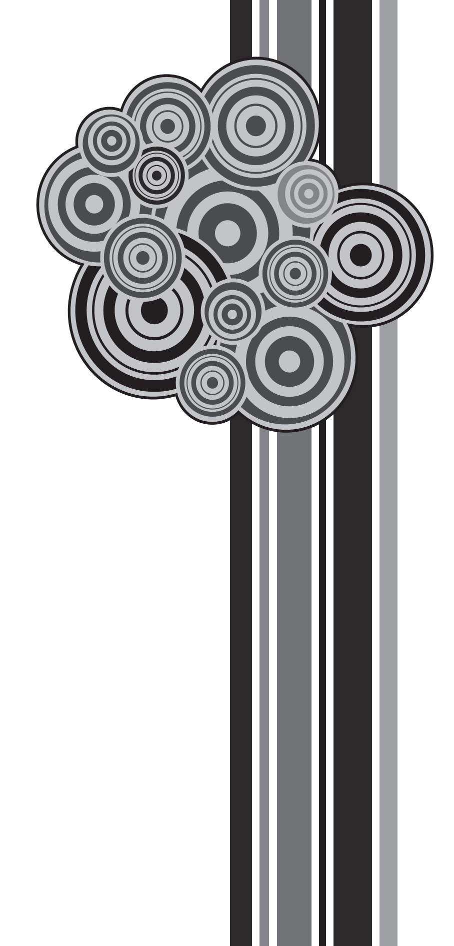
والدكتور أحمد كشك هو عميد كلية دار العلوم في جامعة القاهرة، وله عدد من الدراسات في عروض الشعر العربي واللغة العربية .

-١٤ ديوان بن المعتز تحقيق الدكتور بديع شريف

الجزء الثاني . دار المعارف في مصر . باب الرثاء وباب الهجاء . ١٩٧٣ .







في تكريم د.يعقوب يوسف الغنيم:

شخصية استثنائية



د. يعقوب يوسف الغنيم
شخصية استثنائية

وقائع تكريم د. يعقوب يوسف الغنيم في يوم الأديب الكويتي كلية الآداب- جامعة الكويت:

كرم قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الكويت الأديب د. يعقوب يوسف الغنيم.

ونظراً لأهمية المحتفى به وأهمية الكلمات التي وردت في يوم التكريم، تقوم مجلة"البيان" بنشرها لتعميم الفائدة.





تشكيل قناة ثقافية

بقلم: د. فاطمة راشد الراجحي

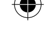
رئيسة قسم اللغة العربية- جامعة الكويت

لقد دأب قسم اللغة العربية على إقامة احتفالية يوم الأديب الكويتي في كل عام، وذلك بتكريم أحد رموز الأدب والفكر والثقافة في الكويت.

إنّ الهدف من إقامة هذه الاحتفالية هو تنشيط التحرك الثقافي والعلمي بقسم اللغة العربية، وتأكيد التواصل بين الجامعة والمجتمع، إلى جانب تشكيل قناة ثقافية موسمية يلتقي فيها الجهد الإبداعي والبحثي لأعضاء هيئة التدريس للتعريف بأحد أعلام الأدب والفكر والثقافة في الكويت.

كما أنّ إقامة هذه الاحتفالية السنوية إنما يؤكد دور قسم اللغة العربية، واهتمامه بهذا الجانب، والذي بلا شك سيكون له الأثر الواضح، في نفس المحتفي به..

إن قسم اللغة العربية حريص على أن تكون هذه الاحتفالية من صميم عمل القسم، وفي إطار ومحيط كلية الآداب، وبرعاية كريمة من الأستاذة الفاضلة الدكتورة ميمونة خليفة العذبي الصباح.





وها نحن اليوم نقيم هذه الاحتفالية مرحبين بشخصية هذا العام إنّه الأديب والشاعر/ د. يعقوب يوسف الغنيم. حيث سأترك للزملاء من أعضاء هيئة التدريس ومدرسي اللغة في القسم المجال للمشاركة في هذه الاحتفالية، وتقديم ما لديهم.



د. يعقوب يوسف الغنيم يتوسط د. ميمونة الصباح و د. فاطمة الراجحي



أبدعتَ وزيراً وأديباً

بقلم: د. نسيمة الغيث

لا يكفي.. في مثل هذا اليوم "الاستثنائي" في دلالته البهّية، ورمزيته الرفيعة النقية، أن أخفف عن نفسي لائمة الشعور بالتقصير، أنني لم أكتب دراسة مستفيضة يستحقها عن جدارة شخص "يعقوب الغنيم" ويستحقها إنتاجه العلمي الغزير في مادته، وفي تنوّعه، وفي مراميه النبيلة. إن الذي يكتب عن المنجز العلمي، والإبداع الفني لما جاد به قلم يعقوب الغنيم عبر مسيرته المثمرة، يجد نفسه رابحاً في كل خطوة يخطوها، أولها أنه يعرف... الكثير مما لم يكن يعرف، يعرف الكويت في مداها الروحي، وكيانها التاريخي، ويعرف التراث العربي في غناه، وعمقه، وتنوعه، ويعرف كيف يكون الشعر صورة نفس، ومرآة ضمير، وذاكرة تاريخ، وحياة لغة. وأخيراً يعرف نفسه، وهذا مطلبٌ فلسفيٌّ عزيز وبعيد، رغمَ قربه، وهو مقولة الحكيم سقراط: إعرف نفسك!! ولست أشك في أن حكيمنا يعقوب الغنيم قد جاهد عقله وتجاربه وحياته حتى بلغ شاطئ معرفة النفس.

تمنيت أن أشارك في هذه الاحتفالية الصغيرة، ذات المعنى الكبير، لكي أعرف ولو قدر مما ينبغي أن أعرف، ولكن الزحام على المورد حال دون ذلك، وقديماً قال شاعرُنا العربيُّ:

يَسْقُطُ الطَّيرُ حيثُ ينتثرُ الحَـ

ـبُ، وتُغْشى منازل الكرماء

وإنه ليسعدني حق السعادة أن اسرعت الطيورُ إلى الحب الكثير، فذهب كل منها بما تراءى له، ومضى فيه على منهجه، وهو قوام هذه الاحتفالية الثقافية التي نرجو أن تكون قريبة من معاني الوفاء للعلم، وللمختص به في الوقت نفسه، وما كان



مثقفون وأكاديميون يحضرون التكريم







من وقائع الندوة

لهذه الدراسات المتنوعة التي تحمس لها الزملاء الباحثون لأن تكون بهذا التنوع، وهذه الجودة، لو لم يكن المصدر صافياً، رائقاً، غزيراً، عذباً، شافياً.. ومع هذا أقول: إن الجانب العملي في شخص يعقوب الغنيم مما لا يصح السكوتُ عنه، فقد أعطى فيه درساً عملياً رفيعاً، حين شغل موقع وكيل وزارة التربية، ثم حمل حقيبتها وزيراً، فقد أسس لحركة استقلال المناهج لمدرسية في الكويت، لتكون ظهيراً مسانداً لاستقلال الكويت وبناء شخصيتها، كما كان نموذجاً للإدارة العادلة، الحازمة، التي تحترم قواعد العمل، وتراتب الإدارة، وحكم القانون، مع الحرص على القيم الإنسانية.

اما النشاط الإبداعي في الشعر، والعمل العلمي في مجالات تحقيق النصوص، وتوثيق المعارف؛ فإن هذا ما تشهد عليه دراساته التي استأثر الزملاء بدراستها، على أنه لا يفوتني – في ختام هذه الكلمة المختصرة جداً– أن أشير إلى حراسته للتاريخ الكويتي، والجغرافيا السكانية في الكويت، والأدب والشعر والأعلام في هذا البلد المعطاء.

إن هذه المجالات المتنوعة تلتقي عند مرتكز أساسي، هو مركز الدائرة، وهذا المركز هو الحفاظ على "الهوية"، وحراسة الذاكرة الوطنية من الاندثار أو الإهمال، وبثّ دماء الحياة في شرايين فكرنا وأدبنا العربيين، بتقوية التواصل وتجديد الترابط بين المراكز والأطراف.

أيها الدكتور العزيز.. يعقوب يوسف الغنيم..

جزاك الله خيرا بكل ما صنعت، وتصنع.. لأمتك العربية، لوطنك الكويت، لعقيدتك الإسلامية، للقيم التي أحسنت حراستها وزيراً، ولا تزال ترعاها باحثاً، ومبدعاً..

فسلام عليك، بارك الله خطاك..



جوانب لغوية مختارة

من شعر الأديب الأستاذ الدكتور يعقوب يوسف الغنيم

بقلم: د.عبد العزيز سفر

تحتوي قصائد أديبنا الكبير على تراكيب نحوية متعددة؛ فمنها ما يتعلق ببناء الجملة، سواء كانت فعلية أم اسمية، ومنها ما يتعلق بحركة عناصرها ضمن بناء الجملة كالتقديم والتأخير، والمذكر والحذف، والإظهار والإضمار، وكاتصال أجزاء الجملة، أم الفصل بينها فصلاً لا يؤدي إلى لبس في المعنى، أو إحداث اضطراب بين أجزاء الجملة مصداقاً لقول النحاة: إن الإعراب فرع المعنى.

ولتوضيح ما تقدم ذكره سأختار قصيدتين لأديبنا الكبير محاولاً إبراز بعض الجوانب المؤثرة في بناء التركيب.

أولاً : ففي القصيدة التي تبدأ بقوله "سألتَ عن نظمي وأشعاري" التي قالها شاعرنا الأستاذ الدكتور/ يعقوب الغنيم رداً على الأستاذ عبد اللطيف الديين حين سأله عن إنتاجه الشعري، وكأنه أراد أن يشغله عن أحزانه كما ذكر أديبنا فكتب إليه قصيدة مطلعها :

سألت عن نظمي وأشعاري

هيهات قد حطمت قيثاري

أبين حولها الجوانب الآتية:

-١ إبراز جانب الألم والحسرة وذلك في الكلمات

(هيهات)	**البيت الأول**
(يا لهف نفسي)	**البيت الرابع**
(ويا ليتما)	**البيت التاسع**
(أواه)	**البيت الحادي عشر**
(واها)	**البيت الثالث عشر**
(يا دهر)	**البيت العشرون**





وبعد هذا التلميح، وتلكم الإشارات للمعاناة، صرّح بما يشعر به في قرارة نفسه بقوله:"عانيت من تبريحه" فكأنه قد مهد للتصريح بالتلميح. وهذا فن من فنون الصياغة الأدبية والبلاغية.

-٢ استخدم شاعرنا عدة وسائل لغوية لإبراز مشاعره وقد تعددت لديه الأساليب والتركيبات تارة تأتي عباراته متجاورة تجاوراً طبيعياً فيذكر عناصر الجملة مرتبة كالفعل والفاعل والمفعول به وبقية المتعلقات، وتارة يستخدم وسائله اللغوية من الفصل بين هذه العناصر بمتعلقات الجملة مما يترتب عليه طول التركيب أحياناً، وقصره أحياناً أخرى بحذف بعضها كقوله:

(قد كان في ذاكرتي خاطراً) تقديمه متعلق الخبر

(بالأمس كم رددته منشداً) تقديم الجار والمجرور

(واليوم آمالي) تقديم الظرف

(قد كان من دأبي نيل المنى) تقديم شبه الجملة وهو خبر لكان

(وما هو اليوم بخطار) تقديم الظرف.

-٣ تعدد الأدوات المؤكدة للمعنى المراد :

استخدم شاعرنا عدة وسائل لهذا الغرض منها:

استخدام لـ "قد" "قد مرّ" "قد كان" مع أنه حرف تحقيق لكنه أفاد التوكيد أيضاً.



د. سعاد عبدالوهاب ود.نسيمة الغيث ود.سمير حسين





تقديم ما حقه التأخير (لموطن الأحباب إيثاري) كما يفيد الحصر والقصر.

زيادة حرف الجر (بخطار) زيادة المبنى زيادة في المعنى.

:- تنوع بعض الأساليب بطريقة متقنة أضفت على المعنى أبعاداً جميلة لها وقع مؤثر في النفس، من ذلك تنوع "الحال" في أبياته فقد جاءت مفردة كما في قوله: (رددته منشداً).

وجملة فعليه (يتم عن مكنون أسراري)

وجملة اسمية (أرسلته والنفس مشغوفة)

وشبه جملة (ذقت نعيم العيش في ظله)

-٤ حسن الصياغة اللغوية، وأراها متمثلة في :- (نموذج)

يا لهف نفسي من زمان مضت *** فيه صباباتي وأوطاري

أ- إذا كان المنادى مضافاً إلى مضاف إلى الياء المتكلم لم يجز فيه إلا إثبات الياء مفتوحة أو ساكنة (لهف نفسي)

ب- ذكر المتعلق في قوله : "مضت فيه" واجب هنا لكي لا يلتبس المعنى بحذفه كوجوب ذكره في قوله تعالى (أراغب أنت عن آلهتي يا إبراهيم).

ج- إطالة الجملة الشرطية عن طريق حروف الجر ومجروراتها بشكل تركيبي جميل يعطي أبعاداً تساعد على إظهار المعنى المقصود، وذلك واضح في قوله:

(إن يأتني بالهم في ساعة ..... آخذ من أيامه ثاري).

د- العطف بالفاء الدالة على الترتيب والتعقيب فيه دلالة واضحة على معاناة الشاعر حيث جرى الدمع مباشرة دون تراخ وذلك في قوله (أنهنه الدمع فيجرى).

ه- استخدام الاستدراك في موضعه إذ يستدعيه المقام والمعنى أضف إلى ذلك زيادة "ما الحرفية" وتقديم الخبر وهو شبه جملة وذلك في قوله: (ما شانها أمر ولكنما ... لموطن الأحباب إيثاري).

وأما في القصيدة الثانية التي قالها شاعرنا رداً على الخال "داود" ومطلعها :

شوق يزيد تلهباً وضراماً

فلي هذه الوقفات السريعة.





١- جاء المبتدأ في قوله " شوق يزيد تلهباً وضراماً" نكرة، ومن الموسوعات التي أراها مناسبة إرادة العموم، أو الإبهام، وكلاهما مؤثر في المعنى الذي أراده شاعرنا.

٢- استخدام بعض الصيغ ذات التاثير المباشر في المعنى من مثل:

"كم عبرة" ، "كم حجة"

"دخول "إلى" الجارة على "متى" الاستفهامية"

فإلام يمكث في الشقاء إلاماً؟

= استخدام بعض صيغ التعجب غير القياسية

(لله يوم)، (لله در)

= مجيء بعض الجمل الاعتراضية بطريقة تؤدي غرضها مما يساعد على إبراز المعنى المقصود كما في:-

(خالي وما قلت الشعر مفاخرا

لازلت فيه- وإن أطلت- غلاما

فقد أظهرت الجملة الاعتراضية تواضع الشاعر الجم مع الإشادة والتمييز لخاله.

= يذكرنا قول شاعرنا:

بالله خالي قد أثرت كوامنا

في النفس تفتأ تحدث الآلاما

بعمل "تفتأ" وهي من أخوات كان، وشرطها وهو أن تسبق بنفي محقق فهو على تقدير حرف النفي" ما تفتأ" كما في قوله تعالى (قالوا تالله تفتأ تذكر يوسف) يوسف/٨٥.





ولد أديباً

بقلم: د. عبد الله القتم

أقف أمامكم اليوم لأتحدث عن تكريم شخصية أدبية هو الدكتور يعقوب الغنيم، الوزير الأسبق، والوكيل الأسبق، والباحث المدقق، والشاعر المتمكن، الذي قال الشعر وهو طالب في المدرسة الثانوية، وألف كتاباً أدبياً وهو طالب في الجامعة، فهو شخصية أدبية. سأتحدث عن مؤلفاته التي تزيد على السبعة والعشرين مؤلفاً في موضوعات متعددة.

يعقوب يوسف الغنيم (-١٩٣٩.....)

ولد الأديب والشاعر الدكتور يعقوب يوسف الغنيم في الكويت، حي القبلة، في الأول من شهر مارس سنة ١٩٣٩م، درس أولاً في "المطوع" الكتّاب فقرأ القرآن الكريم، وتعلم الكتابة والحساب، وفي سنة ١٩٤٧م انتقل إلى التعليم النظامي، وانتظم في المدرسة "الأحمدية"، ثم انتقل إلى مدرسة" المثنى" القريبة من المنزل، والتحق سنة ١٩٤٩-١٩٥٠م بالمعهد الديني، وفي هذا المعهد اشترك في أنشطته الطلابية؛ مثل فريق الأناشيد، والمسرح، واشترك في عمل صحف الحائط، وبدأ في هذا المعهد نظم القصائد الشعرية، وقال قصيدة في تخرجه من المعهد:

هاتها طال انتظاري وانقضى عهد اصباري

واكتوى قلبي من الشو ق بنر أي نار

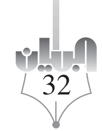
هاتها غراء تحكي البدر أو بنت النهار

تلهب الشوق وقصيدي أنها تطفي أواري

يا لنفسي أي داء قد أتاني باضطراري

أنهي الأستاذ يعقوب دراسته الثانوية سنة ١٩٥٧م، وهنا قرر الذهاب إلى مصر لاستكمال دراسته الجامعية فالتحق بجامعة القاهرة، كلية دار العلوم، واستمر في نشاطه الثقافي فاستكمل كتابه "كاظمة في التاريخ والأدب"، الذي نال إعجاب الكثيرين من الأساتذة، تخرج عام ١٩٦١م، وعين مدرساً للغة العربية بمدارس الكويت، ثم حصل على شهادة الماجستير سنة ١٩٧٠م، وتمكن من بعد ذلك من نيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي سنة ١٩٨١م.

لم يستمر الأستاذ يعقوب في التدريس، بل طُلب منه الانتقال إلى وزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام) سنة ١٩٦٢م ليشرف على الصحافة، ثم انتقل إلى تلفزيون الكويت إبان ادعاءات عبد الكريم قاسم حاكم العراق حول الكويت، ثم أصبح وكيل وزارة الإعلام المساعد لشؤون التلفزيون، وفي سنة ١٩٦٥م تم تعيين الأستاذ يعقوب وكيلاً







لوزارة التربية والتعليم، واستمر في الوزارة حتى تم تعيينه وزيراً للتربية في الرابع من مارس سنة ١٩٨١م.

إنتاجه العلمي:

للدكتور يوسف أبحاث وكتب قيمة منها :

-١ كاظمة في الأدب والتاريخ، طبع سنة ١٩٩٥م.

-٢ أوارة، لمحة من تاريخ الكويت، طبع عام ١٩٩٥م.

-٣ أحمد البشر الرومي.. قراءة في أوراقه الخاصة، طبع عام ١٩٩٧م.

-٤ العدان بين شاطئ الكويت وصحرائها، طبع عام ١٩٩٧م.

-٥ ألفاظ اللهجة الكويتية في لسان العرب لابن منظور، صدر عام ١٩٩٧م.

-٦ الكويت تواجه الأطماع،صدر عام ١٩٩٨م.

-٧ همس الذكريات، صدر سنة ١٩٩٨م.

-٨ السيدان، قبس من تاريخ الكويت، صدر عام ١٩٩٨م.

-٩ ملامح من تاريخ الكويت، صدر سنة ١٩٩٩م.

-١٠ الشيخ أحمد الجابر ومسألة الحدود الكويتية، صدر عام ١٩٩٩م.

-١١ الشاعر راشد السيف، حياته وشعره، صدر عام ١٩٩٢م،(بالاشتراك مع فيصل السعد).

-١٢ الشيخ جابر العلي، نظرة في حياة رجل، صدر عام ٢٠٠٠م.

-١٣ الأغاني في التراث الشعبي الكويتي، صدر عام ٢٠٠٠م.

-١٤ الكويت عبر القرون، صدر عام ٢٠٠١م.

-١٥ حكاية وطن، صدر سنة ٢٠٠١م.

-١٦ دروس في اللهجة الكويتية، صدر سنة ٢٠٠١م.

-١٧ من أين يأتي النسيان، صدر سنة ٢٠٠١م.

-١٨ إبراهيم سليمان الجراح، حياته وشعره، صدر عام ٢٠٠٣م.

-١٩ دولة الكويت: الأماكن والمعالم، صدر عام ٢٠٠٤م.

-٢٠ من تاريخ شارع في الكويت، صدر سنة ٢٠٠٤م.

-٢١ مشاهد ومواقع على ساحل جون الكويت، صدر سنة ٢٠٠٤م.

-٢٢ الكويت ١٩٥٠م، صدر سنة ٢٠٠٤م.

-٢٣ هاني الفكيكي وأوهام الهزيمة، صدر سنة ٢٠٠٥م.





٢٤- الشاعر محمد بن مبارك الشريدة، صدر سنة ٢٠٠٦م.

٢٥- ألفاظ اللهجة الكويتية من إصلاح المنطق، صدر عام ٢٠٠٧م.

٢٦- الشاعر داود سليمان الجراح، صدر سنة ٢٠٠٨م.

٢٧- ديوان صقر الشبيب، الذي أصدره أحمد البشر الرومي، أضاف إليه الدكتور يعقوب إضافات مهمة، وصدر سنة ٢٠٠٨م.

وله كثير من المقالات الأدبية والثقافية والفنية نشرت في الجرائد والمجلات الكويتية.

أدبه وشعره:

منذ أن كان طالباً في المدرسة الثانوية وهو يقرض الشعر، وكتابه "كاظمة في الأدب والتاريخ" بدأ في المرحلة الثانوية، واستكمل في المرحلة الجامعية، فهو باحث وشاعر ومؤرخ، وما شغله عن البحث هو المناصب الحكومية التي شغلته لفترة عن البحث إلى البحث في تطوير التلفزيون، ثم تطوير العمل في وزارة التربية، وبعد خروجه من الوزارة وتقاعده عاوده الحنين إلى البحث والشعر.

في اثناء دراسته في القاهرة جاء خبر وفاة خاله ثم والدته، فكتب له صديقه عبد اللطيف الديين رسالة يريد بها تسليته ويسأله عن شعره فرد الأستاذ يعقوب بهذه الأبيات:

سألت عن نظمي وأشعاري	**هيهات قد حطمت قيثاري**
قد كان في ذاكرتي خاطراً	**وما هو اليوم بخاطري**
بالأمس كم رددته منشداً	**ينم عن مكنون أسراري**
يا لهف نفسي من زمان مضت	**فيه صباباتي وأوطاري**

ثم أتبعها بقصيدة أخرى قال فيها:

ودع الذكرى وخلِّ الشجنا	**حسبنا يا قلب هما وضنا**
رب ذكرى تملأ القلب أسى	**لزمان فاض أنساً وهنا**
وليال قطعت من دونها	**رغم ما نلقاه أسباب المنى**
وزمان باسم الثغر به	**صفت الأيام والدهر حنا**
أصحبتُ كالطيف يأتي عابراً	**يجلب الآلام والهم لنا**
ماضيا حلواً وعيشاً صافياً	**أين صفو العيش من أيامنا**

يتميز شعر الدكتور يعقوب بالطبع، ورقة الكلمات، فيشعر القارئ لشعره وكأنه يتحدث إليك، أو أنه يروي حديثاً شيقاً يصادف شغاف القلب، على الرغم من شاعريته إلا أنه لم يجمع شعره في ديوان، وبقيت قصائده مبثوثة في الجرائد والمجلات.



لمحات

من كتاب "ألفاظ اللهجة الكويتية في إصلاح المنطق لابن السكيت"

بقلم: د.أشرف أحمد حافظ

(١)

أتناول لمحات قصير وبسيطة من كتاب(ألفاظ اللهجة الكويتية في كتاب إصلاح المنطق لابن السكيت) للأستاذ الدكتور يعقوب يوسف الغنيم .

وإن الحديث عن اللهجة الكويتية أو اللغة الفصحى في اللهجة الكويتية يشير إلى اعتزاز الكاتب باللغة العربية الفصحى، ومن ثم فخره باللهجة الكويتية لما تحتويه من كلمات عربية أصيلة.

ونتبين ذلك من خلال حديث المؤلف في مقدمة كتابه(ألفاظ اللهجة الكويتية في كتاب إصلاح المنطق لابن السكيت) فقد بين علة اهتمامه بهذا الموضوع، فقال: إن الاهتمام بمثل هذا الموضوع يفيد فائدتين:

أولاهما: التأكيد على الأصول العربية الفصيحة لكثير من ألفاظ اللهجة الكويتية وتقييدها تقييدا يحافظ عليها بعد أن شهدت في أيامنا هذه الكثير من التغيير، وبعد أن نسيت وأهملت ألفاظ كثير منها، أصولها فصيحة كان من الخسارة بمكان التفريط.

إذا فالهدف الأساسي هو المحافظة على الألفاظ الفصيحة التي وردت في اللهجة الكويتية الثانية: التدليل على أن ألفاظ الفصحى التى يعتقد البعض أنها قاموسية، وغير قابلة للاستعمال في الوقت الحاضر إنما هي ألفاظ مستعملة الآن أو إلى وقت قريب في لهجتنا وليست ألفاظا ميتة كما يظن كثيرون.

وإن كان هناك تحفظ على المعنى القاموسى أو اللفظ القاموسى: فكثيرا ما يطلق كثير من اللغويين على بعض الألفاظ ألفاظا قاموسية؛ أي إن المعاجم العربية أصبحت سلة تلقى بها بعض الألفاظ ، ولأن المعنى القاموسي يشير إلى ألفاظ غير مستعملة .

كيف تكون ألفاظا قاموسية ، وتكون لديها القدرة على أن تحتل مكانة في اللهجات الحالية، إنها ألفاظ صارت قادرة على مواءمة ركب الحضارة، فكتب لها البقاء.

وأرى أن مثل هذا التعبير(ألفاظ قاموسية) لايطلق إلا على الألفاظ التى حُفِظَتْ لنا من الضياع غير أنها لم تعد مستعملة، بل مهجورة أيضا.

حتى لو سلمنا جدلا بذلك فهل هناك لفظ قاموسى يجرى استعماله خارج سياق، أو دون شاهد لغوى؟! إن المعاجم العربية وعاء لحفظ النظم العربى والتركيب لا حفظ الألفاظ فقط مقطوعة عن شواهدها بما يمثله السباق والسياق في التركيب



الجملى.

ونلمس اعتزاز الكاتب بلهجته من جهة وبانتماء كثير من ألفاظها إلى الفصحى في قوله: وهناك اهتمام كبير من الوقت الحاضر بهذا الأمر جريا وراء الاعتزاز بلهجات أصحابها التي يفخرون بأنها جزء من اللغة الأم على الرغم مما دخل هذه اللهجات من غريب التراكيب.

(٢)

والاعتزاز باللهجات أمر وارد منذ زمن بعيد في اللهجات العربية، فقد كانت الوفود ترد على النبى صلى الله عليه وسلم من شتى أنحاء الجزيرة،

فيحدث النبى كلَّ وفد بلغته أو بلهجته، أو يلقى عليهم كلمة أو كلمتين أو تركيب من تراكيب لهجتهم، حتى يدخل السرور عليهم، فمن ذلك ما ورد من قوله المبثوث في كتب اللغة والنحو: ليس من أمبر أمصيام في أمسفر " على لهجة أهل اليمن في إبدال أل التعريف أم.

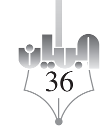
وإن كان في هذا الحديث نظر فقد رواه البخارى ومسلم وأبو داود والنسائى وأحمد والدارمى بغير هذا اللفظ: ليس من البر الصيام في السفر" فقد نسبت هذا اللهجة للراوى وهو الأشعرى، فإن كانت عن الأشعرى فهى بيئة النحاة وأهل اللغة مقبول لاشىء فيها ؛ لأنها في إطار زمن الاستشهاد.

وقد نزل القرآن على سبعة أحرف للتيسير، وسبعة أحرف ما هى إلا سبع لهجات عربية وهو أقرب الآراء إلى الصواب ، وقد توافقت هذه اللهجات في أصل مهم واضح وهو أصوات الحروف العربية، وإن اختلفت بعض الألفاظ في دلالتها.

فليتحدث هؤلاء في ديارهم بلهجاتهم ولاضير في ذلك، ولكن إذا اقتضى الأمر اتحد هؤلاء جميعا واجتمعوا في فهمهم على لهجة واحدة هيمنت على سائر اللغات وهى لهجة قريش، والتى لم تخل من بعض سمات اللهجات الأخرى،وقد غلبت تلك اللهجة غيرها من اللهجات فصارت أداة تفاهم إذا تعددت اللهجات، بل إن القوم إذا اختلفوا في كتابة شىء أوصاهم عثمان بن عفان بكتابته بلغة قريش.

فإن تعددت اللهجات فلابد أن تكون هناك لهجة أو لغة موحدة ولن تكون كذلك إلا الفصحى التى تستطيع أن توحد الأمة العربية.

فالحمد لله أن أصول الحروف في العربية لم تتغير حتى الآن في اللهجات المحلية؛ لأن العرب المسلمين مهما بعدوا فإن هناك نصا واحدا قادرا على توحيد لغتهم ولم شملهم، وهذا ما جعل كاتبنا يهتم بهذا الموضوع وهو دارسة اللهجة الكوتييتة وألفاظها في إصلاح المنطق لابن اسكيت.





وإن كانت اللهجات العربية الآن متعددة فقد تعددت اللهجات العربية القديمة، وبقى لها بعض الآثار في جزيرة العرب.

(٣)

فهناك من اللهجات العربية القديمة اللهجات العربية الجنوبية القديمة(الجبالية والمهرية) التى أطلق عليها تسمية لهجات الأحقاف، وهى على الأرجح أقدم صورة نطقت بها العربية في الأزمان الغابرة، أو هى تمثل ما تبقى من العربية القديمة، التى تكلمت بها عاد وقحطان، التى تفرعت سائر اللهجات العربية عنها.

وقد تطورت العربية وارتقت شيئا فشيئا إلى أن بلغت ذروة المجد حتى أصبح جديراً بها أن ينـزل القرآن على صوتها ورسمها.

فعلى الرغم من تعدد اللهجات العربية فقد اختارت قريش من محتوى تلك اللهجات أعلاها فصاحة، ومن ثم نـزل بها القرآن الكريم.

فهل اختفت هذه اللهجات ؟ وإن اختفت فهل بقى من أثرها شىء احتفظ به القرآن ؟

يكفي أن نقر أن القرآن قد حافظ على حروف تلك اللهجات دون تغيير فالحروف نفسها.

وكما بقيت حروف لغتنا، فمازالت جزيرة العرب تحتفظ في مناطق من جنوب بلاد العرب بلهجات عربية قديمة وتستوطن هذه اللهجات في منطقة الأحقاف التى كانت لعاد ذات يوم.

وإن أقدم صورة نطقت بها قبائل(عاد) كأقدم طبقات العرب، ويؤيد هذا ما ورد عن بعض العلماء من أن(هوداً) عليه السلام أول من تكلم بالعربية القديمة.

ومن اللهجات الأخرى التى أشار إليها بعض العلماء لهجة السقطرية والبطحرية والحرسوسية.

وهذه اللهجات ما هى إلا امتداد للهجتين كبيرتين هما الجبالية والمهرية.

واللهجة الجبالية هى تلك التي يتكلم بها سكان ظفار جنوبى سلطنة عمان، والتى تنتشر على سفوح هضبة الأحقاف التى تمتد من جبال سمحان وجبال القراء وجبال القمر.

ويعتقد أنها من أقدم صورة منطوقة للعربية، وتمثل ما تبقى من العربية البائدة.

المهرية: في منطقة مهرة شرقي اليمن وتحدها محافظة ظفار العمانية من الشرق وحضرموت من ناحية الغرب، فالعربية الفصحى إنما انحدرت من أصل قديم، ومن لسان عربي قديم.



وكلمة هود في اللهجة الجبالية تنطق هيد، ولا غرابة في ذلك فالواو والألف والياء أحرف تتبادل مواقعها وتتعاقب في فصيح الكلام.

(٣)

وعموما فوجود ألفاظ فصيحة في اللهجة الكويتية لابد أن ننظر إليه زوايا مختلفة متعددة، وهى نظرة إيجابية، على النحو التالي:

فليس معنى دراسة الكاتب (إذا جرينا وراء العنوان) أن لغته بعيدة كل البعد عن فصاحة اللفظ وبيان التركيب ؛ فالكاتب لغته سليمة تناغامية تعادلية، أي إنه ممن ينتصرون للعربية.

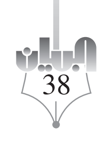
- وإلا فما معنى أن ينقب عن ألفاظ فصيحة في اللهجة الكويتية،أو التنقيب عن ألفاظ كويتية في تاريخ لغتنا العربية.
- فالزاوية التي ينبغي أن ننظر من خلالها لتلك الدراسة هي أن الكاتب يعلن نصرته للعربية.
- والزاوية الأخرى أن احتواء الكويتية على ألفاظ فصيحة يدل على ثراء اللغة الفصحى، وقدرتها على الاندماج في اللهجات العربية، ولا ننسى أن وحدة الحروف بين العربية والعامية، إن دل ذلك على شىء فإنما يدل على هيمنة اللغة العربية بحروفها الأصيلة على اللهجات العربية عامة واللهجات الخليجية واللهجة الكويتية خاصة.
- فالفصحى تعد ركيزة من ركائز التطور في هذه اللهجة التي تعود في أصولها إلى كثير من أصولها إلى الفصحى.
- وهذا التنقيب الذي قام به الأستاذ الدكتور عبد الله الغنيم فيه تأصيل للهجة الكويتية في التراث العربي.
- وذلك أيضا له دلالة أخرى أو زاوية أخرى على أن المستوى القرآني محفوظ من قبل الحق ومن ثم اللغة الفصحى لها هيمنة وحفظ حتى في اللهجات المحلية إن جاز لنا أن نطلق عليها ذلك.

فقوة الفصحى تجعلها متغلغلة في اللهجات العربية المحلية، فلا فناء لهذه اللغة والموت للهجاتها، والشيخوخة في حروفها أو ألفاظها، حتى تراكيبها

نماذج من كتاب الدكتور عبد الغنيم:

(٥)

ولقد جد المؤلف في جمع الألفاظ كثيرا من ثنايا كتاب ابن السكيت مما هو مستعمل في اللهجة الكويتية وقد أخضع كتاب إصلاح المنطق لابن السكيت في جانب كبير





من مقدمته كتابه للتحليل النقدي، فمن ذلك أنه أشار إلى أن ابن السكيت كان يكرر كثيرا من الآراء والألفاظ، وكان يذكر بعض الألفاظ دون أن يحدد معانيها، وكان يعنى بتصريف الكلمات وبيان الأوزان التي تهتم بأصول الكلمات، بل عنى بتصحيح نطق كثير من الألفاظ، واعتنى بذكر تنوع معاني بعض الألفاظ.

نماذج:

"ويتحدث في حرف الهمزة عن كلمة عربون وهى تستعمل في الفصحى أربون ويقول وهى بلفظ العربون لاغير، معروف في اللهجة". وعموما فإبدال الهمزة عين مما هو مستعمل في اللهجات العربية.

والعامية غالبا ما تختار الأيسر ومع ذلك فلها أصول في الفصحى.

وفي مادة أفخ يقول: أفخته: أصبت يافوخه، وهو مابين الهامة والجبهة، وهو ما لان من رأس الصغير "

ويعلق على ذلك بقوله: وفي اللهجة يقال: " كفخته، بقلب الألف من اللفظ الفصيح كاف، وذلك للمعنى ذاته.

ومع أن هذا القلب يبدو غريبا إلا أن له أصولا في العربية.

فعن ابن السكيت نفسه: يقال: تصوك وتصوأ وفي غريب الأصمعى: الاحتباك بالثوب الاحتباء به.

وفي الصحاح يقال: أفلت وله كصيص وأصيص وبصيص.. وهو الرعدة.. المزهر للسيوطى.

إنه الاعتزاز باللغة وعشقها ومن ثم الإبداع في البحث فيها، فمن اعتز بشى ء أحبه وهام به وكشف عما فيه من در، وكان قادرا من خلاله على العطاء، وأرى أن الأستاذ الدكتور يعقوب يوسف الغنيم معتزا بلغته عاشقا لها، فجمع في مؤلفاته بين الإقناع من جهة والإمتاع من جهة أخرى.

فجزاه الله خيرا، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.





د. يعقوب الغنيم

وأدب الأطفال

بقلم: د. وجيه يعقوب السيد

لقد اهتم الإسلام اهتماماً كبيراً بالطفل، وأمر بضرورة الاعتناء به صحياً ونفسياً وتعليمياً منذ ميلاده، فجعل له الحق في الرضاعة حولين كاملين، وألزم الوالدين برعايته وتهذيبه وتعليمه "كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته"، وكثيراً ما تتحدث آيات القرآن الكريم عن الطفل مقترنة بجملة من الآداب التي يجب تعلمها كالاستئذان وأدب الحوار وغيرها من الأخلاق الضرورية في تربية الطفل تربية صحيحة، ويمكن دراسة سورة لقمان دراسة عميقة والرجوع إليها لنتبين ذلك بوضوح.

ويلفت النظر ونحن نقرأ القرآن الكريم الحديث المتكرر عن طفولة الأنبياء وكيف كانوا في طفولتهم، وذلك بهدف الاقتداء بهم والتأسي بهم في هذه المرحلة المتقدمة من العمر.. فهناك حديث مفصل عن طفولة إبراهيم وإسماعيل ويوسف ويحيا والمسيح عليهم السلام، يتعلم منه الطفل والشاب الثبات على الموقف والحلم والشجاعة والطاعة وغيرها من الأخلاق العظيمة التي اتصف بها أنبياء الله جميعاً منذ الصغر.

وكان الرسول صلى الله عليه وسلم شديد الاهتمام بالأطفال: صغار اليوم رجال الغد، فقد كان من عادته ألا يلتقي طفلاً في الطريق إلا ويسلم عليه ويحييه وربما أجرى معه حواراً يتناسب مع مرحلته العمرية، يلفت نظره فيه إلى أدب أو خلق أو ينبهه إلى أهم ملكاته كي يُعنى بها ويصقلها،كما فعل مع عبدالله بن عباس رضي الله عنهما ومع عبد الله بن مسعود وعبد الله بن عمر ورافع بن خديج وسمرة بن جدب وغيرهم من الصحابة الكرام، وموقفه من الحسنين رضي الله عنهما معروف ومشهور وهو يعبر عن حبه الفطري لأحفاده وكل الأطفال الصغار فقد ساءه أن يسمع بكاءهما أو يرى أحدهما وهو يتعثر في ثيابه فينزل من فوق المنبر ليحمله وكان يطيل السجود حين يصعد أحدهما فوق ظهره.

ويلاحظ أن أحاديثه صلى الله عليه وسلم الموجهة للأطفال تناسب أعمارهم واهتماماتهم تماماً من حيث اللغة والمضمون والأسلوب الذي لا يخلو من التشويق والإثارة، ولا عجب في ذلك فقد كان صلى الله عليه وسلم يعرف احتياجات الأطفال واهتماماتهم، فيوجههم التوجيه الصحيح بشكل بالغ الرقة والعذوبة، كما في حديثه مثلاً إلى عبد الله بن عباس وكان رديفه ذات يوم فقال له في لغة آسرة:

"يا غلام إني أعلمك كلمات، احفظ الله يحفظك.. احفظ الله تجده تجاهك.. إذا سألت فاسأل الله.. وإذا استعنت فاستعن بالله.. واعلم أن الأمة لو اجتمعت على أن



ينفعوك بشيء لن ينفعوك إلا بشيء قد كتبه الله لك.. وإن اجتمعوا على أن يضروك بشيء لم يضروك إلا بشيء قد كتبه الله عليك.. رفعت الأقلام وجفت الصحف". رواه الترمذي.

ومثل حديثه لأسامة بن زيد حين كان يأكل معه من قصعة واحدة وكانت يده تطيش في الصحفة فرأى أن يوجهه ويعلمه آداب الطعام في لغة سهلة وبسيطة ومباشرة: "يا غلام سم الله وكل بيمينك وكل مما يليك إلخ".

ولا شك أن كتَّاب الأطفال في عالمنا العربي لو عاشوا مثل هذه التوجيهات النبوية الغالية وقدموها في شكلٍ فني وأسلوب مشوق للأطفال واستلهموا تلك المعاني العظيمة لقدموا أدباً راقياً للطفل العربي والمسلم بعيداً عن التسطيح والمباشرة التي يتسم بها كثيرٌ من كتابات اليوم.

إن الأمم المتقدمة تولي أدب الأطفال اهتماماً كبيراً وترصد له الجوائز، وتشجع الكتاب والنقاد على الاهتمام بأدب الطفلِ اهتمامهم بأدب الكبار، لأنه لا يقل أهمية عنه، فهو يؤثر بشكل كبير – سلباً وإيجاباً – في بناء شخصية الطفل، ولذلك وجدت حركة نقدية تتابع ما يكتب للأطفال في أوروبا على سبيل المثال، بينما لا يوجد لدينا ما يشبه هذه الحركة التقويمية والتصحيحية مما جعل الساحة تعج بكتابات لا طعم لها ولا لون. فحين أصدر الشاعر والقصصي الفرنسي المعروف "لافونتين" قصص الحيوان للأطفال انتقده الكاتب والناقد المعروف "جان جاك روسو" ورأى أن بعض ما يكتبه "لافونتين" يمكن أن يتعلم منه الأطفال قيماً سلبية كالمكر والخداع والرياء حيث عرض الكاتب هذه القيم بصورة يمكن أن تكون محببة للطفل بحيث يحب تقليدها، ولذا وجب أن تكون هناك حركة نقدية جادة تواكب ما يقدم للأطفال في عالمنا العربي لكي ترى ما يتناسب مع مستوى الطفل واحتياجاته وأن تراعي الأعمال المترجمة على وجه الخصوص خصوصية الطفل العربي والمسلم والفروق البيئية بين بلدٍ وآخر، وأن تلفت هذه الدراسات أنظار كتابنا إلى تراثنا بشكل خاص بوصفه معيناً لا ينضب إذا أحسنا الأخذ منه وعايشناه معايشة صحيحة.

إن فكرة توجيه الخطاب للطفل لم تكن غائبة أبداً عن فكر أسلافنا، لا بل على العكس نجدها حاضرة بوضوح في كتب النوادر وفي كتب الأدب والوعظ، وهناك عناوين دالة في هذا المجال مثل "أيها الولد المحب" للإمام أبي حامد الغزالي الذي كان رداً على سؤال لأحد تلامذته النابهين له عن بعض المسائل، وهناك كتاب "أنباء أبناء النجباء" لابن ظفر الصقلي يترجم فيه لحياة النابهين من الأطفال، وهناك كتاب كليلة ودمنة الذي كان ملهماً للشاعر الفرنسي "لافونتين" وغيره من كُتَّاب الأطفال والكثير من الكتب التي لم يغفل مؤلفوها الأطفال في كتاباتهم.

وفي العصر الحديث نجد أمير الشعراء أحمد شوقي بعد أن عاد من فرنسا يقدم



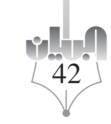
نماذج شعرية رائعة للطفل، تربى عليها الكثير من أبناء الوطن العربي وهم في مرحلة الطفولة وما زالوا يلقنونها أطفالهم، والشاعر الكبير محمد الهراوي، الذي تمتاز لغته بأنها لغة طفولة حقيقية تتعامل مع الطفل على أنه طفل وليس رجلاً صغيراً، والأستاذ كامل كيلاني وعبد التواب يوسف وأحمد نجيب وغيرهم من كتاب الأطفال الذين أحسوا بضرورة التخصص والتفرغ لهذا العالم الجميل الذي يشبه الصفحة البيضاء الناصعة، فقدموا للطفل العربي العديد من القصص الممتعة والمفيدة، ولعلي بهذه المناسبة أدعو إلى ضرورة الاهتمام في عالمنا العربي على مستوى الحكومات والمبدعين بالكتابة للطفل وتخصيص جوائز كبرى لهذا الفرع المهم للغاية وتحفيز الشباب والأطفال أنفسهم على الإبداع في هذا المجال لكي يقوم أدب الطفل بدوره التربوي والفني والسلوكي في مرحلة نحن أحوج ما نكون إلى مثل هذا التوجه.

ولا شك أن إسهامات الدكتور يعقوب الغنيم في هذا الباب تعدّ شيئاً مهمّا، إذ التفت بدوره إلى قيمه الحديث إلى الطفل والحوار معه في أمور مهمة تتعلق بكثير من القيم والأخلاق والعادات الاجتماعية، فكتب هذه السلسلة المتنوعة (حديث الأمس للناشئة) والتي يتضح من عنوانها أنها تهدف إلى بث روح الانتماء في نفوس الأبناء وتعريف الناشئة بقيم الماضي الجميل التي بدأت في الاندثار وحفظ الفضل لأصحابه الذين لم يبخلوا بوقتهم أو جهدهم على وطنهم وأبناء وطنهم، ولم يغب عن باله وهو ينقب عن هذه القيم أن يقدمها في أسلوب قصصي وطباعة فاخرة تجتذب عين الطفل ووعيه.

وتمتاز قصص الدكتور الغنيم بمجموعة من الخصائص يمكن إبرازها في التالي:

أنها قصص واقعية: وواقعيته ليست الواقعية بمعناها الغربي التي ترى أن الواقع في جوهره شر وسلبية وإحباط وأنك مهما فتشت عن قيم الخير والحق فلن تجدها، ولو عثرت عليها ونقبت عن حقيقتها ستجد أنها مظاهر خادعة يتوارى وراءها أصحابها لأسباب مختلفة، ولكنها واقعية تؤمن بأن الخير كامن في الناس البسطاء حتى وإن لم يصرحوا بذلك أو لم تعكس تصرفاتهم هذا الخير وهذه القيم، لذلك يحدثنا المؤلف عن نماذج عديدة فيها إنكار الذات من أجل الوطن وفيها الصدق والوفاء والعمل بإخلاص ليس بسبب الخوف أو الصرامة ولكن من أجل العمل كقيمة كما رأينا في قصة المعلم الذي لا يكتفي بتدريس ما يحتويه المقرر الدراسي بل يتطوع من أجل تنمية مهارات التلاميذ وتثقيفهم ويتعامل معهم من منطق الأب الحنون، الذي لا ينتظر شكراً ولا جزاءً من أبنائه.

وفي قصة (الموعد في برقان)، على سبيل المثال، يحكي المؤلف قصة اكتشاف النفط الذي كان له أثر كبير في نقل البلاد نقلة حضارية واجتماعية كبيرة، لكنه يؤكد على أن النفط لم يتفجر هكذا وبدون رجال وأحلام وعمل وأشخاص يحلمون بذلك اليوم الذي





تنتقل فيه البلاد هذه النقلة الحضارية، لذلك يختلط الواقع بالحلم والأسماء الحقيقية التي قامت على هذا الإنجاز والأسماء الرمزية، التي تشير إلى كل أحد يمكن أن يكون قد حلم نفس الحلم كان ينشد النعيم والرفاه لوطنه، فالقصة تحوي أسماء حقيقية كان لها دور في هذا المجال مثل الشيخ "أحمد الجابر" وهناك الشاعر الشعبي "فهد بورسلي" والشيخ "عبد العزيز الرشيد" والأستاذ "محمد الشايجي" والأستاذ "عبد الملك الصالح"، الذين كانوا يقومون بأدوار مختلفة من أجل رقي الوطن وتقدمه كما كان يقوم غيرهم بأدوار مماثلة في المجالات المختلفة في تناغم وتكامل.

يقول راوي القصة وصاحب الحلم: "تذكرت أن هناك سيدة تعيش في البادية ولها دراية بمثل هذه الأمور. وقد سبق لي أن سألتها عن أحلام لي فوجدت تفسيرها قريباً من الحقيقة".

"وكانت السيدة قد أوضحت لراوي الحكاية أن السدرة التي رآها في المنام لا يوجد مثلها إلا في برقان وأن الفتاة التي أفاقت من نومها الطويل وخرجت من تحت الأرض إنما هي النفط الذي سوف يخرج من باطن الأرض" ص/١٧.

وبعد أن ينتهي الراوي من سرد قصته التي امتزج فيها الواقع بالحلم ينتقل المؤلف من الوصف والقص إلى السرد واللغة المقالية التقريرية حيث يتحدث عن برقان بوضعها الراهن، تلك المدينة الواقعة إلى جنوب الأحمدي والتي ورد ذكرها في تاريخ العرب وأشعارهم وفي شعر الفرزدق وكنت أود لو أثبت المؤلف هذه الأشعار لأهميتها في هذا المجال لأنها ستمثل إحالة أدبية وتاريخية ذات أهمية للقارئ.

ولعل الأدب الجيد هو ما لم يقل صاحبه كل شيء وإنما يترك لقارئه التفاعل مع النص وإمكانية تأويله وفق ثقافته ومعرفته وهذا هو الجانب المسكوت عنه الذي لم يتدخل المؤلف فيه بتعقيب أو نصيحة كعادة بعض كتاب الأطفال بل ترك للمتلقي الخروج بالقيمة الكامنة في هذه القصة منها ضرورة حفظ الفضل لأصحابه وأن ما حدث من نقلة اجتماعية ومادية لكي نحافظ عليها لا بد من العمل والبحث عن سبل جديدة وأفكار خلاقة لكي نطور بها أسلوب حياتنا.

وفي قصة الرجل النافع لوطنه يعتبر المكان عنصراً أساساً بوصفه المكان الذي ينطلق منه بطل القصة الشيخ "مساعد العازمي" ليخوض مغامرة كبيرة سافر خلالها إلى مصر لكي يتعلم العلوم الشرعية وبعض مبادئ الطب حين رأى حاجة أبناء وطنه إليها في ظل انتشار وباء الجدري، وفي سبيل تحقيق هذا الحلم يسافر إلى أماكن كثيرة طلباً للرزق إلى أن يتحقق له في النهاية ما يصبو إليه وحين يعود إلى الكويت لا يكتفي بتعليم أبناء وطنه وتطعيمهم ضد المرض بل يمتد عمله إلى المناطق المحيطة في إصرار وحب منقطع النظير.





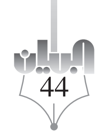
وقد رأى المؤلف أن يشير إلى هذه القصة عبر المكان أيضاً (الديوانية) حيث اصطحب الأب معه ابنه عن قصد ليعرفه بشيء يتصف به الكويتيون وهو التقاؤهم عبر تلك الديوانيات، حيث تعتبر الديوانية إحدى الوسائل التي تجمع الأصدقاء والأحباب ومن خلالها يتذاكرون تراث الأجداد ويتبادلون الرأي والمشورة في الأمور الهامة.

إنها قصة على بساطتها تدل على معدن الإنسان وقت الشدة، حيث تناسى البطل طموحاته الفردية وذاته من أجل وطنه لأنه كان مسكوناً بحلم أن يعود لوطنه بشهادة من الأزهر لكي يعلم أبناء وطنه.

وتكشف القصة عن صفحة طويلة من العلاقات الوطيدة التي كانت تربط الأقطار العربية بعضها ببعض، فقد وجد الراوي نفسه في الجامع الأزهر بين أهله وإخوانه محاطاً بكل حب واحترام فلم يحمل عبء إقامة أو خلافه، بل تفرغ تماماً لهدفه النبيل وهو تحصيل العلم، ورأى كسوة الكعبة وهي تخرج من مصر حين كان عائداً إلى بلاده بعد أن تحقق له المطلوب وتعلم القدر اللازم من العلوم الشرعية وبعض مهارات الطب البسيطة التي كان لها أكبر الأثر وكان المجتمع في أمس الحاجة إليها.

لغة المجموعة:

أما على مستوى اللغة فإن المجموعة القصصية للدكتور يعقوب الغنيم تمتاز بالسهولة والوضوح، وأقصد بالسهولة هنا أنها لغة مناسبة للطفل يعرف صاحبها كيف يختار المفردة التي تناسب الطفل، وهذه نقطة في غاية الأهمية، لأن كثيراً من الكتاب يتعاملون مع الأطفال كما لو كانوا رجالاً صغاراً لم ينضجوا بعد، ومن ثم يميلون إلى التبسيط والتسطيح فينفر منهم الطفل، لأنه لا يشعر بخصوصيته في كتاباتهم، ولعلنا نتذكر جميعاً حين كنا في مرحلة الطفولة ونأبى أن يخاطبنا الكبار على هذا النحو، ليس علينا سوى السمع والطاعة وحسن التلقي وحسب، ولذلك سنجد الراوي في معظم قصص المجموعة لا يقول كل شيء ولا ينوب عن الطفل في فهم المغزى أو تلقينه عبرة وعظة أو توجيهه إلى فهم معين، ولكنه يفسح له المجال ويتركه يتعايش مع النص ويشارك في تحديد المعنى على حسب ثقافته واستعداده النفسي والمعنوي، وهذه قضية جوهرية في الأدب عموماً وفي الكتابة للطفل على وجه الخصوص، يجب أن يكون هناك ميثاق للكتابة بين المؤلف والمتلقي حتى ينجح في دهشته وإثارة فكره والتحليق مع قصصه.





طلال الرميضي يبحث في السالنامة العثمانية:

تأكيد استقلالية الكويت

سليمان الحزامي



طلال الرميضي يبحث في السالنامة العثمانية:
تأكيد استقلالية الكويت

بقلم:سليمان الحزامي
(الكويت)

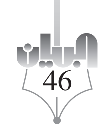
قدم الدكتور يعقوب يوسف الحجي الباحث في مركز الدراسات والبحوث الكويتية سلسلة من الوثائق التي كتبها ربابنة الكويت أثناء رحلاتهم البحرية، سواء في السفر أو الغوص.. والرّبان هو قائد السفينة أو كما يطلقون عليه في الكويت "النوخذه".

قدم الدكتور الحجي هذه الوثائق تحت اسم رزنامات السفر أو الغوص، وفيها يحكي لربان "النوخذة" إحداثيات المرحلة من ميناء المغادرة وحتى ميناء الوصول. والرزنامة البحرية سجل حافل بمشاهدات وأحداث لرّبان السفينة وبحارته وما يمرون به من أحداث، مهما كانت بسيطة أو غير ذلك، ومسجلة يوماً بيوم. وفي رأيي أن هذه الرزنامات تعطي للباحث مساحة شاسعة لدراسة التاريخ البحري الكويتي سفراً كان أو غوصاً.

وفي أواخر عام ٢٠٠٩ أصدر الباحث طلال الرميضي كتابه الجميل "السالنامة" على وزن "رزنامة"، والفرق بين الإثنين أن الرزنامة تُعنى في الحدث اليومي، والسالنامة تُعنى بالحدث السنوي. وقد جاء كتاب الباحث طلال الرميضي تحت عنوان : "الكويت والخليج العربي في السالنامة العثمانية".

والسالنامة العثمانية متنوعة الأبواب والفصول والأحداث، وما تطرق له الباحث طلال الرميضي هو عن السالنامة العثمانية التي كانت تصدر في البصرة، وهي تقع في سبعة أعداد متفرقة السنوات بين الفترة ١٨٩٠-١٨٩١ وحتى بداية القرن العشرين ١٩٠٣-١٩٠٤. والرزنامة العثمانية البصراوية، إن جاز التعبير، كانت تضم أو تحتوي على أخبار متصرفية البصرة بشكل عام، وأخبار إمارات الخليج كالكويت وغيرها.

وقد حظيت الكويت بالكم الأوفر من الأخبار بالساناميات العثمانية السالفة الذكر،





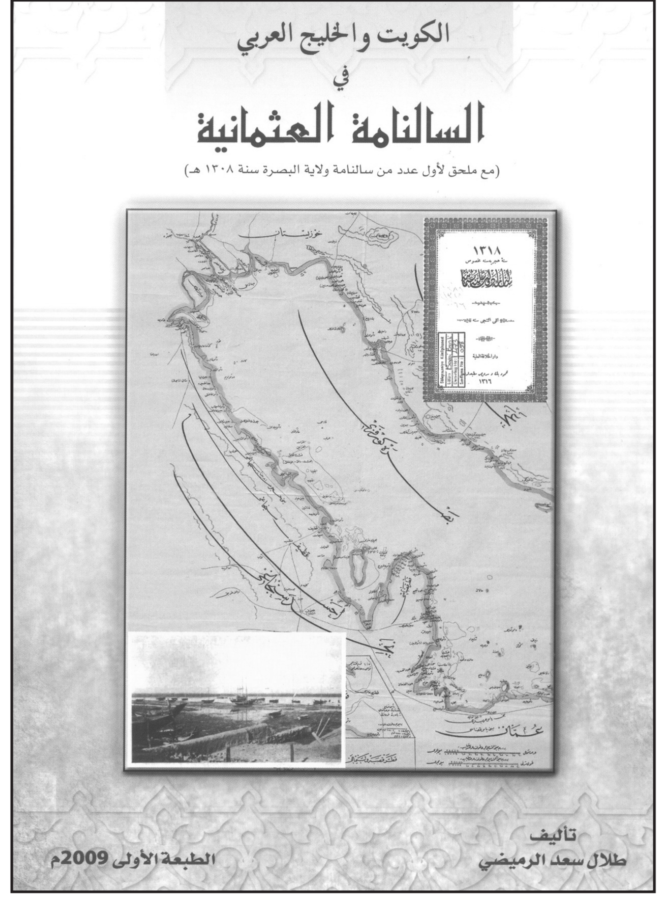
حيث كانت هناك إشارات واضحة عن عدد مساجد الكويت وعدد السكان في الحاضرة والبادية وكذلك إشارات واضحة عن المهنة التجارية في الكويت وعدد السفن؛ وبطبيعة الحال كان هناك حديثاً أو إشارة واضحة عن تجارة الكويت المزدهرة.

والملفت للنظر أن هذه الرزنامات تؤكد على أمرين أساسين:

استقلالية الكويت عن الدولة العثمانية.(٢) استقلالية الكويت عن متصرفية البصرة بمعنى أن سياسة الباب العالي في الدولة العثمانية كانت تتعامل مع الكويت على أنها مشيخة مستقلة يحكمها آل الصباح، حيث تشير إحدى السالناميات إلى إهداء الشيخ مبارك، مؤسس الكويت الحديثة، وشاحاً من الباب العالي، الميدالية العثمانية، وإذا أخذنا بالاعتبار أن العراق كدولة حديثة أسست في العقد الثالث من القرن العشرين، هذا يعني أن مشيخة للكويت في تلك الفترة كانت مستقلة عن العراق.

والسالناميات العثمانيات فيها إشارة، واضحة أو أكثر من إشارة إلى أن العلاقة بين الكويت والدولة العثمانية كانت علاقة مبنية على الثقة والاحترام المبني على استقلالية هذه المشيخة.

ودون الخوض في تفاصيل هذا الكتاب الوثائقي الجميل فإن مجهود الباحث طلال الرميضي واضحاً ويذهب إلى تأكيد العلاقات "الدولية" بين الكويت



وأكبر سلطة إسلامية في تلك الفترة. وحسبي أن يهتم الموثقون ودارسو التاريخ بقراءة تفاصيل هذه الساناميات التي جاء جزء منها مكتوباً باللغتين تطبع باللغة العثمانية والعربية، بينما نجد الأعداد المتأخرة من الأعداد السبعة كانت تطبع باللغة العثمانية القديمة فقط؛ وقد أورد الباحث أسماء رؤساء التحرير والمشرفين على إصدار هذه السالناميات ومنهم مَنْ ينحدر من أصول عربية ومنهم من ينتمي إلى أصول عثمانية "تركية".

إن الحديث عن هذا الكتاب قد يأخذ مساحة أكبر، لكني أترك مجال الدراسة التفصيلية والنقدية لمن يريد أن يحقق في هذه السالناميات بعد أن جمعها الباحث طلال الرميضي في هذا الكتاب القيم.





حوار


القاص العماني سليمان المعمري:

صنعت هذا الرجل من الورق لأتخفى وراءه

أجرت الحوار: باسمة العنزي





القاص العماني سليمان المعمري: صنعت هذا الرجل من الورق لأتخفى وراءه

أجرت الحوار: باسمة العنزي

(الكويت)

سليمان المعمري القاص العماني المتميز بتجربته السردية و خصوصية لغته الابداعية والحاصل على جائزة يوسف ادريس للقصة عام ٢٠٠٧ عن عمله "الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة" يباغت القاريء في عمله القصصي الأخير "عبد الفتاح المنغلق.. لا يحب التفاصيل" بمغامرة جديدة و مجموعة كاملة تعتمد على البطل الواحد "عبد الفتاح" في بعض أحواله و حكاياته بيد أن الأسئلة الملقاة بين النصوص يتركها عبد الفتاح - المعني بالتفاصيل -دون إجابات شافية.

وكما قال الناقد د.ضياء خضير عن عمل سليمان الثاني أن (عدم عثور الراوي على جواب مناسب له راجع الي طبيعة السؤال الملتبس نفسه و ليس فقط إلى وجود الخلل في الإجابة نفسها) * و هو ما ينطبق أيضا على العمل الأخير لسليمان.



سليمان المعمري

فيما يلي حوار مع المعمري عن "عبد الفتاح المنغلق" تحديداً.. و أشياء أخرى.

***

• عندما انتهيت من قراءة مجموعتك القصصية "عبد الفتاح المنغلق..لا يحب التفاصيل" وددت لو أعرف من هو عبد الفتاح ومن أين جاء وما الذي يحمله من إشارات لقارئ المجموعة؟!





- يبدو أن جزءاً من هذا "العبدالفتاح" كان مترسباً في أعماقي.. وأقول "جزءا" لأن صفات كثيرة من صفات هذا الرجل ظهرت في قصص سابقة لي.. لأكن أكثر دقة ووضوحاً: صنعتُ هذا الرجل من الورق لأتخفى وراءه، كما هي عادتي في قصص سابقة، اذ كانت القصة لدي - ومازالت - هي محاولة لحفظ التوازن وترميم الذات، لذا اخترتُ لهذا الرجل اسما يشي بتذبذبه وضعفه في الحياة، انفتاحه عليها وانغلاقه في نفس الآن.. كنتُ أظن - كأي كاتب ملطخ بالغرور - أنني قادر على التحكم به، وتحميله كل عُقَدي وتناقضاتي كانسان، وجعله ترساً أحارب به الضجر والعبثية واللاجدوى، ولكني مع الوقت بدأتُ أدرك شيئاً فشيئاً أنه ليس عجينة طرية في يدي كما كنتُ أطمح، بل انه قادر على التخلص من ربقتي حين يريد، انه يرى ويسمع بروحه، لا بعينه وأذنه.. وغير مرة كنتُ أهيىء نفسي لأضع له طريقاً يمشي فيه وحكاية يسلك منعرجاتها، فاذا به يسلك طريقاً آخر ويكتب لنفسه حكاية أخرى.. ثمة من نبهني بعد صدور المجموعة أنه - أي عبدالفتاح - يحب التفاصيل كثيراً، وليس كما كنتُ أرسم له في العنوان.. هذا الأمر يريحني ولا يزعجني، فهذا يعني أنه لم يعد يمثلني وحدي، وأن كثيرين يمكن أن يروا أنفسهم فيه.

الذات المنكسرة

• أحيانا يبدو بطل المجموعة وكأنه مركب من عدة شخصيات لا رابط بينها وأحيانا ينتاب القارئ شعور بأنه شخص واحد بمزاج واحد وصفات ثابتة، أيهما أدق أيها الكاتب؟

- هذه ملاحظة ذكية، وتنم عن قراءة عميقة.. وأستطيع القول أن عبد الفتاح هو هذا وذاك.. لعل التفسير كله في صفة

يحدث أحياناً أن تضعنا الحياة في أتون تجارب تجعلنا ننطق بكلام عميق حتى دون أن نشعر أو نقصد.. وهكذا كان عبدالفتاح.

التذبذب التي تحدثتُ عنها قبل قليل، وذلك التمزق بين الانفتاح على العالم، والانغلاق على ذاته المنكسرة.. يبدو أنني في بعض القصص نجحتُ في الإمساك به من عنقه وجَرِّه كما تُجرّ البهيمة ليفعل ما أريد أنا لا ما يريده هو، في حين تمكن في قصص أخرى من التحرر من ربقتي والانتصار لمزاجيته. أو لنقل لشجاعته التي تملي عليه أن ينظر للأشياء من علٍ بعين نسر جسور.

شبيه بالدمية

• "الأبيض بالإكراه ليس سوى أسود" و "مزرعة الخيال وفيرة المحاصيل فقط اسقها.." الحكيم عبد الفتاح ما حكايته مع حظه العاثر؟

- في القصة التي استللت منها هاتين العبارتين، وهي قصة "الأبيَض والأسود"، يحاول عبدالفتاح المنغلق التغلب على حظه العاثر بالاتكاء على الخيال، حيث الحلم حياة أخرى أكثر جمالا، وكأنه يستحضر النفّري الذي يرى أن "الهالك من لا يحلَم".. انتقاؤك لتينك العبارتين ذكرني بعبارة نطق بها مجنون ذات يوم تقول: "أنا شبيه بالدّمية المتحركة المكسورة التي سقطتْ عيناها إلى الداخل".. علق الفيلسوف سيوران على هذه العبارة بالقول انها أعمقُ منْ كل الأعمال التي وُضعَتْ في الاستقراءَ الباطنِيّ.. ما أردتُ قَوله هو أنه يحدث

يتصرف كشيخ هرم عرك كل شيء في هذه الحَياة، ولم يعد يبكيه أو يُفرحه شيء، انه مجنون يفضحه وجهه، ولا أظنه كان سيتحمل الحياة لولا هذا الجنون، إنه رجل يعيش في النسيان ويموت في الحلم.

أحياناً أن تضعنا الحياة في أتون تجارب تجعلنا ننطق بكلام عميق حتى دون أن نشعر أو نقصد.. وهكذا كان عبدالفتاح في هاتين العبارتين.

مهزوم وحزين

● كيف واتتك فكرة مجموعة قصصية ببطل واحد وثيمة واحدة؟

– في البداية لم يكن الأمر مخططاً له. أذكر أن عبدالفتاح المنغلق ظهر أول ما ظهر في قصة "كاريزما".. كنتُ سعيداً باسمه أكثر من سعادته به هو شخصيا.. ثم حدث أن ظهر في قصة أخرى بنفس الشخصية والاسم وطريقة التفكير.. وقتها توقفتُ متأملاً الأمر قائلا لنفسي : يبدو أن الرجل لديه أشياء كثيرة ليقولها، فلماذا لا أترك له الفرصة لذلك ؟، وبالفعل ظهر في قصة ثالثة ورابعة، فجاءت فكرة أن أخصص له مجموعة قصصية مستقلة.

● هل ثمة نقاط تقاطع بين عبد الفتاح والرجل المهزوم؟

– ان كنت تقصدين مجموعتي الأولى "ربما لأنه رجلَ مهزوم" فالاجابة بالتأكيد : نعم، هناك تقاطع.. فعبد الفتاح المنغلق هو أيضا رجل مهزوم وحزين، ذلك الحزن النبيل الذي يصقل الشخصية ويزيدها تمرساً بالحياة.. انه مخلوق ضعيف وعابر مصنوع من الوحل والحلم يشعر أن جميع قوى الكون تدوّم داخله، تماماً كأحد أبطال كازنتزاكيس.. الفرق – كما يتبدى لي كمراقب يظن نفسه محايداً الآن – أن عبدالفتاح تخلص الى حد معقول من غنائية الحزن المفرطة لدى "الرجل المهزوم".. ان هزيمة عبدالفتاح وحزنه يتبديان من خلال مواقف لا من خلال عبارات كما هي الحال في "الرجل المهزوم"، كما أننا نلمس لديه – أي عبدالفتاح المنغلق – تلك اللامبالاة العجيبة بالحياة، انه يتصرف كشيخ هرم عرك كل شيء في هذه الحياة، ولم يعد يبكَيه أو يُفرحه شيء، إنه مجنون يفضحه وجهه، ولا أظنه كان سيتحمل الحياة لولا هذا الجنون، انه رجل يعيش في النسيان ويموت في الحلم.

العود الأبدي

● (أن يستيقظ المرء صباح كل يوم في الساعة نفسها بالمنبه نفسه، بعد ليلة ملأى بالكوابيس نفسها وأن يشرب القهوة المرة ذاتها ضاما شفته العليا إلى السفلى..أن يرتدي البياض ذاته الذي سيجلله من الأخمص حتى الكتفين..) ما الذي يعنيه هذا لسليمان المعمري؟

– يعني رتابة الحياة وبؤسها، حيث كل شيء يتكرر بسأم عجيب.. انها فكرة "العود الأبدي" التي تحدث عنها كونديرا في بداية روايته الفاتنة "خفة الكائن التي لا تحتمل"، تلك الفكرة التي يكتنفها الغموض، وبها أربك نيتشه الكثيرين من الفلاسفة : اي أن نتصور أن كل شيء سيتكرر ذات يوم كما عشناه في اليوم السابق، وأن هذا التكرار بالذات سيتكرر بلا نهاية.

سرد كاشف للدلالة

● لا أتفق معك ومع هنري جيمس في أن سرد المرء انهياراته يمكن أن يكون مفيدا!



الأفضل أن يعيش انهياراته بصمت بعدها وهو يلوح لها مبتعدا ليسرد تجربته السابقة، ما رأيك؟

- في تصوري – انْ كنتُ فهمتُ كلام هنري جيمس بشكل صحيح – أنه حين دعا المرء لسرد انهياراته فانه لم يكن يقصد البتة سردها في لحظتها الانفعالية التي تمنعه من رؤية الأشياء بوضوح، أو تجعل هذا السرد مجرد بكائية حزينة.. بل ذلك السرد الذي يجعل المرء يرى نفسه من الداخل بشكل أعمق، ويستكشف مناطقها المجهولة، وقدرتها على تجاوز ضفة الحزن الى ضفة أخرى أكثر اشراقا وتفاؤلا، يرى ذلك ببصر عينيه الذي في قلبه.. بهذا المعنى أظن أنك تتفقين معي ومع هنري جيمس، لا تختلفين.

شخصيات هامشية

● في المجموعة بدا عبد الفتاح وكأنه بطل





القصص كلها هي عبارة عن تأملات في الحياة من وجهة نظر شخصية واحدة هي عبدالفتاح المنغلق، ولذا كان طبيعيا أن الذي يروح ويجيء ويضحك ويبكي ويعطس ويشتم وينطق بالحكمة هو هذا العبدالفتاح..

بمواصفات إضافية!!الضوء مسلط عليه ولا صوت آخر يضاهي صوته، الشخصيات الأخرى كانت هامشية ومحجمة لصالح مساحته في العمل، هل حدث ذلك عن عمد؟

- ينبغي أولا أن أنوّه الى شيء : أن القصة القصيرة عادةً ما تركز على شخصية واحدة لتسلط ضوءاً كاشفاً على دواخلها، وتبقى الشخصيات الأخرى هامشية بالمقارنة معها.. التركيز على جميع الشخصيات واعطاؤها جميعها حق الظهور يكون أكثر في العمل الروائي الذي يحتمل التوسع في الأحداث والشخوص.. هل كان هناك تحجيم للشخصيات الأخرى في مقابل التركيز على شخصية عبدالفتاح ؟.. الإجابة على ما أظن نعم.. ومبرر هذا أن القصص كلها هي عبارة عن تأملات في الحياة من وجهة نظر شخصية واحدة هي عبدالفتاح المنغلق، ولذا كان طبيعيا أن الذي يروح ويجيء ويضحك ويبكي ويعطس ويشتم وينطق بالحكمة هو هذا العبدالفتاح.. هذا هو تعاقدي مع القارئ منذ البداية : أنك لن ترى في هذا الكتاب الا شخصية واحدة،



أعكف والصديق الكاتب عبدالعزيز الفارسي هذه الأيام على كتابة رواية مشتركة قررنا كتابتها للمتعة قبل كل شيء، متعة صنع شخوص وأحداث ومصائر على الورق.

وكل ما حولها من شخصيات انما وجدت فقط لتدور في فلكها.

• هل نستطيع القول أن لغة سليمان المعمري تخلصت من الفانتازيا الرائعة الموجودة في (الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة) في تحول لصالح اللغة الساخرة بعمق كما في العمل الأخير؟

– أنا من المؤمنين تماماً أن كل عمل أدبي يخلق لغته الخاصة به.. لذا فاني أفضل القول أنني في هذا العمل حاولتُ تجريب لغة جديدة، تتناسب مع الشخصية التي اخترعتُها.. انه تجريب.. ليس تخلصاً من لغة "الأشياء" ولا تحولاً عنها..

رواية مشتركة

• هل هناك مشاريع جديدة؟

– أعكف والصديق الكاتب عبدالعزيز الفارسي هذه الأيام على كتابة رواية مشتركة قررنا كتابتها للمتعة قبل كل شيء، متعة صنع شخوص وأحداث ومصائر على الورق.. مشروع الرواية المشتركة هذا هو مشروع قديم وظل مؤجلاً لفترة ليست بالقصيرة بسبب الموضوع الذي سنتناوله فيها.. أنا والفارسي صديقان حميمان رغم اختلاف طريقتينا في الحياة والكتابة.. هذا الاختلاف هو الذي حفزنا أكثر على كتابة هذه الرواية.. في البداية وضعنا اطاراً عاماً نكتب من خلاله وهو ما أدى الى تعثر المشروع، كنا نضع في تصورنا اطاراً حكائيا علينا مراعاته حتى لا تفلت منا خيوط الرواية وهو الأمر الذي من شأنه أن يجعلنا مدجنين وغير مستمتعين بالكتابة.. وذات يوم من ربيع ٢٠٠٨ كنتُ أجري حواراً في الاذاعة مع الأديب البحريني أمين صالح وأتى ذكر نصه الرائع "الجواشن" الذي تَشارك في كتابته مع الشاعر قاسم حداد.. قال من ضمن ما قال أنه وحداد حذفا أكثر من مائة صفحة من "الجواشن" لأنهما اكتشفا أنهما كتباها وفقا لتصور مسبق فلم يستمتعا بالكتابة لأنهما يعرفان أين يذهبان، وأن المتعة هي السير في طريق لا تعرف أين نهايته بالضبط ولا يمكن أن تحدس بمطباته ومنعرجاته.. من هنا، وبعد الحوار مباشرة، اتصلتُ بعبدالعزيز وأخبرته بما قاله أمين صالح، واقترحت عليه أن نسير هذا الطريق أيضا في روايتنا، أي أن نبدأ بكتابة رواية دون تصور مسبق ودون تأطير بمضمون بعينه أو حكاية بذاتها، أن نستمتع بالكتابة وفقط، أن ندع الحكاية والشخوص يأخذوننا أينما أرادوا.. طبعاً تشجع للفكرة واتفقنا أن يبدأ أحدنا الكتابة الى أن يشعر أنه غير قادر على الاستمرار، فيأتي الثاني ويكمل من حيث انتهى الأول وهكذا دواليك.. بهذه الطريقة تستطيعين القول ان هذه الرواية هي لعبة فنية نكتبها للاستمتاع بالكتابة أولاً وقبل كل شيء.. وقد قطعنا فيها شوطاً كبيراً، وما زلنا مستمتعين. وأتصور أنها ستكون جاهزة للنشر مطلع العام القادم.

* من (القلعة الثانية..دراسة نقدية في القصة العمانية المعاصرة) للناقد د.ضياء خضير ٢٠٠٩،دار الانتشار العربي.



معاجم

من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية

خالد سالم محمد

مجلة البيان - العدد 474 - يناير 2010



من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد
(الكويت)

هناك الكثير من المفردات الكويتية التي تستخدم في اللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات أصول فصيحة.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من قبل.







	م
مشَمَّج	الثَوب مشَمَّج: بمعنى خياطته غير دقيقة، غرزات خيوطه متباعدة وغير متقنة. أصلها من الفصيحة، شَمّرَج، ففي الجمهرة: شَمّرجْتُ الثوب شَمّرجَة: إذا باعدت بين غروزه في الخياطة. والمصدر شَمرجة وشمراج، وشَرّجَ الرجل: إذا عمل عملاً غير محكم، ومنه كِساء مشَّمرّج: إذا كان مهلهل العمل.
مُصَك	المُصك: الرجل القوي، الطويل، العريض المنكبين. وفي كنز الحفاظ في تهذيب الألفاظ: ورجل صَمْكيك وصَّمْكُوك: وهو الشديد.
مُطِي	المطي: الحمار أو البغل وربما أطلقت مجازاً على الشخص البليد عديم الفهم الذي لا إرادة له، يسير كيفما شاء. واللفظة دخيلة على اللهجة الكويتية، ولا يستعملها إلا قلة من الناس. وفي شرح لامية العرب للأديب محمد بن قاسم بن زاكور المغربي: أقيموا بني أمي صدور مطيكم. قال : المطي كالمطايا: جمع مطية وهي الدابة تمطو في سيرها أي تجد وتسرع. وفي الجمهرة، المطي: الحمار لأنه يمتطى أي يركب، والمُطا: الظهر
مصَّلى ومقَلى	يقولون عند الحديث عن تنوع الأكل وجودته وكثرته: مصَّلى ومقَلى. أي منه المقلي والمشوي والمطبوخ. وفي الجمهرة، والصَّلِي والمُصَّلى: المشوي . وفي الحديث أهدي إلى النبي صلى الله عليه وسلم شاة مصلية أي مشواة، ولا يقال مشوية، والصَّلى من الياء صلى النار أصلاها، والصَّلى شدة لهبها، وفي التنزيل: سأصليه سَقر.
مُضْعَد	المضعَد: السوار، وهي مقلوبة من الفصيحة: مُعْضد. وفي القاموس المَحيط، العَضْدُ: ما بين المرفق إلى الكتف. وسمي السوار بهذا الاسم لأنه يلبس في هذه المنطقة.





مِعْجال	طريقة من طرق قذف الأحجار بقوة بواسطة حبل مبروم أو شريطة قماش قوية. أصلها من الفصيحة ، عَكَلَ، ففي القاموس، عَكَلَه يَعْكله: جمعه، والإبل حازها وساقها، والبعير شد رسغ يديه إلى عضده بحبل وهو العَكَال.
مِعَزْبَة	المعزبة، الزوجة. ومعزبة الرجل زوجته وشريكة حياته. وفي اللسان، فلان عَزَب فلاناً: أي قام بأموره وكان له كالخادم، وعزِبت المرأة زوجها: أي قامت بأموره.
مِعْلاَق	المعلاق، هو القلب والكبد والرئة والقصبة الهوائية للذبيحة والجمع معاليق. وفي المنجد، المِعْلاَق عند العامة: هو الرئة والكبد والقلب من الذبيحة، وفصيحها: الشُحارة.
مَغَط	مَغَط الحبل أو السير: شده ليطول، وتمغط الصاحي من النوم: إذا رفع يديه وحركهما. وفي الجمهرة، وتمغط البعير في سيره: إذا مد يديه مداً شديداً.
مُقَطَع	المقْطَع: من الألفاظ القديمة المتروكة وتطلق على "دشداشة" الشتاء التي يلبسها الرجال تكون من الصوف ونحوه وذات ألوان مختلفة،والجمع مُقاطِع. وفي التاج، المقطعة والمقطعات: القصار من الثياب، اسم لا يفرد له واحد، يقال لجملة الثيابَ القصار مقطعات ومقطعة. الواحد ثوب كأبل واحدها بعير والمعشر واحدهم رجل. وفي الحديث: أن رجلاً أتى النبي صلى الله عليه وسلم وعليه مقطعات له، وقال ابن الأثير: أي ثياب قصار لأنها قطعت عن بلوغ التمام. وأقول : ربما سمي مقطعاً لأنه يقطع من لفة القماش الكبيرة على قدر حاجة الشخص وقياسه.









مقَصَّب	الشَعر المقصب: هو الشعر الناعم المغلول، المرسَل. وفي الجمهرة، وقَصَبَت المرأة شعرها: إذا فتلته كالقصب. وشعر مقَصَّب: إذا كان كذلك. وفي الحديث في صفة الرجال له قصائب: إي ذوائب من الشعر، وربما سميت الخصلة من الشعر إذا فتلت: قُصَابة.
مُكْسَار	المكسار: خيمة كبيرة من القماش السميك تنصب لتجمع الناس عندما تكون هناك حفلة زواج، وأكثر ما يستعمل في جزيرة فيلكا في الخمسينيات والستينيات. مأخوذة من الكَسْر: وهو جانب البيت والشِقة السفلى من الخباء كما جاء في القاموس.
مكَّسَر	سروال طويل خفيف أبيض اللون يلبسه الرجال في الكويت. ومعناه في اللغة حاشية تكون حول الهودج كي تستر من بداخله، وأيضاً الشقة من الخباء، وجانب البيت ومن هنا جاءت التسمية.
مُكِن	والجمع مُكنة: وهي أنثى الجراد. وفي الجمهرة والقاموس، المُكن: بيض الضَّبَّة والجرادة ونحوها.
مَلَخ	المَلخ: الشق والتمزيق، مَلَخ الثوب: شقه، ومَلخ الشعر شَدَّه بقوة. وفي اللسان، مَلَخ الشيء ملخاً: أي اجتذبه قبضاً وعضاً. والمَلَخُ أن يمرمراً سريعاً. وفي الجمهرة، والمَلْخُ: انتزاعك اللحم من الجلد إذا انتزعته فقد ملخته.
مَلَس	الأملس: الناعم، نقول: رخام أملس ونحوه، ورجل أملس ليس في ساعديه وساقيه شعر. وفي القاموس، المَلاسَة والملوسَة: ضد الخشونة.







مَلَص من يدي: سَقط، مثل ملص الدفتر وطاح: أي سقط دون أن أدري. وفي الجمهرة، والمَلَصُ مصدر مَلصَ الشيء من يدي يملص ملصاً: إذا سقط متزلجاً، وأملصت الناقة إملاصاً: إذا ألقت ولدها.	مَلَص
نقول : الصبي مملوع أو متملع: أي متعرض لشد قوي من ذراعه مما سبب له التواءً وتحريكاً في الفقرات. وفلان مَلَعَ فلان، سَبب له شد قوي في يده وذراعه. وفي القاموس، المَيْلَعُ: المتحرك، وأملعت الناقة و امتلعت: مرت بسرعة، وملع الشاة: سلخها من قبل عنقها.	مَلَع
الملِفع: لفة من القماش الأسود الخفيف كانت المرأة قديماً تلف بها رأسها لتغطية الشعر والرقبة. وفي القاموس، اللِّفاعُ ككتاب: الملِحفةُ، أو الكساء، أوِ النطعُ، أو الرداء، وكل ما تَتَلَفعُ به المرأة. وفي الصحاح: واللِّفاعُ ما يلتفع به، وزاد غيره: من رداء أو لحاف أو قناع.	مِلْفَع
هاون كبير من الخشب كان يدق فيه الحب "القمح" لعمل الهريس قديماً. وفي الجمهرة، والمنحاز هو الهاون، وكل ما يدق فيه.	مِنْحَاز
المَنز: السرير الذي ينام فيه الرضيع، قديماً كان يصنع من جريد النخل ومن الخشب على شكل قفص مفتوح من الأعلى، قابل للإهتزال والتأرجح. ففي التاج، المِنَز بكر الميم: مهد الصبي سمي بذلك لكثرة حركته	مَنَز
أداة لنقل الجمر وحَمله، وهي أيضاً أداة صغيرة لاستخراج الشوك من الحجم. وفي اللسان، نَقَشَ الشوكة: أخرجها من موضعها وفي المنجد، نَقش الشوك بالمنقاش: أي نتفه.	مُنْقَاش





قصة

عن قصّات شوارب وشَعر ألمانية

هيرتا مولر

حفلة تكريم

خالد الصالح

يحدث أحياناً..

نورا بوغيث



عن قصّات شوارب وشَعر ألمانية

للألمانية: هيرتا مولر*
(ألمانيا)
ترجمة: حسين عيد

رجع صديقي مؤخرا إلى بيته في قرية قريبة. كان يريد أن يزور أبويه هناك. قال، يوجد هناك شفق طوال اليوم. ليس هناك نهار أو ليل. لا يوجد غسق أو فجر. الشفق في وجوه الناس.

لم يتعرّف على أيّ شخص على الرغم من أنّه عاش في تلك القرية عدّة أعوام. يمتلك كلّ البشر نفس الوجوه العجوزة الرمادية. تلمس طريقه إلى ماوراء تلك الوجوه. حيّاهم فلم يصله أيّ ردّ. استكان باستمرار إلى الحوائط والأسيجة. ومشى أحيانا بين البيوت التي بنيت عبر الطريق مباشرة، فانصفقت كلّ الأبواب وراءه بعنف، وهي تصرّ. وعندما لم يجد أمامه أيّ شيء عرف انّه رجع إلى الطريق ثانية. تحدّث الناس لكنه لم يفهم لغتهم. لم يستطع أن يطلب منهم أن يمشوا قريبا منه أو بعيدا عنه، اذا أقبلوا أو أدبروا عنه. سمع ضربة عصا رجل على جدار، فسأله أين يمكن أن يجد أبويه. أجاب الرجل بجملة طويلة تناغمت فيها كلمات عديدة، مشيرا بعصاه إلى الفضاء.

كانت هناك لافتة تحت ضوء مصباح مكتوب عليها "محلّ حلاقة". أفرغ الحلاق سلطانية من القصدير ممّا حوته من ماء ورغوة بيضاء عبر الباب إلى الطريق. دخل صديقي إلى المحلّ. كان رجال كبار السن جالسين على مقاعد طويلة أو نائمين. حالما يحين دور أيّ منهم، كان الحلاق ينادي اسمه. يستيقظ بعض النائمين إثر ذلك النداء، ويصيحون جميعا معا مكررين الاسم الذي نودي عليه.

استيقظ الرجل الذي نودي عليه، وعندما جلس على الكرسي المواجه للمرآة سقط الآخرون في النوم مرة أخري.

تساءل الحلاق: قصّة ألماني؟

أومأ الرجل برأسه، ناظرا إلى المرآة بصمت. بدا أنّ الرجال على المقاعد الطويلة



معنيين بالبقاء دون تنفسّ. جلسوا هناك بصرامة كجثث. يمكنك أن تسمع فقط صوت حركة المقصّ.

أفرغ الحلاق سلطانية من القصدير ممّا حوته من ماء ورغوة بيضاء عبر الباب إلى الطريق. وقف صديقي قريبا من دفقة الماء. كان مائلا بظهره على إطار الباب. زمّ الحلاق شفتيه كما لو أنه يصفرّ. لم يصفرّ. تطلع عابسا إلى وجوه أولئك النائمين. ثم طقطق لسانه. فجأة نادي الحلاق اسم والد صديقي. استيقظ بعض الرجال وكرروا معا اسم والده بأعين مفتوحة تماما. نهض رجل ذو وجه رمادي وشارب أسود ملتو، وذهب إلى الكرسي. سقط الرجال على المقاعد الطويلة في النوم ثانية.

تساءل الحلاق: قصة ألمانية؟

أجاب الرجل: قصة شعر وشارب ألمانية.

يمكنك أن تسمع صوت المقصّ وسقوط أطراف شاربه المستدقة على الأرض.

ذهب صديقي على أطراف أصابعه باتجاه الكرسي. قال: "أبي". حدّق الرجل الجالس على الكرسي بعناد إلى المرآة. ربت صديقي بيده على ظهره. كان الرجل الجالس أمام المرآة يحدق ربما بعناد أكبر إلى المرآة. أمسك الحلاق بالمقص مفتوحا على سعته في الهواء. حوّل يده المبسوطة وأدار المقص على محوره مرّة أخرى حول إبهام يده. رجع صديقي إلى مكانه مائلا بظهره ثانية على إطار الباب. كسا الحلاق بأصابع مفرودة شعر لحية الرجل الجالس على الكرسي برغوة الصابون. طفا غبار رمادي بين الوجوه في مواجهة المرآة. أفرغ الحلاق سلطانية من القصدير مما حوته من ماء ورغوة بيضاء عبر الباب إلى الطريق. أغلق الرجل الباب الذي يلي تماما الماء المتدفق. ذهب صديقي على أطراف أصابعه إلى الطريق. مشي الرجل باتجاهه رأسا – أم كان ذلك رجلا آخر؟ كان الغسق على وجهه تماما. لم يستطع أن يرى بعد ذلك ما اذا كان الرجل قادما ناحيته أم مبتعدا عنه. ثم لاحظ أنّ الرجل كان يبتعد عنه، كان يشبه في ابتعاده رجلاً غلبه النعاس رغم أنّ الطريق كان هادئاً.

صادف صديقي عدّة أسيجة وحوائط. مشى إلى محطة سكك حديدية عبر عدّة بيوت كانت مبينة عبر الطريق.

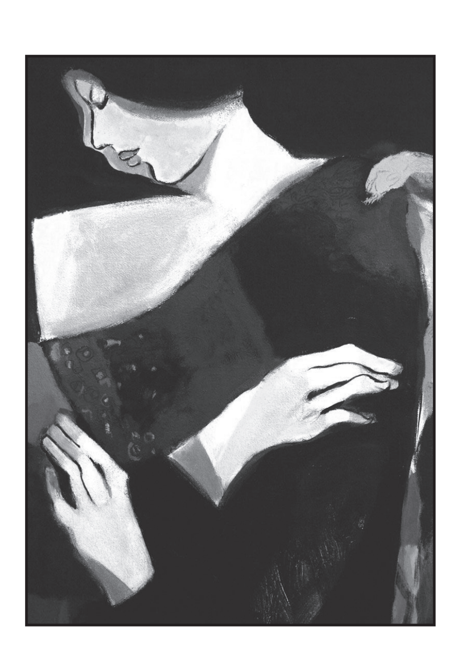
كان يعاني من ألم قاس في الظهر عندما مشى فأيقن أنّه قد انحني لفترة طويلة على إطار الباب. شعر بألم شديد في أصابعه فأيقن أنّه دفع فاتحا عددا من الأبواب. عندما اقترب القطار من المحطة شعر بألم شديد في حلقه، فأيقن أنّه كان يتحدّث إلى نفسه طوال كلّ ذلك الوقت.

لم ير ناظر المحطة. لكن ناظر المحطة أطلق صفارة طويلة فاترة. أثار القطار

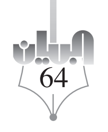




بعض الرياح عندما اقترب. أطلق القطار صفارة قصيرة أجشّة. كانت هناك شجرة قريبة من قضبان السكك الحديدية بين الغسق وبخار القطار. مازالت تلك اللافتة على جذعها. رأى صديقي من القطار المتحرّك أن تلك اللافتة لم تشر إلى إسم القرية مثلما جرت العادة، بل كان مكتوبا عليها ببساطة "محطة سكة حديد".



·هذه القصة من مجموعة قصص "السهول"، التي كانت أول مجموعة قصصية للكاتبة هيرتا مولر الحائزة على جائزة نوبل (٢٠٠٩م)، وصدرت في ألمانيا عام ١٩٨٨، ثم ترجمها إلى الانجليزية سيجليند ليج وصدرت عام ١٩٩٩ عن وكالة جامعة نبراسكا بالولايات المتحدة الأمريكية.





حفلة تكريم

بقلم: د. خالد الصالح
(الكويت)

"اللعنة عليكم" ....

صاح بتلك الكلمات ثم اندفع كالإعصار غير مبالٍ بالنظرات التي رشقته من كل اتجاه، ما إن وجد نفسه منفرداً بذاته خارج القاعة حتى أطلق صيحة مدوية، كانت عاصفة ذاته التي تجمعت طوال حفل التكريم قد خلقت بداخله صاعقة حملها هارباً خوفاً من انفجارها، خارج مبنى الاحتفالات المنزوي بعيداً عن العمران وقف (خالد) في ذهول، قادته قدماه بعيداً عن سيارته، تسارعت خطواته هارباً من كل شيء، بحث عن الفرار من واقعه، لم يعد يحتمل.

شعر ببرودة الجو تلامس وجهه المشتعل بغضبه، لم يستلطف الهواء، لم تعجبه فكرة التخفيف عنه ، كان يتمنى أن يصل غضبه مداه، أن يتحول بروحه .. بعقله .. بجسده إلى كتلة لهب تحترق دون أن تترك وراءها أثر. الظلام يحيط به وأصوات الموسيقى الصاخبة تهادت مع سرعة خطواته الهاربة، أصوات حفيف أوراق الشجر تزداد وضوحاً، صوت نباح كلب قادم من بعيد، أسرع بخطواته في اتجاه الصوت، لأول مرة في حياته الطويلة يطارد أثر كلب، لم يدر في أي اتجاه يسير، استمر بالحركة، وفجأة وقف في منتصف ساحة ترابية مظلمة، لحظات جمود ثم جثى على ركبتيه، أمسك رأسه بكلتا يديه وانتحب، علا صوت بكائه المتقطع وساحت دموعه فوق خديه، لم يعتد مثل تلك الكمية من الدموع، تذوقها بلسانه ثم شعر بمرارة لم يعرفها من قبل، ضرب رأسه بيده وتأوه متألماً، نفسه هانت عليه، لو جاءه الموت الآن فلن يشعر بالخوف منه . أدرك لماذا يلجأ البعض لإنهاء حياتهم، كيف أحبوا الموت أكثر من الحياة، استلقى على ظهره وتمدد فوق التراب، من رقائق الدموع التي ما زالت تبلل عينيه راقب السماء، تمنى أن يرى واحداً من تلك المخلوقات الغامضة التي تحيا في الظلام، أو يسمع صوتاً غير دقات قلبه وتلك الهمسات التي يطلقها الهواء مع تخلله بين الجمادات التي تحيطه ، أمضى ساعة وهو يراقب قبة الفضاء التي تتلألأ فيها النجوم، شعر بالنعاس، وفجأة تذكر ما كان فيه، ذهب السلام الذي كاد أن يتسلل لنفسه ومرة أخرى تصاعد داخله الغضب، رأى وجه (حبيبة) وهي تطوف بين سيدات المجتمع ترحب بهن وقد علت فوق محياها ابتسامة الانتصار، ثمانية عشر عاما مضت منذ عرف الحقيقة، صدح بها لكن لم يسمعه أحد، اشتعل غضبه من جديد فعادت أيامه القديمة حية أمامه.

* * *



الثلاثاء الرابع عشر من أغسطس عام ١٩٩٠، علت صيحة غاضبة:

- ماذا؟

قالها (خالد) وهو يبتعد هاربا من "حبيبة"، وقف بالقرب من صديقه "عبدالحميد" يراقب تلك التي باعت الوطن الذي أكرم وفادتها سنوات طوال .

كانت المرأة قد امتصت بسرعة مفاجأة احتلال الكويت، تآلفت مع الموقف ومدت يدها للمحتل، اليوم تطلب من الآخرين التعاون .

خطواتها الرشيقة تتهادى فوق السجاد الأزرق الذي غطى مدخل المستشفى، سارت تحيط بالمدير المحتل وهي تهمس بكلمات الترحيب، اقترب منهما ضابط كبير، أمرها بالابتعاد بصوت أجش، لم يكن ضباط الاحتلال يحبون الأغراب، أطرقت برأسها وهي ما زالت تحتفظ بابتسامتها وانسحبت في اتجاه المصعد .

ما كادت تغيب عن الأنظار حتى ضغط "عبد الحميد" على يد "خالد" قائلا :

- الصبر

رفع "خالد" نظراته إلى وجه نائب المدير وابتسم، كان يعرف مقدار المخاطر التي تواجههم، هو كطبيب وهم كإداريين يسعون لمساعدة مرضاهم .

مضت الأيام كأنها رحى فوق قلوب الصامدين، كل يوم قائم بذاته، لن يعرف أحد مصيره بعد ساعة، "عبد الحميد" بجسمه الممتلئ وسمرته الصافية يجوب بعينيه الواسعتين ممرات المستشفى الذي كاد يخلو من المارة،

- لا داعي لقدومك.

- أنت الذي طلبتني.

- ابتسم "خالد" وعقّب معتذراً:

- الفوضى بلغت حد الرعب، شكرا لقدومك

- أتعلم أن مدير المشفى في الكويت

قالها "عبد الحميد" وهو يبتسم ساخرا، أجاب "خالد" بصوت غاضب:

- عاد للكويت ليجمع حاجياته وغادر، لم يتصل بنا، ماتت الكويت بالنسبة له .

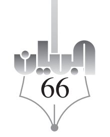
- هل كنت تتوقع غير ذلك ؟

- نعم كنت أتوقع غير ذلك، ما أعطته له بلدي فوق أحلامه .

تباعد الصديقان، ركب كل واحد منهما سيارته وهو يحدق بعين الآخر، أغدا نلتقي ! لا أحد يعلم.

* * *

جاء الغد وبعد غد، وما زال الصديقان ملتزمين بالحضور، تناقص الغرباء، عاد معظمهم لبلاده بينما لزم الآخرون منازلهم، ما زالت (حبيبة) تزور المشفى تتقرب من قادته الجدد، تذهب للعراق بتسهيلات لتُحضر ما تشتهيه، عرفت الأمان في الوضع





الجديد كما عرفته قبل ذلك .

التقى بها "خالد" ذات مرة عند باب الدخول سألها :

- هل تعرفين محمد ؟
- لا .. لا.

قالتها بلهجتها السريعة، كأنها تهرب من كل كويتي، كان ردها جوابا .

وصل الخبر بعد أيام، قُبض على الشاب الكويتي بتهمة "ألا تهمة .."، أُعدم الشاب الإداري دون ذنب، بكيناه بصمت لم نعرف كيف نصل لذويه فتقبلنا عزاءه كأهله.

الموت أضحى كخبط عشواء، لن نعرف من القادم ؟

صراخ جاء من بعيد، أنهيت الكشف على مريضي وانطلقت باتجاه الصوت، "هيام" الممرضة الصامدة رفعت رأسها إلي، مسحتني بنظرات حزينة،همست بصوت كالبكاء:

- أخذوه،........ أبو أسامة .

كان ذاك لقب "عبد الحميد".

هزني الحدث ، تجمدت أعضائي، أعجزتني الحيلة، تماسكت أمام الواقفين وانسحبت إلى غرفة الخفارة، بكيت بصوت صامت، لم أفقده بعد، لكنني شعرت بآلامه، بلحظات الفزع التي يحياها، تواصل نحيبي طوال ليلي .

أقبل الصبح وكأن الأمس لم يكن ، عند أول خطوات للمدير سألته :

- أين أبو أسامة ؟
- كن بحالك .

تهديد جعلني أقف محتارا .

نظرات "هيام" الفزعة من بعيد تدعوني إليها، لبيت دعوتها وتوجهت إليها منكسرا، همست وهي تلتفت حولها .

- هو من كتب التقرير ضده .

* * *

اختفى صاحبي فجأة، كأنه لم يكن بالأمس هنا، مرت أيام على ابتعاده عنا، النباتات الخضراء التي يرعاها كل صباح لم تجد من يسقيها، حين اعبر الممر الطويل اسمع للأغصان صوتا، هل تبحث عن صاحبها ؟ ليتني أعلم عنه خبرا، وأمام المصعد أرفع رأسي ناظرا إلى تلك النباتات العالية التي لن تجد من يصل إليها، رأيت "عبد الحميد" بعين الخيال، وهو يعبر الممر المرتفع ليسقيها الماء، كان يعبّر عن حبه لبلده بحب نباتها

- لن أترك الاحتلال يدمر جمال الوطن.

هذا ما قاله لي مرة، ما زال عقلي يبحث عن سبيل للوصول لصاحبي، دخلت عيادتي،

قليل هم المرضى، وفجأة اقتحمت هيام العيادة قائلة:

- ألبير هنا.

قفزت من مكاني وانطلقت معها، (ألبير)، ممرض قُبض عليه قبل أسبوعين، سألناه عن صاحبنا، جمدت نظراته فوق خديه المتورمتين، بكى دون دموع، ثم أفاض قائلا، و ليته لم يقل:

- في الليل يأخذونه للتعذيب، صراخ الألم يعبر الطرقات ليصل إلى مسامعنا، عند الفجر يرمونه داخل الزنزانة ، لكنه كان يبتسم في الصباح، لم يكن طوال الأيام الماضية خائفا .

التزمنا أماكننا، ما زالت أعيننا جامدة فوق الوجه الذي تغيرت ملامحه، قلت مشجعا:

- أكمل

- قبل ثلاثة أيام وقبل قدوم الزبانية، بكى على كتفي، قال:"أشعر أنها آخر ليلة لي"، بكيت معه، بعدها لم يعد.

- ماذا تقول؟

قلتها كأنه المسؤول عن صاحبي.

ارتجف ألبير، لم يتمكن من الوقوف فجلس على الأرض منتحبا:

- من رأى جثته لم يعرفها، كانوا قد اخرجوا إحدى عينيه من محجرها.

صرخت بصوت عالٍ، كأنه عواء حيوان جريح، رددت الممرات صرختي، كأن الأرض اهتزت من الخبر، جلست مثله على الأرض وكأننا نناديها أن تبتلعنا، لم تكن نفسي قادرة على التحمل، كادت روحي تخرج من جسدي، نهضت كمن مسه الخبل، جريت بخطوات متعثرة نحو غرفتي، رميت بجسدي فوق السرير وغبت عن الوعي.

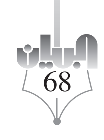
* * *

كيف انشق الزمن فجأة وأعادني إلى تلك اللحظات، بعد ثمانية عشر عاما جاءتني دعوة من حبيبة التي تأقلمت بعد التحرير مع الكويت الجديدة، دعوة لتكريم مديرنا الهارب، وفي وسط خطابات التمجيد والوجوه الغافلة رأيت وجه صاحبي، رأيته بعين واحدة ينظر إلينا، كانت عينه جامدة فوق الرؤوس، أما يده اليمنى فكانت تحمل عينه المنتزعة التي ما زالت دموع آلامها تقطر.

صحتُ بصوت غاضب:

-اللعنة عليكم.

واندفعت كالإعصار غير مبالٍ بالنظرات التي رشقتني من كل اتجاه.





يحدث أحياناً..

بقلم: نورا بوغيث
(الكويت)

اليوم الأول وهي عند المحاسب في المتجر تبتسم له باستحياء فيرد بابتسامة

في اليوم الثاني يراها تدخل المتجر وهو يهم بالخروج فيبادرها قائلا : " صباح الخير" ، يغرد قلبها فرحاً بهاتين الكلمتين .

بعد يومين تبحث بين الأرفف عن حاجة لها فتراها بعيدة المنال ، تحاول التقاطها ولكن عبثاً تحاول، فينقذها بقامته الطويلة ويسلمها ما تريد دون تعب وهو يقول مبتسماً : " تفضلي "

ترد بحياءٍ واضح والحمرة قد علت خديها " شكراً جزيلاً "

بعد أسبوعٍ يصبح ذهابها للمتجر حجة للقائه فتارة " صباح الخير" وتارة " كيف حالك " وتارة أخرى إحباط لعدم مصادفته .

يمر أسبوع آخر فتلمحه وهي عند باب المتجر تبادره " كيف حالك ؟ "

ينتبه لوجودها ويرد " آه مرحباً ، أنا بخير الحمد لله ولكن الطقس الحار يكاد يقتل الجميع "

" معك حق"

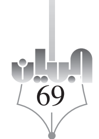
يستأذن وينصرف . تعودِ إلى المنزل وقد امتلأ يومها بأريج هذا اللقاء القصير ، كم هي سعيدة ، سعيدة جداً لأن ابتسامته خصصها لها وحدها ، لأنه اهتم بالسؤال عن حالها ، فَبَنَت أحلامها على هذا اللقاء .

تمر ثلاثة أسابيع من دون أن تلقاه ، كم هي ثقيلة تلك الأسابيع .

ترجو أمها أن تذهب إلى المتجر لحاجات وهمية تريدها فترد أمها بامتعاض " ما هي قصتك مع هذا المتجر ؟ "

ترد بارتباك: " لاشيء لا شيء أبداً ، فقط لتغيير الجو أرجوك يا أمي "

ينكسر خاطر الأم بتلك الكلمات فتعطي موافقتها بالذهاب .





في المتجر تتلفت بمنة ويسرة وتطيل البقاء ولا تصادفه . يا للأسف ! تهم بالخروج ، تتجه لتدفع ثمن أغراض تافهة لم تكن بحاجة إليها ، وإذا به يدخل من الباب مبتسماً يرد قلبها بابتسامة حينها تقع عيناه عليها .

يندهش ويقول: "مرحباً .. مضى وقت طويل لم أرك ، كيف حالك ؟ "

ترد بفرحة واضحة " أنا بخير ، وأنت ؟ "

" بأحسن حال" . يتدارك أمراً و يقول: " ريم هذه جارتنا "

يراها معرفاً " هذه ريم خطيبتي تمت خطبتنا منذ أسبوع تقريباً "

تلاحظ تلك الفتاة التي تحاسب قبلها وما هي سوى فتاة عادية أقل منها جمالاً فلماذا يخطبها؟

تبتسم لها ريم وهي تقول: "تشرفنا"

يااااه ما أبشع ابتسامتها ، لقد خطفت حبيبي كيف استطاعت ذلك ؟!

يستأذن الاثنان منها ويخرجان من المتجر هو يحمل أغراض خطيبته بيد ويشبك يدها بيده الأخرى.

لاااا كلمة تنطقها من الداخل وتريد أن تتفجر من أعماقها

لاااااا انتظري ، تترك أغراضها دون اكتراث عند المحاسب وصوتها الداخلي لازال يرفض الخروج ، تهم باللحاق بهما غير آبهة بمن حولها .

نعم سأخرج خلفهم سأواجهه وأواجهها ، كيف سرقت عطر لقاءاتي يجب أن تعلم أنني أحببته قبلها وكنت أنتظر الأيام لألقاه .

تحاول أن تخرج بعصبية واضحة ، لكن شيئاً ما يعيقها فتحاول بعصبية أكثر حتى تنتبه لنظرات الشفقة التي تحيط بها من كل مكان ، حينها تطرق رأسها أرضاً وتتحطم أحلامها مقابل واقعها المقعد على كرسي متحرك.





شعر

بُشرَاكِ .. هـَذا غـُلامٌ ..!

د. سعيد شوارب

صفحة هاربة

محمود أسد

لماذا ...؟!

تقى المرسي

إلى وطني في فجر العيد

عبد الستار آل مهاوش الغبيني

أنْتَ مُخْطئٌ يا سيِّدي

جان تارديه



بُشرَاكِ.. هَذا غُلامٌ..!

شعر: سعيد شوارب

(الكويت)

لُهاثُ الضحى وانتحابُ الضياءْ

وأنت تُخبِّينَ خوْفكِ خلفَ الحقيبَةِ ..

خوفَ الوصُول إلى المدْرَسَةْ

وألوانُ كراسةِ الرسْم ، تنزفُ كُرَّاسةً منْ دمَاءْ

وَريح كغَدْرِ الأحِبّةِ تلْوى ثيَابَكِ يا حبَّةَ القلبِ ..

لمْ يُجْدِ فيها الفرَارُ..

ولم يُجْدِ فيها الجدَارُ..

ولم يُجْدِ فيها البُكَاءْ

وُجُوهٌ كطعْمِ الخنَاجر تلتفُّ بالقدس والمَجْدَلِ

فيا ليت لي ألفَ قلبٍ يضُمُّكِ

ألفَ ذراعٍ يلمُّكِ ..

ياليْتَ لي !

خطاكِ تَداعَتْ إليْها رياحٌ كذبْحِ المآذن في "دير ياسينَ"..

نوْحِ المآذن في "كربلاءْ"

وأنت تضمين جُرْحَ المآذن في خاطريْكِ

ونوحَ المآذنِ في مقلتيك..

تنادين في الروْع يا حبة القلبِ من لا يجيبُ النداءْ

ضُحىً كمْ تُلطّخُ أهدابُهُ بحديثِ النوارس والقادمينَ..

حديثَ المَوَدّات والحفظ والرَّتْعِ ..

نرْميكَ فى الجُبّ يَا يُوسُفُ





ونجيءُ تسيلُ مدامعُنا تحْتَ جُنْحِ العشِاء
ضُحىً كالسّمَاءِ
بَدَتْ وَرْدَةً كالدّهَانِ ..
تُزَمْجِرُ بالهَوْلِ ..
طفْلة حلمٍ عَلى الجُرْحِ والليلِ والبَرْدِ ،
تُرْعدُ أحشَاؤُهَا ..
تتلَفّتُ عنْ كِسْرةٍ من غِطَاءْ
ضُحًى كالأشقّاءِ
ترْتَدّ أعلامُهُمْ بورودِ الوعُود
وَتمتدّ سكّينهُمْ تحت ثوْبِ العَزَاءْ
ضُحًى كالعَدَالَة حينَ تَنَامُ ،
تُقَرْقِفُ أضلاعَهَا رعْدَةٌ فَظَّةٌ فى ليَالِى الشتَاءْ
تُتَابِعُ فى "مَجْلس الأمْن" ..
هَلْ شُبْهَةٌ فى ضَميرِ العدالةِ
إنْ مُجْرمٌ يَذبَحُ الأنبيَاءْ ؟

نَهَارٌ شرَايينهُ البَارِدَاتُ كمَقهَى العُرُوبةِ فى مأتم القدسِ "..
فى حُزْنِ " غَزَّةَ " ..
يطلُبُ كأسًا لقَاتِلِ مدْرَسَةٍ للصِّغَارِ..
يُمَدّدُ رجْلَيْه ..
يُولِمُ تحتَ " جدارِ البُرَاقِ " وفى حزنِ " مَريَمَ "..
للأصدقاءْ !

نَهَارٌ تشيّعُهُ صَيْحَةٌ منْ وعِيدٍ
وتكبْيرَةٌ منْ شهِيد
تشيّعُهُ شَهْقَةَ من عَجُوزٍ يُكَوِّرُها الهَوْلُ تَحتَ انهِيَارِ المساءْ
تُنَادي عَلى الفَجْرِ حَتى انْطَفَأ
تشيّعُهُ لَعْنَةٌ من سلاحٍ
تَرَاكَمَ كالغدْرِ حتى الصّدَأ



وتغسلُهُ مَوْجَةٌ من دَمِ الشهَدَاءْ

مساءُ المَذلَّةِ كلَّ الجباهِ التي احْترَفَتْ صيغةَ السبتِ ..
فاحترفتْ صيغةَ الصّمْتِ ..
فاحترَفَتْ صيغَةَ الإنْحِناءْ
نهارُ المَذلَّة كلَّ الوسَائِدِ ..
كلَّ القلائدِ..
كلَّ القَصائدِ..
ضاجعَهَا تحْتَ بَطنِ الطريقِ
خئُونٌ ذليلْ
وَغزَّةُ " كالقدس .. فارعَةٌ كالنخيلِ
وَرَائعَةٌ كالنّخيلْ
و" غَزّةُ" كالقدس جُرْحٌ بَدَا مُوجعَ الكبْرِ ،
جُرْحٌ تَدَاعَتْ إليْهِ الشّوَامِخُ مِنْ "كَرْبلاءْ

حَنانَيْك يا " قدْسُ "..
بُشْرَاك يا " قدُسَ " الروح .. هَذا غلامٌ
سَيَلقَفُ مَا يَأْفِكوُنْ
فهُزّى إليْكِ بجذعِ الحقيقةِ يسَّاقطُ المُرْجِفُونْ
ويَسْقُطُ عَصْرُ الجُنُونْ
ويسقطُ نَاسٌ- أعُوذُ إذا قلتُ نَاسٌ-
تدُوسُ التلاميذَ والأنبيَاءْ
"تبيعُ الشعَارَاتِ للأغْبيَاءْ"
رَمَوْهُ لجُبٍّ ارْتكَاس..
وَنَاس - أعُوذُ إذا قلتُ نَاس -
أسَرُّوهُ يَوْمًا بَضاعَةً
وَيَجْعلُهُ الجُبُّ والسّجْنُ صَاحِبَ هَذا اللوَاءْ .







صفحة هاربة

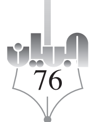
شعر : محمود أسد
(سوريا)

سحابةُ وعد شحيح
تحاور نجميَ وحزنيَ
أتت بعد يوم طويلٍ
وعمر قصيرْ..
سنابلُ تلك المواعيد ظمأى
تخطُّ الدروبَ، فينهضُ ماءٌ
يبل دموع التوسل..
كلانا على قارعات الحديث يصارح
ينقش رشده..
تميل بنا الريح سكرى
وتدلي بهمس رقيق
فيستيقظ الشوق فينا
كأنَّا سُكارى نسينا الطريق..
قبلنا معاً رعشة الوقت
واللغة المستغيثة..
إذا شاهدتنا الشفاهُ
على مقربة من بيان التنصتْ..
نهضنا إلى ثغر نهر
يمدُّ إلينا اليباب عطوراً..
ونبسم بعد شتاء وليد
يتوِّجُ حسن انتظارٍ
تململ حتى بكتهُ الحديقة..
كلانا على مفرق الخوف يمشي
ولا يقدرُ البوحَ
قبل اشتعال شفاه القصيدة..
نردِّدُ حتى انبلاج
شعاعِ الرغيبة..
هنا منهلُ الخوف والوجد



جئناهُ قبل ابتداء الحذر..
مشيناه في الظل والصمت
ندعو إليه النظرْ..
ولمّا وصلنا إليه
أتانا رجاءٌ مديدٌ
يعيد سراج البراءة..
رطوبةُ ذاك اللقاء
يمامة وجد
أعادت ربيع البداية.
لنا في التواصل حسٌّ
يشفُّ عن الروح فينا
يعيدُ قراءة تلك المقاهي
فأمسكُ ذاك الرغيف
على ضفَّة من دموع الحكاية..
لنا منزلٌ يألف الورد والياسمين،
ويألفُ لحن الأمومة عَزْفه..
فيأتي إليه الصحاب
يعيدون ذكرى أبت أن تسافر
معاً في الدروب الندية سرنا
قطفنا قرنفلةً من عيون النجوم
التي لا تخاتل..
إذا كان يوم اللقاء
هجرنا الرقادَ
ورحنا على الأهل نحتال
نصنعُ أمراً
يبيح المكيدة..
وماذا تبقى لنا من رصيد اللقاء..؟
سيبقى حديثُ الأماسي
وبوحُ السواقي
ودمعةُ غُصن جفته الرطوبة..
معاً نحتمي من هجير العيون
بظل المقاهي البعيدة..
فلا تسأليني
نسيتُ مخاض اللقاء
تناسيتُ لوم الصحاب
وبلَّلْتُ في الماء كلَّ الصحائف.









لماذا

شعر: تقى المرسي
(مصر)

لمَاذا
إذا ما ذَكَرْتُك
ثارتْ جيُوشٌ من الأمْنيَاتِ
ومَالتْ عُروشٌ ..
عَلى كفٍّ ريح
تصُولُ وتَهْدرُ بالأغَنياتْ ؟

وَحينَ اصْطفَيْتُكَ
ناحَ اليَمَامُ تراتيلَ فجرٍ
وحَطّ الحَمامُ على رَاحَتيَّ
وألقَى سَلاماً عليَّ وفاتْ !

لمَاذا
برغْم الظلام
تُطلُّ كشَمْسَ تَهُشُّ الغَمَامَ
وتختالُ بَدراً بليلِ التَمام
تُسافرُ فينا فتُحْيى المَواتْ ؟

ودوماً أرَاني..
أخَافُ عليكَ
وأرتابُ منكَ
وأنتَ المُعلَّقُ فِي كلِّ دارْ





شَطيرةَ خبُز..
وَضوءاً يُسَامرُ حلُمَ الصِّغَارْ
ستَائِرَ دَمْعٍ بِهِ مُسْدَلاتْ !

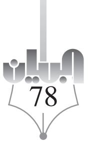
لمَاذا
أوَلّيكَ رُوحي وَأنْتَ القَرِيبُ
تُرِيقُ دمَائِي لسُقيَا الغرِيبْ
وتُلْقي رُفَاتي ..
خضَاباً وَعرُْساً لنيلٍ جديبْ
فتَبْني سُجُونِي بِطمْيِ الرُّفَاتْ ؟

لمَاذا
برغمْ الضَبابِ
أسَمِّيكَ صَفوَ الليَّالي العذابِ
وأشعْلُ عُمري بزَيْفِ الشَّبابِ
لأزْرَعَ دَرْبكَ بالمُعجِزَاتْ ؟

سأَلتُ ..
وَأنْتَ احتْراقُ السُّؤالْ
وَأنْتَ الشَّدِيدُ البَعِيدُ المَنَالْ
وَأنْتَ السَّحِيقُ ..
بِضيقِ رَحَى الصَّبرِ وَالإحتْمالْ
تَهيمُ شَرِيداً بِكلِّ الجِهَاتْ !

لمَاذا ؟
لمَاذا ؟

أنَادي أصَمّا
فَشَابَ ندَائي
وَلا رَدّ - يَا سيِّدَ الصَّمْتِ - آتْ !!







إلى وطني في فجر العيد

شعر: عبد الستار آل مهاوش الغبيني
(العراق)

كما يحلو المدى يحلو القصيد
ويحلو بالوفاء الحرِّ عيدُ
وتزهو ذكرياتٌ عالقاتٌ
ويهفو خافقٌ ويضيء جيد
وتركض مهرة اللقيا اشتياقا
ويبدع شاؤها جسرٌ جديد
سلامٌ للمعتق في الحنايا
كأن سلافه عشقٌ رغيد
سلام يا نديمُ لقد سكرنا
ومازج بيننا جذلاً وريد
سلاماً يا بديع الطين(١) عشراً
أرددها فتنشرها النجود
سلاماً (سومرٌ) (ألدٌ) (٢) سلاماً
(فراتٌ) (دجلةٌ) (بغدٌ) (٣) (جدود) (٤)
جميل أنت توشمه خدوشٌ
على وجهٍ تظلله البنود
جميل أنت يا طبَّ الرزايا
ويا نايا تميل لهُ الوجود

(١) إشارة إلى الحضارات التي نشأت على ضفاف الأنهار والأهوار منذ آلافٍ قبل الميلاد.
(٢) حضارتان نشأتا في العراق منذ القدم.
(٣) بُغد (بغداد) عاصمة الخلافة العباسية.
(٤) إشارة (إلى الأقوام العربية) التي سكنت وعمرت بلاد الرافدين منذ القدم.



وجِنّا أطاح بآسريه

وإن أدْمَتْ معاضدهُ القيود

جميل الأرض .. دعني مستحماً

برملِكَ .بالشموس. بما تجودُ

أُطهّر جبهتي وأوفي صلاتي

لترضى كعبة ويورق عُودُ







أنتَ مُخطئٌ يا سيِّدي

شعر: جان تارديه
(فرنسا)
ترجمة:عاطف محمد عبد المجيد

سامحني يا سيدي

إذْ أزْعجتكَ

فيا لها مِنْ قبعةٍ عجيبةٍ

تلك التي فوق رأسكْ!

****

أنتَ مخطئ يا سيدي

لأنني لمْ تعُدْ لي

رأسٌ

فلماذا تريدني إذنْ

أنْ أرتدي قبعة؟

****

ما هذا الرداء

الذي تتدثر به؟

****

عفواً يا سيدي

لكني لمْ يعد لي جسدٌ

ما كان لي أصلاً جسدٌ



ولهذا

ما عدتُ أرتدي أي ثيابْ

****

غير أني حين أتحدثُ

تجيبني يا سيدي

وذا ما يحمسني

أن أستجوبك:

ما هؤلاء الناس

الذين أراهم مجتمعين

قبل أنْ يتقدموا يا سيدي؟!

****

تلك أشجارٌ يا سيدي

لكنها لا تتحركُ

لأنها مقيدةْ





****

سيدي..سيدي ..سيدي

ما تلك العيون الكثيرةُ

التي توجدُ أعلى رؤسنا

وترى في الليل؟

وما تلك النجومُ التي

تدور حول نفسها

ولا تبصرُ أي شئ

يا سيدي؟

وما هذي الصرخات؟

يُقال في كل مكان:



أنَّ أناساً يضحكون..

يبكون..

ويكابدون يا سيدي

****

هي ذي المخالب يا سيدي

مخالب المحيط إذن

التي تأكل الصخور العالية

دونما ظمأ أو جوع

وبلا أي شراسة

****

ما هذي الأفعال يا سيدي:

اشتعالُ نيرانٍ/

عواصفُ هواءٍ/

تغيُّرُ كواكبَ/

قرْعُ طبولٍ/

قصفُ رعدْ؟

يقال بأنَّ جيوشاً ترحلُ

نحو الحربِ

دون أنْ يكون لها عَدُوْ.

****

إنها المادةُ يا سيدي

التي وضَعَتْ بنفسها

وأثْمرَتْ أطفالاً

كي تفتعلَ الحربْ

****







فجأةً يحدثُ هذا

ويذهلني

لمْ يعدْ ثمَّةَ أحدٌ

غير أني أحدثكَ

وأنتَ تصْغي إليَّ

بحيث تجيبْ.

إنها أشياءٌ

لا تَرى ولا تَسْمع أيضاً

لكنها تود أنْ تسْمعَ

وأن تتكلمَ يا سيدي

****

ما هذه القصور يا سيدي؟

حريةٌ ..عما قريبْ

وعما قليل ..سجنٌ

هذه فكرة هائلةٌ

حيث تعبر الأشكالُ

وتلمع الألوانْ

كان هذا هو الفضاءُ

والفضاءُ

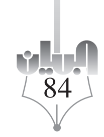
يموتُ ..يا سيدي...!

** جان تارديه ..شاعر فرنسي كبير ولد في العام (١٩٠٣)،ورحل عن الوجود في العام (١٩٩٥).

له العديد من الأعمال الإبداعية منها:

ـ النهر المخبأ (١٩٣٣) ـ قصائد (١٩٤٤) ـ سيدي سيدي (١٩٥١)

ـ كهذا كذاك (١٩٧٩)ـ من الأول (١٩٩٥).





نصوص

بلونِ الحليب

سمير درويش





بلونِ الحليب

بقلم: سمير درويش
(مصر)

ماتَ الرجلُ بعدَ يوم واحد من عودته للحياةِ
أعطَاهَا اسماً مُختلفاً وملامحَ حادةً
ومثالاً للتضحيةِ..
ومَضَى.
ماتتْ المرأةُ بعدَ سنواتٍ من الألم
ومصافحةِ المطاراتِ والكراسيِّ المتحركةِ
أعطتْهَا رأساً يابساً وساقينِ جميلتينِ
ومَضَتْ.
أبُوهَا وأمُّهَا الْتَقَيَا في غفلةٍ من القَدَرِ
كمسافريْن جمعتْهُمَا محطةٌ عابرةٌ
ليصنَعَا لي بهجةً عميقةً
أنا الذي يذوبُ بين ذراعيْهَا
الآنْ!

تعبتْ حبيبتي من البهجةِ
أخرجتْ صوتَهَا من هُوَّة عميقة
فأضحى كأنَّمَا ليسَ صوتُها صوتَهَا
كأنَّها تكتبُ تاريخَهَا في حكمةٍ،
قالتْ: لا أحتملُ البهجةَ أنا!

...



من البهجةِ تعبتْ حبيبتي
فقرَّرَتْ أن تواريَ صوتَهَا عنِّي
تحبسَني في صمْتِهَا الحزينِ
وترسُمَ قضبانَها فوقَ حيرتي،
فأتعبُ..
من البهجةِ..
أنا!

على مقعدٍ خيزرانيٍّ بجوارِ النافذةِ تركتُ بعضِي
وعلى مقعدٍ هزَّازٍ يتوسطُّ سجادةً يدويةً
مكسوٍّ بمخملٍ برتقاليٍّ.
على جلبابٍ حريريٍّ أسودَ تركتُ رائحتي
تلك التي لم أُميزْها قط!
وعلى منشفةٍ بيضاءَ تليقُ بالتائبينَ.
حولَ أبخرةِ الشاي نثرتُ حكاياىَ
وأعطيتُ صوتي لقصائدَ منزويةٍ في الكتبِ
لأنفخَ فيها من روحي!
على شرشفٍ يضج بالفرحِ تركتُ أطفالاً
يرقصونَ رقصةً ناعمةً
وعلى جسدٍ رومانيٍّ.
....
....
ردي إليَّ تاريخي إذنْ!!

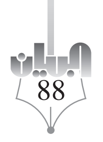
تحشدُ نعومتَهَا حينَ تلمَسُ أصابعُهَا جلدي
تحشدُ طفولَتَها حين تريدُ ممازحتي
وتحشدُ أنوثَتَها المقيَّدَةَ حين تتحرَّرُ من هواجِسِهَا
تنطِقُ باسمي منغَّمًا وعميقًا وحارقًا



حين تدخلُ النَّفقَ الذي يوصِّلُ لي
وتعترفُ بما لا تودُّ!
تنصبُ فخاخًا صغيرةً لعقلي
كأنَّمَا تبحثُ عمَّا يحرِّرُهَا من حبي!
تنامُ لصقَ جسدي
كطفليْنِ ينشدانِ الدِّفءَ
تقلِّبُ أرفُفَ ملابسِها بحثاً عن ثورةٍ
نقودُهَا ضدَّ التواريخِ التي لا تخصُّنا
......
....
والآنَ تقولُ لي لا تَعُدْ!

البحرُ سيظلُّ في مكانه،
والباعةُ يبتسمونَ بآليةٍ للعابرينَ
والسيارات العجلى ستدهسُ الإسفلتَ
الصحفيونَ سيذهبونَ إلى صالاتِ التحريرِ
والمدرسونَ إلى شقاوةٍ فطريةٍ
والأحباءُ إلى قسوَتهِمْ!
بينما سيكونُ عليَّ أنْ أحملَ حقيبتي
تلك التي أرهقَتْهَا المطاراتُ
عائداً من حيثُ أتيتُ
حيثُ بحرٌ وباعةٌ وسياراتٌ وصحفيونَ
ومدرسونُ وأحباءَ
وقلبٌ أثقلُ مما كان!

لا تعرفُ أنَّ الإسفلتَ ممتدٌّ إلى
ما بعدَ الغروبِ
وأن السياراتِ التي تشبهُ معرِضًا أثريًا





تدوسُ على أدمغةِ الشعراءِ
وأنَّ الباعةَ الجائلينَ
لا يضعونَ المصارفَ على خريطةِ الأرضِ
وأنَّ الشحاذينَ لا يؤدُّونَ الصلواتِ الخمسَ.
....
....
فاطمةُ تصنعُ دنيا بلونِ الحليبِ
وتعشقُ الموتَ
من أجلِ كلمةٍ فاصلةْ!

أمارسُ القسوةَ بلا جهدٍ:
(قالتْ حبيبتي):
ربَّمَا لأنَّ يديَّ قويَّتانِ مثلُ أبي
ورأسي يابسٌ مثلُ أمِّي
أو.. لأنني منطقيٌّ مثلُ حبيبتي
تلكَ..
التي تحبُّ المعادلاتِ الرياضيَّةَ
وتكرهُ الألوانَ المهجَّنَةَ من اختلاطِ لونينِ
وتحسبُ قيمةَ الإنسانِ
من ناتجِ ضربِ الطولِ في العرضِ
فقط!

الشبابيكُ مغلقةٌ على فراغ
تحرسُ ظلامًا كثيفًا أستطيعُ لَمْسَهُ
كلَّما فتَّحْتُ عينيَّ على اتساعِهِمَا
تحبسُ هواءً متكدِّرًا رطبًا
وصمتًا مشوَّهًا
يحملُ نُثَارَ حروفٍ وملامحَ أجسادٍ



وموسيقى!
الشبابيكُ متشابهةٌ: كأعمدةِ الإنارةِ
كضجيجِ محركاتِ السياراتِ
كأشجار الفيكس
ورسومِ الأطفالِ على جدرانِ الروحْ!
الشبابيكُ مغلقةٌ على فراغٍ.. هُنَا
لأنَّ الذينَ هُنَا
تركُوا قلوبَهُمْ خلفَ الشبابيكِ
هناكْ!!








كشاف البيان لعام ٢٠٠٩

إعداد : محمد عبدالله

كشاف المؤلف

الكاتب	عنوان المقال	الصفحة	العدد	التاريخ
أ				
أحمد المؤذن	أحاسيس إسمنتية تتصدع	72	463	2009
أحمد المؤذن	ظلي للكاتب حميدي حمود تعددية الخطاب والدلالة	42	470	2009
أحمد بكري عصلة	حمد الحمد يفصل بين الرؤى والواقع	16	466	2009
أحمد بن شريف	متخيل الهامشي لدى محمد شكري " الخبز الحافي نموزجا"	70	467	2009
أحمد بو زيان	الشعرية العربية القديمة : الامتداد والتجاوز	25	473	2009
أحمد زياد محبك	الشاطئ الآخر .. محمد جبريل بين السياسي والاجتماعي	40	469	2009
أحمد زياد محبك	القمر .. بين العاطفية والموضوعية	6	467	2009
أحمد زياد محبك	اللغة العربية والمستقبل	6	364	2009
أحمد شوقي	النسيم العاشق	66	471	2009
أحمد صقر	المونودراما ظاهرة الممثل الواحد	58	466	2009
أحمد طعمة حلبي	نشأة المفاهيم الجمالية وتصنيفاتها لدى فلاسفة وعلماء الجمال	66	467	2009
أحمد عبد المنعم رمضان	الفتى الطائر	110	465	2009
أحمد فرشوخ	التأويل والمصلحة	6	469	2009
أحمد فضل شبلول	محمد جبريل : لو رأى أدب الأدراج النور لتغيرت الحياة	98	473	2009
إدريس الذهبي	جهود توفيق الحكيم لتأصيل المسرح العربي	72	364	2009
إدريس عزيز	الكلمات العربية المقتبسة إلى الأذربيجانية	64	364	2009







أشجان هندي	ملكوت يبكي	104	364	2009
أشرف البولاقي	وأنا قريب من جراحي	78	470	2009
أشرف محمد قاسم	بكائية على قبر محمود درويش	92	467	2009
أميمون بن إبراهيم	تطور وظيفة الشخصية المسرحة من اسخيلوس إلى شكسبير	74	467	2009
أنور محمد	الحلم قبل أن يدمية الواقع في رواية المنخورة لعبد الإله الرحيل	24	471	2009
ب				
باسمة العنزي	لعنة نثاج	64	463	2009
البيان	جائزة ليلى العثمان لإبداع الشباب إلى الكاتب يوسف خليفة	106	462	2009
البيان	رسالة ماجستير ليلى محمد صالح	92	470	2009
ج				
جمال مشاعل	الوشم المر	86	470	2009
جميل حسين إبراهيم	تسويفات	96	469	2009
جميلة سيد علي	التدحرج الى الأعلى	102	465	2009
جميلة سيد علي	حتى يحين اللقاء	80	470	2009
جميلة سيد علي	هل يرحل الوطن بعيدا	86	462	2009
ح				
حسن خضر	الحرية	78	471	2009
حسن خضر	المانيكان	90	465	2009
حسن فتح الباب	رحلة البحث عن عنوان للنص الشعري	58	465	2009
حسن فتح الباب	هتاف الضحى والليل	88	469	2009
حسين عيد	ضيف من الواقع	106	466	2009
حسين عيد	عند رؤية فتاة كاملة	129	473	2009
حمد الحمد	الترجمة والمقاطعة الفكرية	4	364	2009
حمد الحمد	لقاء الثقافة والإبداع في الكويت	4	463	2009







حمد الحمد	معرض الكتاب . العيد الكبير	4	462	2009
خ				
خالد أحمد الصالح	لغة الطير	72	471	2009
خالد أحمد الصالح	المحترم	98	364	2009
خالد خلف	امرأة بلا قلب	100	467	2009
خالد خلف	من طرائف الرحلات	40	471	2009
خالد سالم محمد	من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية	58	463	2009
خالد سالم محمد	من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية	84	465	2009
خالد سالم محمد	من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية	64	470	2009
خالد سالم محمد	من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية	96	472	2009
خالد عبد اللطف رمضان	ثقافة التسامح	4	471	2009
خالد عبد اللطيف رمضان	التعليم والثقافة في الكويت	5	473	2009
خالد عبد اللطيف رمضان	ثقافة الصمت	4	466	2009
خالد عبد اللطيف رمضان	الثقافي والسياسي	4	467	2009
خالد عبد اللطيف رمضان	الرقابة الرديفية	4	470	2009
خالد عبد اللطيف رمضان	المثقف والحرية	4	469	2009
خالد عبد اللطيف رمضان	المسرح بين التجريب والتأصيل	5	472	2009
خالد عبد اللطيف رمضان	هل نحن على أعتاب عصر جديد	4	465	2009
ر				
رجا القحطاني	مدن على خطاك	76	470	2009
ز				
زينب عيسى الياسي	البناء الفني في الرواية الكويتية المعاصرة	8	473	2009
س				
ساعد خميسي	إمامة العقل عند أبي العلاء المعري	6	471	2009





سالم خداده	انطفأت	102	472	2009
سامي القريني	سرير الولادة	86	463	2009
سعد الياسري	الشاعرة سعدية مفرح تتوهج في ليل مشغول بالفتنة	42	364	2009
سعد عبد الوهاب	كتاب التاج وتلاقي المدينتين	28	364	2009
سعيد بوكرامي	إميلي لورو	125	472	2009
السعيد شوارب	عصفورة	82	467	2009
سعيد شوارب	و.. نسي أنه جدو	94	462	2009
سعيد كريمي	مسرح القسوة يؤثث فضاء التجريب	52	471	2009
سليمان الحزامي	صمت يتمدد بين الذاكرة والتاريخ للكاتب سليمان الشطي	66	473	2009
سليمان الحزامي	عاشق الحياة	48	466	2009
سليمان الحزامي	مات خوفا	92	364	2009
سليمان الحزامي	مدينة الغرباء مسرحية تحفزيه	58	469	2009
سماء سليمان	حقيقة	76	463	2009
سمير أحمد الشريف	صورة المرأة في نصوص منى الشافعي	77	473	2009
سمير الشريف	صورة الرجل في رواية هيفاء تعترف لكم لخوله القزويني	38	470	2009
سمير جرجس	الكونتراباص..	62	471	2009
سمير درويش	ألوان هيكلها العظمي	102	462	2009
سمير درويش	أوهام وضلالات حول قصيدة النثر	66	469	2009
سها الشريف	مع الروائي والمسرحي وليد إخلاصي	86	472	2009
السيد أحمد المخزنجي	صورة الغرب في الشعر العربي الحديث	26	462	2009
ش				
الشريف حبيلة	قضية الشكل في الرواية	66	465	2009
شكيب أريج	أومبيريك	133	473	2009
شيمة الشمري	القناع وقصص أخرى	70	463	2009











عبد المحسن تقي مظفر	خواطر وذكريات مع الأديب الراحل خالد سعود الزيد	38	463	2009
عبد المحسن محمد العصفور	أوزان الشوقيات	24	469	2009
عبد المحسن محمد العصفور	أوزان الشوقيات	20	470	2009
عبد المنعم رمضان	حلم ليلة بادرة	106	364	2009
عبد الناصر أحمد الجوهري	نويت الرحيل	100	462	2009
عبد الوهاب بن يوسف المكينزي	عودة	90	467	2009
عزت الطيري	العشر المنثورات على درب الوجد	106	463	2009
عزيز الساعدي	عالم با ييخو ثنائية الحلم والواقع	52	470	2009
عصام ترشحاني	البنية الجمالية في شعر محمود درويش	58	467	2009
عصام ترشحاني	سقف الضياء	110	364	2009
عصام ترشحاني	قصيدة الفردوس	108	473	2009
عصام ترشحاني	القصيدة المقبلة	92	469	2009
عقيل يوسف عيدان	الشعرية الصوفية أو النص المارق	60	469	2009
علاء الدين رمضان	باليرينا .. مسرحية من فصل واحد	74	462	2009
علاء عبد الهادي	زعيم مسرح الستينات ألفريد فرج.. والكاريكاتير	52	463	2009
علي المجنوني	ابن ماش	125	473	2009
علي المجنوني	ثامن جار	92	462	2009
علي عبد الفتاح	حكاية فاضل خلف مع الشعر	69	473	2009
علياء الداية	متأخر	94	465	2009
عمار الجنيدي	الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر	32	471	2009
عيد صالح	نوبة	111	473	2009
عيسى أخضري	تواصلية الرسالة الصوفية من المعيار إلى التجاوز	16	467	2009
غ				
غالية خوجه	مشتاقة لخلود يسابق احتمالاتي	110	463	2009
غنيمة زيد الحرب	القصر	82	462	2009







س				
فؤاد المرعي	قصائد من الشعر الصيني القديم	115	473	2009
فاضل خلف	رحلة لديوان من الشعر	50	466	2009
فاضل خلف	على خطى العباس بن الأحنف	70	470	2009
فاضل خلف	فن الأدب	62	472	2009
فاضل خلف	في ذكراه المائة القلب في شعر الشابي	54	364	2009
فاضل خلف	ورود الإياب	50	462	2009
فاطمة يوسف العلي	خالتي موزة	94	364	2009
فتحية حسين رضوان	الفتاة التي	102	469	2009
فروغ فرخ زاد	جنون	104	469	2009
فريد أمعضشو	النقد الأدبي عند العرب	6	465	2009
فهد الهندال	الروح والمكان في قلاع ضامرة والمعراج	34	364	2009
فهد الهندال	بلا والي عبث الحياة وأسئلة الواقع	52	466	2009
فوزي بو خريص	نظرية أفعال اللغة بين أوستين وبوربديو	16	471	2009
فوزية شويش السالم	تأثير المكان .. على الرواية النسوية الخليجية	22	466	2009
فيصل السعد	خصوبة الزمن المر	76	471	2009
فيصل العلي	د. إبراهيم بحراوي: في حوار الأدب العبري	46	463	2009
ك				
كاظم الحلاق	كلاب	98	471	2009
ل				
لطيفة إبراهيم برهم	عصفور جوزف الحرب بين القيد والحرية	28	465	2009
ليلى محمد صالح	الألم المشع للجميع في عويل لصمت لا يسمع	62	467	2009
م				
محسن خضر	العجوز والكلب	90	462	2009
محسن خضر	يا عديم الاشتراكية	118	472	2009





محمد الشارخ	الساحة	82	471	2009
محمد الشرقاني الحسني	القول الشعري في ديوان عبد الكريم الطبال (البستان)	28	463	2009
محمد بسام سرميني	الدروازة في زمن الطاعون	46	465	2009
محمد بسام سرميني	عملاقة وليد المسلم تثير قضايا إنسانية ووجدانية	36	467	2009
محمد بسام سرميني	يقايا لي باقية الخطوة الأولى لسارة العتيقي	48	364	2009
محمد جابر النبهان	الشوارع: خيار أم حدس؟	62	364	2009
محمد حمان محسود	البنية الوجودية للصورة الشعرية	50	470	2009
محمد عبد الحميد توفيق	رؤى مرتعشة	96	466	2009
محمد عبد الحميد توفيق	قصيدة مي	107	472	2009
محمد عبد الله	كشاف البيان لعام 2008	108	462	2009
محمد عطية محمود	دقات	106	467	2009
محمد عطية محمود	الشاعر أحمد فضل شبلول: خضت المعادلة الصعبة	64	462	2009
محمد فؤاد نعناع	رواية الرسائل	20	465	2009
محمد مريني	القراءة من مظور التحليل النفسي	10	472	2009
محمد مريني	القراءة والسلطة	6	466	2009
محمد مكين صافي	الشبيه	108	466	2009
محمد هاشم عبد السلام	الخروف الأسود	106	469	2009
محمد ياسر زعرور	التطور من اللغة إلى الاصطلاح في كتاب مفردات ألفاظ القرآن	26	467	2009
محمود أسد	منافذ الهروب	92	463	2009
محمود سليمان	لأن في النسيان دائما لاشيء	74	471	2009
محمود سليمان	هل عبرت الرواية الحديثة عن واقعها الفعلي	80	466	2009
محمود قاسم	أدباء نوبل .. اليابانيون	36	462	2009
محيي الدين خريف	تسابيح أبي الوفاء	105	472	2009







محيي الدين خريف	يوميات ابن بطوطة	88	465	2009
المركز الإعلامي في الرابطة	نوافذ ثقافية	118	466	2009
المركز الإعلامي في رابطة الأدباء	نوافذ ثقافية	108	467	2009
مريم المسلم	رنين	68	463	2009
مريم توفيق	أم كلثوم	113	472	2009
مصطفى أحمد النجار	أشبه بحلم	100	466	2009
مصطفى الملطاوي	علي أدهم .. فيلسوف التاريخ	68	364	2009
مصطفى النجا	وميض الشموع	96	462	2009
مصطفى عطية جمعة	تنمية المعرفة النقدية وثقافتها	62	469	2009
مصطفى عطية جمعة	ما بعد الحداثة في الرواية العربية	45	472	2009
منى الشافعي	سليمان الشطي : المسرح في الكويت اقترن بالتنوير	78	465	2009
منى الشافعي	عندما لا أحد .. سامي القريني يريد أن يكمل شيئا ناقصا	52	469	2009
منى الشافعي	قراءة في التراث الغنائي الكويتي وأعلامه	20	462	2009
منى الشافعي	يحدث قبل موعد السفر؟	102	463	2009
منير محمد خلف	على أطلال قلبي	84	467	2009
ميسر الساري	خروج الأمثال عن القاعدة النحوية	23	472	2009
ن				
نادر القنة	دون كيشوت رسالة إسبانيا إلى العالم منذ أربعة قرون	56	470	2009
ناصر الدين سعيدوني	إشكالية دلالة النص التاريخي	6	463	2009
ناصر الملا	المفتش العام	46	470	2009
نجاة علي	مدخل إلي التفكيك	44	471	2009
نجاة علي	المفارقة في أعمال يوسف إدريس	30	466	2009
نجاح إبراهيم	حرائق الصمت تلامس جناحي النورس	48	471	2009
نجوى الهمامي	أغلق الباب	119	473	2009





نرمين الحوطي	تصنيفات الفنون لأئمة الفكر	56	462	2009
نرمين الحوطي	الكتابة لمسرح الطفل	74	472	2009
نرمين الحوطي	مأساة الحلاج .. بين التاريخ والصياغة المسرحية	76	469	2009
نوشين كيلاني	نزف الفصول	98	465	2009
		هـ		
هدى أشكناني	فلسفة عمي	80	471	2009
هدى سعيد أحمد	أنا وصديقي والقفا والبخت	102	471	2009
هشام بن الهاشمي	المسرح العربي ومصادرة الخطاب الاستعماري	90	473	2009
هشام بنشاوي	مع القاص والروائي يوسف القعيد	52	467	2009
هشام صلاح الدين	14 شارع الخطاب	102	364	2009
هشام صلاح الدين	رجل أخذه النداء	104	467	2009
هنادي البلوشي	احتفا	106	465	2009
هويدا صالح	كيف ترى؟ كتاب في ذائقة الفن التشكيلي	81	473	2009
		و		
وفيق سليطين	النزوع التماثلي بين عمر أبو ريشة وبدوي الجبل	22	463	2009
وليد القلاف	وطني	82	463	2009
وليد خالد المسلم	كيف نفعل مهارة القراءة؟	58	364	2009
		ي		
ياسر عبد الباقي	الثور	112	466	2009
ياسمين عبد الله	أنت لن !	135	472	2009
ياسين الهيثم	أحلام اليقظة	84	470	2009








كشاف العنوان









العنوان	الكاتب	الصفحة	العدد	السنة
انطفأت	سالم خداده	102	472	2009
انظري إلي	عاطف محمد عبد المجيد	131	472	2009
أوزان الشوقيات	عبد المحسن محمد العصفور	24	469	2009
أوزان الشوقيات	عبد المحسن محمد العصفور	20	470	2009
أومبيريك	شكيب أريج	133	473	2009
أوهام وضلالات حول قصيدة النثر	سمير درويش	66	469	2009
ب				
باليرينا .. مسرحية من فصل واحد	علاء الدين رمضان	74	462	2009
برقيات لرجل جاحد	صفاء حجازي	92	465	2009
بكائية على قبر محمود درويش	أشرف محمد قاسم	92	467	2009
بلا والي عبث الحياة وأسئلة الواقع	فهد توفيق الهندال	52	466	2009
البناء الفني في الرواية الكويتية المعاصرة	زينب عيسى الياسي	8	473	2009
البنية الجمالية في شعر محمود درويش	عصام ترشحاني	58	467	2009
البنية الوجودية للصورة الشعرية	محمد حمان محسود	50	470	2009
ت				
تأثير المكان .. على الرواية النسوية الخليجية	فوزية شويش السالم	22	466	2009
تاريخية ابن خلدون	عبد الله خلبفة	6	470	2009
التأويل والمصلحة	أحمد فرشوخ	6	469	2009
التدحرج الى الأعلى	جميلة سيد علي	102	465	2009
الترجمة والمقاطعة الفكرية	حمد الحمد	4	364	2009
تسابيح أبي الوفاء	محيي الدين خريف	105	472	2009







تسويفات	جميل حسين إبراهيم	96	469	2009
تصنيفات الفنون لأئمة الفكر	نرمين الحوطي	56	462	2009
التطور من اللغة إلى الاصطلاح في كتاب مفردات ألفاظ القرآن	محمد ياسر زعرور	26	467	2009
تطور وظيفة الشخصية المسرحة من اسخيلوس إلى شكسبير	إميمون بن إبراهيم	74	467	2009
التعليم والثقافة في الكويت	خالد عبد اللطيف رمضان	5	473	2009
التناص .. وسوسيولوجية النص الأدبي	عبد الرحمن التمارة	65	472	2009
تنمية المعرفة النقدية وثقافتها	مصطفى عطية جمعة	62	469	2009
تواصلية الرسالة الصوفية من المعيار إلى التجاوز	عيسى أخضري	16	467	2009
ث				
ثامن جار	علي المجنوني	92	462	2009
ثقافة التسامح	خالد عبد اللطف رمضان	4	471	2009
ثقافة الصمت	خالد عبد اللطيف رمضان	4	466	2009
الثقافي والسياسي	خالد عبد اللطيف رمضان	4	467	2009
الثور	ياسر عبد الباقي	112	466	2009
ج				
جائزة ليلى العثمان لإبداع الشباب إلى الكاتب يوسف خليفة	البيان	106	462	2009
جنون	فروغ فرخ زاد	104	469	2009
جهود توفيق الحكيم لتأصيل المسرح العربي	إدريس الذهبي	72	364	2009
ح				
حتى يحين اللقاء	جميلة سيد علي	80	470	2009
حرائق الصمت تلامس جناحي النورس	نجاح إبراهيم	48	471	2009

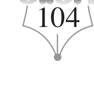






الحرية	حسن خضر	78	471	2009
الحرية هاجس سعيد الصقلاوي	صبري مسلم	42	472	2009
حقيقة	سماء سليمان	76	463	2009
حكاية فاضل خلف مع الشعر	علي عبد الفتاح	69	473	2009
الحلم قبل أن يدميه الواقع في رواية المنخورة لعبد الإله الرحيل	أنور محمد	24	471	2009
حلم ليلة بارد	عبد المنعم رمضان	106	364	2009
حمد الحمد يفصل بين الرؤى والواقع	أحمد بكري عصلة	16	466	2009
خ				
خالتي موزة	فاطمة يوسف العلي	94	364	2009
خروج الأمثال عن القاعدة النحوية	ميسر الساري	23	472	2009
الخروف الأسود	محمد هاشم عبد السلام	106	469	2009
خصوبة الزمن المر	فيصل السعد	76	471	2009
الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر	عمار الجنيدي	32	471	2009
خواطر وذكريات مع الأديب الراحل خالد سعود الزيد	عبد المحسن تقي مظفر	38	463	2009
د				
د. إبراهيم بحراوي: في حوار الأدب العبري	فيصل العلي	46	463	2009
الدروازة في زمن الطاعون	محمد بسام سرميني	46	465	2009
دقات	محمد عطية محمود	106	467	2009
دون كيشوت رسالة إسبانيا إلى العالم منذ أربعة قرون	نادر القنة	56	470	2009
ر				
رؤى مرتعشة	محمد عبد الحميد توفيق	96	466	2009





2009	467	104	هشام صلاح الدين	رجل أخذه النداء
2009	465	58	حسن فتح الباب	رحلة البحث عن عنوان للنص الشعري
2009	466	50	فاضل خلف	رحلة لديوان من الشعر
2009	470	92	البيان	رسالة ماجستير ليلى محمد صالح
2009	470	4	خالد عبد اللطيف رمضان	الرقابة الرديفية
2009	463	68	مريم المسلم	رنين
2009	465	20	محمد فؤاد نعناع	رواية الرسائل
2009	364	34	فهد الهندال	الروح والمكان في قلاع ضامرة والمعراج
				ز
2009	463	52	علاء عبد الهادي	زعيم مسرح الستينات ألفريد فرج.. والكاريكاتير
				س
2009	471	82	محمد الشارخ	الساحة
2009	463	86	سامي القريني	سرير الولادة
2009	364	110	عصام ترشحاني	سقف الضياء
2009	465	78	منى الشافعي	سليمان الشطي : المسرح في الكويت اقترن بالتنوير
				ش
2009	469	40	أحمد زياد محبك	الشاطئ الآخر .. محمد جبريل بين السياسي والاجتماعي
2009	462	64	محمد عطية محمود	الشاعر أحمد فضل شبلول: خضت المعادلة الصعبة
2009	364	42	سعد الياسري	الشاعرة سعدية مفرح تتوهج في ليل مشغول بالفتنة
2009	466	108	محمد مكين صافي	الشبيه

























مات خوفا	سليمان الحزامي	92	364	2009
مأساة الحلاج .. بين التاريخ والصياغة المسرحية	نرمين الحوطي	76	469	2009
المانيكان	حسن خضر	90	465	2009
متأخر	علياء الداية	94	465	2009
متخيل الهامشي لدى محمد شكري " الخبز الحافي نموذجا"	أحمد بن شريف	70	467	2009
المثقف والحرية	خالد عبد اللطيف رمضان	4	469	2009
المحترم	خالد أحمد الصالح	98	364	2009
محمد جبريل : لو رأى أدب الأدراج النور لتغيرت الحياة	أحمد فضل شبلول	98	473	2009
محمود أمين العالم طائر الفكر يحط على أيكة الرحيل	عبد الله خلف	44	463	2009
مدخل الي التفكيك	نجاة علي	44	471	2009
مدن على خطاك	رجا القحطاني	76	470	2009
مدينة الغرباء مسرحية تحفزيه	سليمان الحزامي	58	469	2009
المسرح العربي ومصادرة الخطاب الاستعماري	هشام بن الهاشمي	90	473	2009
مسرح القسوة يؤثث فضاء التجريب	سعيد كريمي	52	471	2009
المسرح بين التجريب والتأصيل	خالد عبد اللطيف رمضان	5	472	2009
مشتاقة لخلوة يسابق احتمالاتي	غالية خوجة	110	463	2009
مع الروائي والمسرحي وليد إخلاصي	سها الشريف	86	472	2009
مع القاص والروائي يوسف القعيد	هشام بنشاوي	52	467	2009
معجم سقط من التاريخ	طلال سعد الرميضي	32	465	2009
معرض الكتاب . العيد الكبير	حمد الحمد	4	462	2009
المفارقة في أعمال يوسف إدريس	نجاة علي	30	466	2009
المفتش العام	ناصر الملا	46	470	2009
مقاطع شعرية مترجمة	عاطف محمد عبد المجيد	94	463	2009
ملكوت يبكي	أشجان هندي	104	364	2009





من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية	خالد سالم محمد	58	463	2009
من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية	خالد سالم محمد	84	465	2009
من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية	خالد سالم محمد	64	470	2009
من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية	خالد سالم محمد	96	472	2009
من دفتر الأناشيد	عاطف محمد عبد المجيد	102	466	2009
من طرائف الرحلات	خالد خلف	40	471	2009
منافذ الهروب	محمود أسد	92	463	2009
المنظور الشعري لدى عبد العزيز المقالح	صبري مسلم	18	463	2009
المونودراما ظاهرة الممثل الواحد	أحمد صقر	58	466	2009
ن				
نزف الفصول	نوشين كيلاني	98	465	2009
النزوع التماثلي بين عمر أبو ريشة وبدوي الجبل	وفيق سليطين	22	463	2009
النسيم العاشق	أحمد شوقي	66	471	2009
نشأة المفاهيم الجمالية وتصنيفاتها لدى فلاسفة وعلماء الجمال	أحمد طعمة حلبي	66	467	2009
نظرية أفعال اللغة بين أوستين وبورديو	فوزي بو خريص	16	471	2009
النقد الأدبي عند العرب	فريد أمعضشو	6	465	2009
النهايات السعيدة والمأساوية في الرواية العربية	عبد المالك أشهبون	6	462	2009
نهاية على خد القمر	صفاء حجازي	103	472	2009
نوافذ ثقافية	المركز الإعلامي في الرابطة	118	466	2009
نوافذ ثقافية	المركز الإعلامي في رابطة الأدباء	108	467	2009
نوبة	عيد صالح	111	473	2009
نون الرحيل	عبد الناصر أحمد الجوهري	100	462	2009









هـ				
هتاف الضحى والليل	حسن فتح الباب	88	469	2009
هل عبرت الرواية الحديثة عن واقعها الفعلي	محمود سليمان	80	466	2009
هل نحن على أعتاب عصر جديد	خالد عبد اللطيف رمضان	4	465	2009
هل يرحل الوطن بعيدا	جميلة سيد علي	86	462	2009
و				
و.. نسي أنه جدو	سعيد شوارب	94	462	2009
وأنا قريب من جراحي	أشرف البولاقي	78	470	2009
وحيد القرن في الحديقة	طاهر البربري	108	465	2009
ورحل مصطفى محمود	عبد الله خلف	86	473	2009
وورد الإياب	فاضل خلف	50	462	2009
الوشم المر	جمال مشاعل	86	470	2009
وطني	وليد القلاف	82	463	2009
وميض الشموع	مصطفى النجار	96	462	2009
ي				
يا عدميد الاشتراكية	محسن خضر	118	472	2009
يحدث قبل موعد السفر؟	منى الشافعي	102	463	2009
بقايا لي باقية الخطوة الأولى لسارة العتيقي	محمد بسام سرميني	48	364	2009
يوميات ابن بطوطة	محيي الدين خريف	88	465	2009





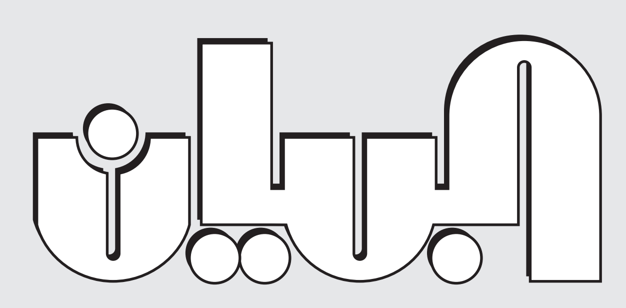












العدد 475 فبراير 2010

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282/25106022ـ فاكس: 22510603



موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.





Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(475)February 2010

Editor in chief

Dr. Khaled Abdul-Latif Ramadan

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602



كلمة البيان

دراسات

قراءات

مقالات

مسرح

حوار

شعر

قصة



المهرجانات الثقافية

د. خالد عبد اللطيف رمضان





المهرجانات الثقافية

بقلم: د. خالد عبد اللطيف رمضان
(الكويت)

لا يخلو بلد عربي من إقامة مهرجان ثقافي واحد على الأقل في السنة، تحشد فيه الجهود وتكثف لتقديم مختلف ألوان النشاط الثقافي في مكان محدد، ولجمهور محدد.

وفي الكويت أقيم مهرجان القرين الثقافي في مطلع العام ولم يختلف في دورته الجديدة عن الدورات السابقة من حيث تقديم مجموعة من الأنشطة الثقافية والفنية والأدبية، معظمها مستقدم من الخارج، وتحشد هذه الأنشطة خلال أيام معدودات تمتد لثلاثة أسابيع وأكثر وفي أكثر، من قطر عربي يحدث مثل ذلك.

والسؤال الذي يطرح نفسه، هل تستطيع أية مؤسسة ثقافية تسليط ضوء وسائل الإعلام على أنشطتها أثناء هذا المهرجان طوال فترة إقامته دون فتور؟

وهل سيظل الجمهور متابعاً للأنشطة طوال الفترة دون كلل أو ملل..؟

وما عدد الجمهور الحقيقي الذي يرتاد الأنشطة، إذا ما استثنينا منه المنظمون لهذه الأنشطة والذين يحضرون للمتابعة بحكم الواجب والوظيفة؟

وبالتأكيد سيكون العدد قليلاً لا يتناسب مع الجهود التي بذلت لإقامة المهرجان.

ولا الأموال التي صرفت عليه من المال العام.

وإذا ما افترضنا أن الهدف من هذه المهرجانات إعلامي، فإن الإعلام لا يظل محتشداً مهتماً بأنشطة المهرجان طوال فترة إقامته التي تمتد لأيام عديدة، وغالباً ما تنصرف عنه بعد الأيام الأولى.

أما كان الأجدى، أن توزع الجهود والموارد المالية، على العام بأكمله، بحيث تقام





أنشطة على مدار العام بين فترة وأخرى، بحيث يركز الاهتمام بكل نشاط على حدة، ويأخذ حقه من الإعداد، والترويج له لضمان الإقبال الجماهيري والمتابعة الإعلامية المناسبة. بحيث يتحقق الهدف من هذه الأنشطة في نشر الوعي الثقافي، والارتقاء بذوق الجماهير ورفد الساحة الثقافية بنتاجات ثقافية وفنية على مدار العام، وخلق حالة ثقافية دائمة. واستثمار الجهد البشري بدون هدر، واستغلال الموارد المالية أحسن استغلال، هذا إذا كنا حقاً نعمل من أجل العمل الثقافي الخالص، بعيداً عن الطقوس الرسمية والبهرجة الإعلامية الوقتية التي تهمش العمل الثقافي وتفرغه من أي معنى.. فينصرف الجمهور عنه ويصبح عملاً روتينياً وطقساً سنوياً معتاداً خالياً من أي روح أو معنى.









دراسات

حياة اللغة وموتها.. مقاربة أنتربولوجية

د. عبد السلام المساوي

أوزان الشوقيات..في مسرحية مصرع كليوبترا..القسم الثاني

عبد المحسن العصفور





حياة اللغة وموتها

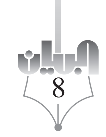
(مقاربة أنتربولوجية)

بقلم:د.عبد السلام المساوي
(المغرب)

تموت اللغة بالهلاك الجماعي للناطقين بها، كما حدث في العصور البدائية وفي بعض العصور الحديثة. وإذا كانت الحفريات قد تمكنت من العثور على جثتها المحشورة في الألواح أو في أدوات العيش، فإن هذه الأشياء تنتقل إلى المتاحف لتبقى كشواهد قبور، وفي أحسن الأحوال تصبح وثيقة لتسليط الأضواء على زمن الناطقين بها. وهذا الموت اللغوي فناء بيولوجي مواكب للفناء الجسدي للإنسان. وقد يتخذ موت اللغة شكل الاحتضار البطيء، وذلك عن طريق انحسار نفوذ أصحابها، و تلاشيهم إما تلاشيا مطلقا أو مسخا يطول هويتهم، كما يحدث، عادة، عندما تتداخل اللغات المختلفة، ويستعر الصراع، ويسفر كل ذلك عن لغة منتصرة ولغة منهزمة، تنسحب شيئاً فشيئاً من الألسنة مؤثرة الانعزال في دهاليز الصمت والانزواء؛ كما لو كنا حيال حروب لغوية طاحنة. وقد أمدنا تاريخ الحضارات الإنسانية بأشكال كثيرة للغزوات اللغوية. وقد كان تفوق الأمم حضارياً باعثاً على قتل لغات وتوطين لغتهم في أماكن إقامات اللغات المقتولة.

وربما يكون القتل جزئياً عن طريق اختراق اللغات المغيرة على مفردات بعينها لإزاحتها من السجل العام للغة، وفرض مفرداتها بدلاً منها. وهذه حالة لا تحدث عن طريق الإكراه، و إنما هي حالة انتحارية لمفردات لا تقوى على حمل المعاني الكاسحة التي يفرضها منطق العصر أو تفرضها ضرورات الناس إليها. وقد اجتهد الناس عبر العصور في تغليف ألم الشعور بفقد تلك المفردات، وأضفوا على حالات الموت الجزئي للغة أوصافا تخفف من فداحة الخسارة، وتعوض نفسياً عن جسامة المصاب.

وإذا كان موت اللغة الكلي أو الجزئي تحتّمه عوامل سياسية ودينية وحضارية، فإن هذا الشكل من الموت يمكن نعته بالموت الخارجي للغة. بمعنى أنه يمس جسد اللغة ـ مفردات وتراكيب، أصواتاً ورسماً ـ بالتلف. لأن هناك موتاً آخر يتغلغل في بواطن اللغة، فيعمل على اغتيال الأرواح ويحافظ على الأجساد. فتصبح الألفاظ طافحة





بوجودها الصوتي والرسمي، ولكنها فاقدة لإرثها المعنوي، وحينئذ يمكن الترحم على أرواحها بالوقوف المعتبر على قبرها الكبير الملفوف بين دفتي القاموس اللغوي.

وإذا كان موت المفردات يعني هجرها واستبدالها بأخرى جديدة، فإن تدوين المهجور في كتب اللغة لا يمكنه أن يضمن له الحياة إلا إذا أعاد بعض الكتاب أو الشعراء استعماله من جديد في سياقات أخرى، لأن المهجور من المفردات يظل مرتبطاً بمدلوله القديم، والمدلول الذي تم تجاوزه لا يقوى على منح الحياة لداله؛ وفي هذا الصدد يقول صبحي الصالح في دفاعه عن ثراء اللغة العربية: ((والقاعدة في فقه اللغات بوجه عام أن الكلمة الواحدة تعطي من المعاني والدلالات بقدر ما يتاح لها من الاستعمالات: لأن كثرة الاستعمال لابد أن تخلق كلمات جديدة تلبي مطالب الحياة والأحياء. ولعل أبرز العوامل في اشتمال لغتنا على هذا الثراء العظيم أن المهجور في الاستعمال من ألفاظها كتب له البقاء، فإلى جانب الكلمات المستعملة كان مدونو المعجمات يسجلون الكلمات المهجورة. وما هجر في زمان معين كان مستعملاً في عصر من العصور، أو كان لهجة لقبيلة خاصة انقرضت أو غلبتها لهجة أقوى منها، وهجران اللفظ ليس كافياً لإماتته، لأن من الممكن إحياءه بتجديد استعماله.))(١) وهذا يعني أن المفردة تتأرجح بين الموت والانبعاث. ولا شك أن انبعاثها رهين بوجود الموهبة العظيمة التي تمتلك مقدرة فنية كبيرة تمكنها من إعادة الروح إليها من جديد. وتتفوق اللغة العربية على سائر اللغات بكونها تشتمل على نوعين: مهجور قد

قصة هذا الموت الباطني قديمة في التراث اللغوي الإنساني قدم معرفة الناس بالآداب والفنون. وقد كتب فصولها شعراء الأزمنة الميثولوجية في العهود اليونانية والبابلية، وأضاف إليها الشعراء العرب مشاهد لا تقل وضوحا عما نظّر له أرسطو في كتاب (فن الشعر).

يستعمل، ومستعمل قد يهجر. ويذهب صبحي الصالح إلى أن احتفاظ علمائنا بالنوع الأول كأنه إرهاص لإحيائه، وهذا ما لايتحقق للغات الأخرى التي تصبح مضطرة إلى الاستجداء من الغير لتعويض مهجوراتها من الألفاظ(٢).

وقصة هذا الموت الباطني قديمة في التراث اللغوي الإنساني قدم معرفة الناس بالآداب والفنون. وقد كتب فصولها شعراء الأزمنة الميثولوجية في العهود اليونانية والبابلية، وأضاف إليها الشعراء العرب مشاهد لا تقل وضوحا عما نظّر له أرسطو في كتاب (فن الشعر). ونقصد بالموت الباطني للغة - في السياق الفني الأدبي - فقْد المفردات والتراكيب لتوهجها الحيوي بعد مرور مدة من الزمن، أو لكثرة التداول والاستنساخ عبر العصور. فيحس الناس أنها قد استنفدت كل إمكانياتها التعبيرية في الوظيفتين الدلالية والجمالية، فيتم تصنيفها باعتبارها استعمالات لغوية



لقد فطنت شهرزاد و هي تواجه الخطر لما تختزنه اللغة من مناعة ضد الموت. لذلك استنجدت بليل الحكي ولاذت بشعابه، فأنقذت نفسها كما أنقذت بنات جنسها من هلاك محقق. لكن هل كانت شهرزاد تملك كمية كافية من اللغة لتحافظ بها على حياتها طول عمرها؟

عادية في أرشيف القواميس وكتب اللغة، كي تحل محلها مفردات وتراكيب جديدة على مقاس البلاغة السائدة والذوق المحايث، إذ ((ليس ثمة انفصال بين اللغة والحياة)) (٣) كما يقول علي أحمد سعيد (أدونيس). ففي الإبداع الشعري، مثلاً، تنبثق حياة القصيدة من ميلاد لغة جديدة تمنح منشئها حق الامتلاك، ومجد الخصوصية. ذلك أن ((اللغة ليست ملك الشاعر، ليست لغة إلا بقدر ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي. وبما أن المبدع يتحدد بالرؤيا والاستباق، فإن اللغة التي يستخدمها لا تكون لغته إلا بقدر ما يفرغها من ماضيها، ويشحنها بالمستقبل))(٤) لأن مستلزمات الماضي ماتت فماتت معها اللغة المرافقة، أما مستلزمات المستقبل فتراهن على ابتكار لغوي طافح بالشباب والحيوية؛ علما بأن اللغة ـ حسب هيدغر ـ هي مسكن الوجود، ودليله على ذلك أن ((الشاعر يسمي الأشياء بما هي عليه، وليست هذه التسمية مجرد وضع اسم لشيء معروف من قبل جيدا، بل حين ينطق الشاعر بالكلام الجوهري، حينئذ فحسب يسمى الموجود بهذه التسمية على ما هو عليه، ويعرف على هذا النحو بوصفه موجوداً. فالشعر تأسيس للوجود بواسطة الكلام.)) (٥) وهذا يعني أن تأسيس الوجود والمحافظة عليه رهين بإيجاد اللغة المناسبة وتوفيرها بكميات نوعية؛ واللغة النوعية هي هذا الشعر الذي يجعله هيدغر قادراً على إنقاذنا من خطر الفناء، فالشعراء فقط هم الذين سيخلصوننا.. هذا ما يعلنه هذا الفيلسوف على لسان الشاعر هيلدرلن الذي يؤكد أن ما يبقى يؤسسه الشعراء، لأن الشعر تأسيس بالكلام وفي الكلام (٦). وبمنظور مخالف، يرى سارتر أن الشعراء هم الذين يرفضون استعمال اللغة. إنهم يبحثون لا عن الحقيقة ولا عن تسمية العالم؛ إنهم يتتبعون طقسهم الإبداعي من أجل إفراغ اللغة من استعمالاتها، وهم يجمعون الكلمات الرهيبة. أما بالنسبة لموريس بلانشو فإن تجربة اللغة هي ذاتها تجربة الموت.. فبما أن الكلمات لا تستطيع أبداً أن تصل إلى الأشياء، فإن الكلمة لا توجد إلا في المقياس الذي لا يوجد فيه الشيء، حيث غياب الشيء، وهكذا يموت في الكلام ما يعطي الحياة للكلام، فالكلام هو حياة هذا الموت، إنه الحياة التي تحمل الموت وتنضم إليه(*).

أما من الوجهة الأنتربولوجية، فإن لوي فانسان توما يعيد طرح سؤال الموت في علاقته باللغة قائلا: ((هل الموت لغة أم لا لغة؟ ألا نصرح مع موران MORIN Edgard. بأنها صارت بامتياز ضجيجاً





مانعاً لكل تواصل، ولكل إرسالية؟ أليس الأفضل اعتبارها الضجيج المطلق المضاد لكل لغة؟ ألا يجب في هذا الإطار النظر إلى الصمت النهائي للهالك بوصفه فقدا لكل إمكانية في التحاور؟))(**) ربما كان هذا صحيحاً بالنسبة للموتى بعد أن يخرس فيهم الموت كل جارحة، وبعد أن يشل ألسنتهم فلا تعود قادرة على النطق. لكن هذا ليس صحيحاً بالنسبة لعدد كبير من الناس المنتمين لبعض القبائل البدائية، فهم وإن كانوا يسلمون بانتقال الهالك إلى العالم الآخر، إلا أنهم لا يغمطونه حقه في إمكانية تواصله مع الأحياء عبر لغة الرموز. فالرمز هو اجتماع صورة حسية مع فكرة تجريدية، وهو ليس علامة متعلقة بشيء عن طريق علاقة اعتباطية، لأنه يفترض علاقة حقيقية بين الشيء والفكرة التي تدل عليه(٧). ولذلك تعامل أولئك البدائيون مع الموتى باعتبارهم مستمرين في التواصل معهم بواسطة اللغة الرمزية؛ فأنتجوا لغة خاصة بالموت ضمنوها الألفاظ والتعابير التي تليق بأجواء الطقوس المأتمية. وهي على العموم لغة تجد سندها المرجعي في الأسطورة، وترقى تعبيرياً بواسطة الرموز لتصل إلى فضاء قريب من الشعر.

ولا غرو، فقد ((استفاد الشعر من هذه الخصيصة السحرية للغة، ومن تلك الصيغ السحرية المتوالدة التي يمكن للغة أن تعبر بها. ومن هنا يأتي الطابع النبوي للغة الشعرية. فالشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي، وقد شق لنفسه طريقا مستقلاً بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، وبين الدلالة والإشارة، وبين المقولة والشطحة.))(٨) هكذا تؤسس اللغة علاقتها بالموت في سياق التقدم نحو المجهول، واختراق أدغاله المعتمة، ألم يقل روني شار R. CHAR مرة: «لن يعرف الشاعر كيف يعيش إذا افتقد إلى المجهول أمامه؟!»(٩) لذلك كان المشروع الشعري البشري برمته تأسيساً لغوياً ضد صمت الكون عن البوح بالحقائق الجوهرية، وضد الموت.. ذلك أن الشعر يعيد إنتاج العالم من جديد بواسطة لغة خاصة تراوح بين الأشياء المرئية من العالم، وبين الخيال الذي يحقق إمكانية هائلة في تحقيق التوازن النفسي حيال الموت وحيال المصير الإنساني في الوجود.

لقد فطنت شهرزاد و هي تواجه الخطر لما تختزنه اللغة من مناعة ضد الموت. لذلك استنجدت بليل الحكي ولاذت بشعابه، فأنقذت نفسها كما أنقذت بنات جنسها من هلاك محقق. لكن هل كانت شهرزاد تملك كمية كافية من اللغة لتحافظ بها على حياتها طول عمرها؟ إن المسألة غير ذلك، فقد كان كل متاعها منها يكافئ مدة ثلاث سنوات. وهي مدة كافية لكي تنجب لشهريار ثلاثة أولاد ذكور، بمعنى أنها تحولت من جارية مسلية إلى أم كاملة السيادة. وهو سبب كاف لدفع شهريار إلى التخلي عن جبروته(١٠).

فباللغة تمددت ليلة شهرزاد لتصبح ألف ليلة وليلة كما أن البطلة المنتجة لهذه اللغة انتهت إلى إنجاب ثلاثة أولاد ذكور. وانطلاقاً من هذا المعطى يلاحظ عبد الله الغذامي التشابه الشديد بين اللغة المجازية والمرأة من حيث الإنجاب والتوليد(١١).

إن اللغة بوصفها شرطاً للوجود وضامناً



له، حاولت أن تحتال على الموت المادي بشتى الطرق التوهيمة، فقد لعبت دور المكيف لشحنة المشاعر العالية اتجاه صدماته، بمعنى أنها مثلت دور الوسيط الذي يمتص شرارة الضغط العالي، وينقلها إلى متلقي الموت لينة ومستساغة. وهي بذلك تشبه حالة الطبيب النفسي الذي يقود مريضه إلى شاطئ الأمان وهو يهون عليه كل الأسباب الواقعية التي أدت به إلى المرض، عن طريق تحويلها وتكييفها حسب ما يحقق إمكان تقبلها والتعايش معها.

ففي أحوال التعبير عن موت عزيز صاغ الوجدان العربي الجماعي تراكيبِ تهونِ هولِ الحدث، بل تجعله، أحياناً، أمراً عادياً أو مرغوباً فيه، من مثل:

- فلان (ة) في ذمة الله.
- التحق بالرفيق الأعلى..
- انتقل إلى جوار ربه.
- رحل إلى دار البقاء.
- انتقل إلى الدار الأخرى.
- ....إلخ.

وهي تراكيب تختار أفعالها من حركة الحياة ودبيبها، ذلك أن (التحق) و(انتقل) يحيلان على موضوع السفر بما يحمله من دلالات التنقل في المكان والسعي بالجسد إلى التنصل من خموله في الإقامة الواحدة. كما أن المكان المجهول الذي يؤمه الموتى عادة ما يتم تسويغه و تحبيبه بإضفاء طابع الحميمية عليه (دار البقاء) و (الدار الأخرى) في المقابل دار الفناء والزوال، و هي الدنيا، أو يجعل مكان الإقامة الأبدية محروساً بالعناية الإلهية (لجوار ربه) و(في ذمة الله) و(بالرفيق الأعلى)، حيث تشيع الطمأنينة المطلقة في حسن الجوار و جلاله. واللغة المحتالة، في هذا المقام، تمتح من الحقل الديني لدرء الشعور الفادح بالمجهولية التي سيق إليها الفقيد العزيز عن متلقي حدث الموت.

واللغة تترجم جيداً وبقوة «إنكار الشاتية» Thanatos، والتي كانت دائما محط الاهتمام. ومن أجل الهروب من بشاعة الصدمة التي يخلفها الموت، فإن الإنسان الغربي يتجنب دائما نطق كلمات من مثلٍ «فقد» و«فراق» و« ضحية»، وتعوض دائماً بعبارات أقل حدة كـ «رحل» و« يستريح». وأكثر من ذلك يعبرون عن الوفاة بعبارات من قبيل «توفي بِـوَرَع» و«تذكره الله» و«التقى بالملائكة»، وهذه العبارة تقال عند وفاة طفل(١٢).

وتتعدد تراكيب الموت وتتنوع بحسب اختلاف البيئات وظروفها الاجتماعية والثقافية. ففي بعض الدول الإفريقية، نعثر على استعمالات لغوية متعددة في نعي الموتى والإخبار برحيلهم. ويأتي تعددها مراعياً للقيمة الاجتماعية التي تميز الفقيد، ولطبيعة السن التي مات فيها، فـ ((لإعلان موت الملك، في ساحل العاج، يقولون: الملك تؤلمه رجله. وفي السنغال: انكسرت الأرض. وفي الداهومي: أقبل الليل. ولشيخ عادي يقولون في نعيه: لقد كسر غليونه، أو: لقد ذهب إلى الدار. وفي موت شاب: غير المرض يده. وفي موت رضيع لم يعش غير أيام قليلة: لقد رجع من حيث أتى. وفي موت أحد التوأمين: لقد ذهب إلى الغابة.))(١٣)

إن نظرة على صيغ النعي هاته، تجعلنا



نخرج بالملاحظات التالية:

. تحاشي الناعي التصريح بلفظ الموت، وفي ذلك نوع من التحايل على صرامة اللغة وقسوتها.

. تحويله لحدث موت الملك إلى حالة تعب عارضة، أو اللجوء إلى التعميم عن طريق تكثيف لغة النعي: انكسرت الأرض، أقبل الليل.

. دمج حدث الموت في الأحداث اليومية المبتذلة: تكسير الغليون، الذهاب إلى الغابة....

وهذه الملاحظات تقودنا إلى استنتاج عام يطلعنا على رغبة الأحياء في تجنب التسبب في آلامٍ الشعور بصدمة الفقد، وهم ينعون ميتاً إلى غيرهم.. و هذا يدل على وعيهم بقدرة اللغة على التأثير السحري في متلقيها إذا ما أحسن استعمالها على الوجه المطلوب الذي يؤدي إلى تخفيف شحنتها الدلالية.

هكذا يتجذر الموت في اللغة ليصل إلى درجة «النسق الاستعاري» . بتعبير جورج لايكوف ومارك جونسون . فتمتزج دلالاته بأوضاع اجتماعية وثقافية وفيزيائية. فيتحدد التوجه الاستعاري للموت فيزيائياً بالوضع: تحت/ فوق، وفق الاستعمالات اللغوية التالية:

((. إنه في قمة العافية وأوجها.

. قام من بين الأموات.

. لقد هوى من المرض.

. صحته في تدهور مستمر.

. سقط ميتا.

المرتكزات الفيزيائية لهذا التصور: يجبرنا المرض الخطير على التمدد الفيزيائي، وحين نموت نكون فيزيائياً في وضع تحتي.))(١٤)

إن اللغة بوصفها شرطاً للوجود وضامناً له، حاولت أن تحتال على الموت المادي بشتى الطرق التوهيمة، فقد لعبت دور المكيف لشحنة المشاعر العالية اتجاه صدماته، بمعنى أنها مثلت دور الوسيط الذي يمتص شرارة الضغط العالي، وينقلها إلى متلقي الموت لينة ومستساغة.

فالإذعان اللساني لمتطلبات هذا الوضعِ الفيزيائي لاستعارة الموت، سيولد كثيراً من المفردات والتراكيب المشابهة التي تنتمي كلها إلى الحقل الدلالي الذي يجعل هذه المفردات والتراكيب تشير إلى أسفل، عندما يفرض السياق استعمالها في الدلالة على الموت وما يرتبط به. ذلك أن الرؤية المادية للموت تنطلق من الوضعِ الفيزيائي للجسد عندما يكون ميتاً. ولعل هذا ما يفسر التصور الأسطوري لحياة ما بعد الموت، حيث أوجد الحيز الفيزيائي المناسب وأطلق عليه تسمية: «العالم السفلي».. وهو عالم لا توجد فيه كائناته بأرواحها فحسب، ولكن بأجسادها أيضاً. وهذا التصور الأسطوري للوضع الفيزيائي للموت والموتى مستفاد من مسألة دفن الجثث تحت التراب.. فيكون القبر، بمعنى من المعاني، مفتتحاً لتناسل قاموس «تحتي» متعلق بالموت وما بعده.

وعموما، فإن الاستعارة تتأثر بالتصورات



> **إن الاستعارة تتأثر بالتصورات التجريبية في الحياة، وتتحول مع كثرة الاستعمال إلى ألفاظ مألوفة وعادية. ذلك أن المرجع الثقافي يلعب دوراً كبيراً في ترسيم ألفاظها، لتتحول هذه الألفاظ بدورها مع مرور الوقت إلى استعمالات عادية؛ الشيء الذي يسهل دخولها إلى القاموس الأصلي المتداول في تلك البيئة اللغوية.**

التجريبية في الحياة، وتتحول مع كثرة الاستعمال إلى ألفاظ مألوفة وعادية. ذلك أن المرجع الثقافي يلعب دوراً كبيراً في ترسيم ألفاظها، لتتحول هذه الألفاظ بدورها مع مرور الوقت إلى استعمالات عادية؛ الشيء الذي يسهل دخولها إلى القاموس الأصلي المتداول في تلك البيئة اللغوية.

ولا شك أن الموت ـ بوصفه استعارة ـ ينحدر إلينا من مرجعيات ثقافية وإبداعية متنوعة. من ذلك، مثلاً، استعارة التشخيص، وهي استعارة يكتسب الموت من خلالها صفة الكائن الحي، القادر على إنتاج سلوكات وأفعال. ولعل ذلك راجع إلى الأصول والأنماط العليا التي جسدت الموت في كائنات خارقة (آلهة، مخلوقات بشعة، حيوانات فتاكة....). فقد حاولت الأساطير القديمة أن تعقلن الموت، فقرنته بآلهة تقوم على شؤونه. كما أن الإبداع الشعري أنتج صوراً مناسبة ترصد تسلط الموت على البشر. وهي صور تحاول أن تستوعب عنف الموت وعشوائيته. من ذلك الصورة التجسيدية التي رسمها بعض الشعراء الجاهليين للموت، ونذكر في هذا السياق ما قاله زهير بن أبي سلمى:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب
تمته، ومن تخطئ يعمر فيهرم(١٥)

وبقراءة الشعر العربي القديم تتجمع لدينا ألفاظ وعبارات تتصل بحقل الموت، وتتجه به نحو التشخيص بهدف ضبطه والقبض على معناه. ((إن النظر إلى شيء مجرد عن طريق ما هو بشري له سلطة تفسيرية تشكل، بالنسبة لغالبيتنا، الوسيلة الوحيدة لإعطائه معنى.))(١٦) وهكذا يبسط الموت سلطانه على قواميس اللغة، وعلى القواميس ذات التوجه البلاغي والشعري. فمنذ القديم، والناس لا يكفون عن إنتاجات لغوية ولسانية تتمحور حول الموت؛ بعضها انتهج شكل الخطاب الإقناعي، وبعضها الآخر تلبس بالخطاب الفني الخيالي. وقد نفاجأ في المستقبل بظهور قاموس خاص بالموت، وهو قاموس نتوقع أن يكون حجمه ضخماً، لأن مفردات الموت وصياغاته التركيبية كثيرة لا تحد.

إن تحليل موضوعة (الموت) في الشعر لن تتم إلا بالوقوف على لغة الموت؛ تلك التي تتكون، أساساً، من الكلمات المشكّلة لمعجم حقيقي ومجازي وتضطلع كل كلمة ـ بحسب اشتقاقها اللغوي ـ بتحديد المفهوم والمرجع والوظيفة كما أنها تكتسب نسقها الإشاري الخاص داخل السياق العام في خطاب الموت. فمن الدلالة السطحية على الموت الطبيعي والفطري، أي المسلم به تبعا لقانون المادة، إلى الدلالة الرمزية



للموت في المجالات الدينية والأسطورية والأدبية.

لذلك سنعمل على تحليل النصوص الممثلة لمتن الدراسة، انطلاقاً من حدودها اللغوية معجماً وتركيباً مستندين إلى بعض المصادر والمراجع الأساسية التي ركزت على الموت ولغته. ولعل أهمها البحث القيم الذي كتبه لويس فانسان توما Louis Vincent Thomas بعنوان: (أنتربولوجية الموت). وفيه يقف مطولاً على لغات الموت؛ فيميز بين لغة البيولوجي والطبيب واللاهوتي ولغة الكاتب أو الشاعر.. فلكل واحد مجاله الثقافي الخاص بالموت، الشيء الذي ينعكس على اللغة ويسمها بطابع مميز وخاص. فإذا كانت لغة العالم والفيلسوف مرتبطة بالأيديولوجيا التي يصدران عنها، فإن اللغة الشعرية تجتهد في تحويل هذه الأيديولوجيا إلى عالم متخيل. بمعنى نقل الموت من مفهومه المادي والمنطقي إلى موت أسطوري وغرائبي من أجل خلق توازن وانسجام بين الذات المبدعة المتوترة وبين الموت كواقع وحقيقة خالقة لهذا التوتر.

إن أهمية الوقوف على لغة الموت، وفحص إيقاعات اشتغالها داخل المتن الشعري تكمن في أنها ستجعلنا ننطلق من دراسة المعجم والتركيب لنصل إلى ملاحظة البؤر المركزية التي تنهل من مرجعيات متنوعة بالتقاطع أو بالتوازي. وهي بؤر يرد الموت خلالها بمفهومين: واقعي ومتخيل؛ فالواقعي يؤشر إلى محدودية الزمن والنسبية في علاقة الموت بالجسد. أما المتخيل فيتجاوز ذلك إلى معانقة الأسطورة والشعر ليكتسب الأزلية المطلقة.

من هنا نرى ضرورة دراسة النصوص الشعرية الممثلة لخطاب الموت في علاقتها بالمستويات الدلالية الكامنة فيها. ذلك أن شعر الموت يتحقق ـ عادة ـ في أحد الحدود اللغوية التالية:

ـ الحد التبريري.

ـ الحد الممجد.

ـ الحد الجمالي.

ويشترك في الحد الأول كل الشعراء الذين يجعلون قصائدهم دروعاً لغوية واقية من فجيعة الموت وبشاعته؛ وهذه الممارسة لا تعدو أن تكون نوعاً من التعويض. ففيها يميل الشعراء إلى رفض المصير عن طريق التفجع والشكوى، وهذه نبرة موروثة ترددت كثيراً في نصوص القدماء، أو إلى نوع من المهادنة والقبول بما كتب على الإنسان خاصة إذا دعا إلى ذلك وازع من الدين أو الحكمة.

ويكاد الحد الثاني أن يكون هو الغالب على تجربة الشعر العربي المعاصر برمتها، لأن هذا الشعر نشأ وترعرع في ظل شروط اجتماعية وسياسية خاصة تميزت بالصراع الذي خاضته الأمة العربية ضد أعدائها وبالحروب التي نشبت بينها وبين إسرائيل الشيء الذي جعل الشعر يحتفي بالموت كطقس بطولي يستحق التمجيد والتخليد. وفي هذا الحد خفت درجة الخوف من الموت؛ بل أكثر من ذلك عمل الشعراء على نحت تمثال لغوي جميل للبطل الشهيد بشكل يعيد للأذهان النفحات الملحمية والحماسية التي عرفها الشعر العربي في العصور القديمة لا سيما في العصر الجاهلي.

وربما كان الحد اللغوي الثالث (الحد الجمالي) يمثل ما يمكن اعتباره بيت



القصيد في هذه الكتاب؛ ولذلك ينبغي أن ينصرف اهتمامنا فيه إلى ما قبل النص (المرجعية . الهاجس . المعاني...) وما بعد النص (التحقق اللغوي والشعري . الدلالات . الرموز . الرؤية إلى الموت...).

لقد شاع في الدراسات التي قاربت موضوع الموت في الإبداع الأدبي رأي عام مفاده أن فعل الكتابة . في حد ذاته . هو نوع من مجابهة الموت ومقاومة المصير المحتوم، سواء أكان المقصود بذلك المجابهة الآنية التي تستهدف القضاء على الشعور بالخوف منه لتحقيق توازن نفسي، أو المجابهة الأبدية التي تقترن بالرحلة الرمزية الإبداعية بحثاً عن الخلود. وربما كان لهذا الهاجس المعنوي علاقة ببعض الأساطير الشرقية، كأسطورة الخلود ورحلة ((جلجامش))، مما يجعلنا مدفوعين إلى دراسة هذا المستوى اعتماداً على المقابلة بين الأساطير ومحمولاتها الرمزية وبين النصوص المشكّلة للمتن المدروس وأبعادها الفنية والدلالية.

لقد امتزجت الرؤية الشعرية المعاصرة للموت بنظريات فلسفية وجمالية وإنسانية متنوعة، ولم يعد الموت الطبيعي فيها هو الهاجس الأوحد، بل تعددت صوره وأشكاله، وتكثفت رموزه ودلالاته. فهو ينسحب على الأشياء والأفكار والزمان والمكان... إنه الموت المتعدد كما يحدده الإبداع، لا كما تفرضه الطبيعة على الجسد والكائنات الحية. وإذن، فهو ظاهرة جمالية تفترض الإحاطة بمختلف الثقافات الإنسانية والنظريات الفلسفية من أجل ضبط تشكلاته وتداخلاته في الخطاب الشعري. كما تفترض الوقوف على الموجهات الذاتية والخارجية التي دفعت بالشعراء إلى خوض تجربة شعرية تنفعل بالموت وتحاوره وتتقاطع معه وتخترقه.

وبما أن الإنسان قد حاول حلّ لغز الموت بكل ما أمكنه من تأمل وتخيل وتسليم، فقد لاحظنا كيف عمل الفكر الميثولوجي على ابتداع نماذجه العليا وهو بصدد مواجهة الموت، وكيف أن الفكر الفلسفي دخل معترك هذه المواجهة غير المتكافئة مسلحاً بتياراته المختلفة منذ سقراط إلى اليوم. كما أن الفكر الديني اقترح سبيله بكيفية مخالفة، وتعامل مع الظاهرة بكثير من التسليم غير عابئ بالموت بوصفه مشكلةً، وإنما انشغل بتنظيم شرائع الحياة جاعلاً من الموت حافزاً على تنفيذها و ضبطها. ولم يكن الإنسان، طبعاً، ليقنع بهذه المتحققات، ذلك أن هناك قدرات كان لابد من تسخيرها لإخضاع هذا اللغزِ المحير. وبما أن العقل لم يسعفه كثيراً في التفسير والتعليل، فقد استنجد بذكائه الوجداني، وأبرزه عبر أشكال تعبيرية مختلفة ليصل إلى أجوبة إبداعية و جمالية تخفف من ظمأ الأسئلة التي طرحها وجوده المرهون للزوال والفناء.

لقد انتبه الإنسان للكتابة كفعل يوثق البقاء غداة خمود الحركة والنشاط الحيوي. ألم يعمد جلجامش، بعد أن أعيته الحيلة في رحلة البحث عن الخلود الجسدي، إلى كتابة وصاياه على الألواح قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة تماما كرفيقه (أنكيدو). إن الكتابة تصبح ((أخطر فعل مارسه الإنسان على الإطلاق، لأنه فعل بدء، أي لحظة إدراك الإنسان أن الفوضى أشد تأصلاً في الحياة من النظام، وأيقن بأن لا وراء هنالك ولا أمام. إن العماء يسكن صميم الكون ويتلبس بتفاصيله. فكانت الكتابة صادرة عن ذلك الوجع العاتي. وجاءت لا كإشهاد على الحضور فحسب، بل كإعادة إبداع للذات في وجه







الـفـجـيـعـة))(١٧) هـكـذا يـتـبـدى النظام الإبـداعـي للغة أشـد صـلابـة مـن نظام الـعـالـم، وتكتسب الـرمـوز مناعةً كونية تضمن لـذات مبدعها مسكناً جوهريا يشع بالديمومة و الخلود بعد أن يتخلص مـن عـفـونـة جـسـده. إنٍ تـأثـيـر الـكـاتـب يستمر في الحياة فاعلاً فيها، كـمـا لـو كـان صـاحـبـه عـلـى قـيـد الحياة، ويرى عبد الفتاح كيليطو أن ((القراءة حوار بين قارئ حيٍ و مؤلف ميت أو «غائب». و رغم كونه ميتاً فإن المؤلف يتكلم داخل كتابه و يرد على أسئلة القارئ. ومن ثم فالموت لا يعوق التواصل. إن الكتاب، باعتباره معجزة رأس مقطوعة تحتفظ باستعمال اللغة، هو المكان الذي يلتقي فيه الغياب والحـضـور والمـوت والحـيــاة.))(١٨ٍ) منٍ هنا يتضح أن لفعل الكتابة زمناً منفلتاً من الموت، فهو نبتة الخلود التي دوخت جلجامش، وهـو نبع الحـيـاة الـذي يتيح للمستحم فيه أن ينعم بمـاء الديمومة في ملكوت الرموز. وإذا كانت الأساطير القديمة قد حسمت معركتها مع الموت بإشاعة متخيلهاٍ الـذي جعل من عقيدة «الانبعاث» محوراً تدور حوله كل التوابع، فـإن الكتابة الأدبـيـة قـد ورثـت مكاسب النصر الأسطوري، وعملت على تحويله ودمجه بالشكل الذيٍ يغيرٍ المواقع، ويجعل الأسطورة عنصراً بنائياً داخـل الكتابة الإبداعية ((لأن التراث الأدبي حل محل الأساطير))(١٩) بدون أن يدعي إمكانية تجـاوزهـا. وربمـا كـان الإنـسـان المعاصر بحاجة إلى الأساطير أكثر من أي وقت مضى، لكي ينجو من الشعور بالعدمية، ولكي يضفي معنى على وجوده. وليست أساطيره سوى هذه الأشكال الفنية التي أبدعها، وجعل الشعر على رأس قائمتها.

ألم يسبر العالم النفساني «يونج» أغوار هـذه الـعـلاقـة، فـوجـد ((أن سـر الخلق الفني وتأثير الفن يكمنان في العودة إلى حالة المشاركة الصوفية حيث يموت الفرد ليحيا الإنسان، وتفنى التجربة الفردية في التجربة الإنسانية الكلية.))؟!(٢٠) فمع الشعر يـذوب الـزمـن أو يرجع إلى نقطة بدئه لينهض على أنقاضه عالم من الرموز المنفلتة من العجز والشيخوخة، فيصبح الشعر هو ذلك الحد التعبيري الـذي يتيح لـلـغـة أن تنبني مـن جديد وفق الشعور الحاد بالإيقاع الذي يجعل الجسد يختبر كل إمكانياته وهو يعيش دهشة وجوده، ووفق القبض على الرموز والإشارات التي تنجح في تجريد الموت، ومـنـحـه أكـثـر مـا يمـكـن مـن أقـنـعـة في محاولة لكشف قناعه الخـاص، ودمجه كممارسة حرة ضمن الممارسات السلوكية في الحياة.

ويتميز الشعر عن الأنساق الفكرية التي أشـرنـا إلـيـهـا سـابـقـاً بـكـونـه يمـتـح منها جميعاً، ولكن بطريقة تضمن له تأسيس خصوصيته الإبداعية الكامنة في القدرة على التحويل والـصـهـر؛ فـعـودة الشعر إلى الأسطورة، مثلاً، لا تتم عبر محاكاة آلية لعوالمها، ولكن من خـلال تركيزها وامتصاصها وإعادة إنتاجها وقد اكتسبت بعداً رمزيا جديداً يصلح للدلالة على أكثر من موقف وأكثر من تجربة. فأسطورة ((تمـوز))، على سبيل المثال، ((ترسخت دلالتها في الانتقال الحـضـاري للعالم العربي من يبابه إلى خصوبته، أي الانتقال من تخلفه إلى تقدمه... فلا يكون التقدم هنا عـودة الماضي أو عـودة إليه، ولكنه سعي إلـى مستقبل فيه يتحدد البعث الحضاري))(٢١)، ومن هنا نستطيع القول



إن الشعر يعيد نحت التسميات بالإفراد والتركيب تبعا للأشكال الجمالية الباذخة، وتبعاً لحرارة التجربة التي يؤججها طقس الكتابة ورهافة الأحاسيس العميقة المدعومة بحدوسها، وعندئذ يتحقق للنصوص الإبداعية وجودها القدسي المتعالي عن الميتافيزيقا والعلم في آن واحد، فـ ((الشاعر يسمي الأشياء بما هي عليه، وليست هذه التسمية مجرد وضع اسم لشيء معروف من قبل جيداً، بل حين ينطق الشاعر بالكلام الجوهري، حينئذ فحسب يسمى الموجود بهذه التسمية على ما هو عليه، ويعرف على هذا النحو بوصفه موجوداً، فالشعر تأسيس للوجود بواسطة الكلام وما هو باق لا يخلق أبداً من العابر، ولا يستخلص البسيط مباشرة من المعقد..))(٢٢)

من هنا يكون للشعر وجهان في سياق علاقته بالموت. وجه مشمول: وتظهر ملامحه في إطار استدعاء الموت باعتباره موضوعة، بغض النظر عن طبيعة استدعائها الجمالي والدلالي؛ وهنا نكون أمام هيمنة مؤكدة للموت على الشعر. أي هي التي توجه الشاعر وتسلك به دروب الخطر في انتظار النتيجة الحاسمة. فاللغة بينهما في تجاذب مستمر عبر حوارية، على الشاعر أن يؤازرها بغير قليل من التسميات والرؤى، لعله يحمي تجربته من انتحار لغوي وشيك. أما الوجه الثاني فيمكن تسميته بالوجه الشامل، على اعتبار أن الشعر فن لغوي عام انبجست كينونته في الأزمنة السحيقة بسبب من المواجهة الكبرى بين الإنسان وبين موته، وعلى هذا الأساس وُجدت القصائد باعتبارها ((صفحات أَملتها قشعريرة فكر تجلى له الموت على قمة العدم فأضاء للذات السبيل للكشف عن الحياة المليئة وهي تنبع من عين الوجود؛ وهاهي ذي تسلك الطريق إلى سدرة المنتهى، حيث تلتقي ذروة البقاء بهاوية الفناء))(٢٣) وليس على الشاعر، حينئذ، إلا أن يملأ الحياة بالحياة فيما هو يحاور موته من خلال موت الآخرين. قد تكون القصيدة بهذا المعنى طقسا إيروتيكيا يحاول الشاعر من خلاله اكتشاف الموت الكبير بممارسة الموت الصغير(٢٤). أو ربما هي تجل من تجليات الشاعر الذي يتشبه بـ (إله) له قدرة فائقة على خلق عوالمه الخاصة، في محاولة تحقيق التوازنات عندما يحس بضغط مفارقات الحياة وتناقضات الموجودات، فتصبح اللغة بما تشتمل عليه من إواليات مادة أساسية لهذا الخلق الجديد. إنه بمعنى آخر يطمح إلى الانفلات من سكونيته ومن رهبة مصيره، من خلال إضاءة مسافة عمره القصير وتعميقها بالإشارات والرموز والإيقاعات التي تضاهي قدسية الطقوس التعبدية وروعة الأساطير المفسرة للموت في الأزمنة البعيدة. ولا يقوى على هذه المهمة الصعبة إلا الشعر لأنه كائن سابق على اللغة، أو هو كما قال مارتن هيدغر: ((إن الشعر لا يتلقى اللغة قط كمادة يحدث فيها عمله وتكون تحت تصرفه، بل العكس الشعر هو الذي يبدأ فيجعل اللغة ممكنة. والشعر هو اللغة الأولية لشعب ما؛ فينبغي إذن ـ على العكس ـ أن تفهم ماهية اللغة ابتداء من ماهية الشعر.))(٢٥) ولما كان الشعر بهذه الخصوصية، فإن اللغة تنحاز إليه وتنوب عنه في تخليد مآثره وتوثيقها وحمايتها من هجمة الزوال والفناء، ذلك أن ما يبقى خالدا يؤسسه الشعراء(٢٦).





الهوامش

(١) صبحي الصالح . دراسات في فقه اللغة . دار القلم للملايين . بيروت ١٩٦٠، ط ٧، ص ٢٩٢ .

(٢) المرجع السابق . ص ٢٩٣ .

(٣) أدونيس . زمن الشعر – دار العودة – بيروت، ط ٣ – ١٩٨٣، ص ١١٣ .

(٤) المرجع نفسه – ص ٧٨ .

(٥) مارتن هيدغر . هيلدرلن وماهية الشعر . ترجمة: فؤاد كامل . دار الثقافة للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٧٤، ص ١٤٩ . ١٥٠ .

(٦) المرجع نفسه . ص ١٤٩ .

(*)Jean-Louis JOUBERT, La poésie, Edit Cérès, Tunis 1992, P 95.

(**) Louis Vincent Thomas, L'Anthropologie De La Mort, Ed. Payot 4ème édition, 1980. P 433.

(٧) المرجع السابق . الصفحة نفسها .

(٨) فراس السواح . الأسطورة والمعنى (م. س)، ص ٢٢ .

(9) Michel COLLOT, La poésie moderne et la structure d'horizon, Presses Universitaires de France, Paris 1989, p: 167.

(١٠) عبد الله محمد الغذامي – المرأة واللغة – المركز الثقافي العربي – ١٩٩٦، ص ٥٧ .

(١١) المرجع نفسه – ص ٦٠ .

(12) Louis Vincent Thomas, L'Anthropologie De La Mort, Ed. Payot 4ème édition. P : 427.

(١٣) Ibid. P ٤٠٥ – ٤٠٦ .

(١٤) جورج لايكوف ومارك جونسون . الاستعارات التي نحيى بها . ترجمة: عبد المجيد جحفة . دار توبقال للنشر . الدار البيضاء ١٩٩٦، ص ٣٤ .

(١٥) الأعلم الشنتمري . شعر زهير بن أبي سلمى . تحقيق: د . فخر الدين قباوة . دار القلم العربي بحلب ١٩٧٣، ط ٢، ص ٢٥ .

(١٦) جورج لايكوف ومارك جونسون . الاستعارات التي نحيى بها . ترجمة: عبد المجيد جحفة(م. س)، ٥٤ .

(١٧) مجموعة من الأساتذة ـ دراسات في الشعرية: الشابي نموذجا ــ بيت الحكمة ـ قرطاج ١٩٨٨، ص ١٧٠ .

(١٨) عبد الفتاح كيليطو ـ العين والإبرة ـ ترجمة: مصطفى النحال، مراجعة: محمد برادة . نشر الفنك . الدار البيضاء ١٩٩٦ . ص ٦٨ .

(١٩) ريتا عوض ــ أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر ـ (م. س) ـ ص ١٦ .

(٢٠) المرجع نفسه ـ ص ٣١ .

(٢١) محمد بنيس ــ الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر) ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء ١٩٩٠، ص ٢١٦ .

(٢٢) مارتن هيدغر ـ هيلدرلن وماهية الشعر . ضمن: النصوص الفلسفية ـ ترجمة: فؤاد كامل ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٧٤، ص ١٥٠ .

(٢٣) عبد الرحمان بدوي ــ الموت والعبقرية ـ دار العلم ـ بيروت ١٩٤٥، ص ٣ .

(٢٤) يقرن جورج باطاي في كثير من



آرائه بين الرعشة الجنسية وبين الموت، ويضرب لذلك مثال موت كثير من الحشرات عقب لقائها الجنسي. والموت الصغير هنا هو ما يترتب عن لذة الجنس من عوالم حلمية وتهيؤات.

يمكن الرجوع إلى كتاب:

-Georges BATAILLE, L:Erotisme, éditions de Minuit, Paris 1957.

(٢٥) مارتن هيدغر ـ هيلدرلن وماهية الشعر (م.س) ـ ص ١٥٢.

(٢٦) مارتن هيدغر ـ هيلدرلن وماهية الشعر (م.س) ـ ص ١٤٩.









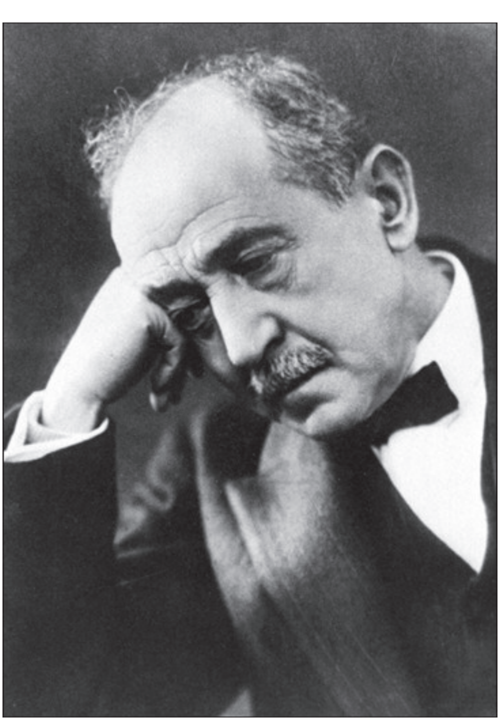
أوزان الشوقيات: أوزان الشعر في مسرحية مصرع كليوباترا

(القسم الثاني)

بقلم: عبد المحسن محمد العصفور
(الكويت)

في القسم الأول من هذه الدراسة حاولت تحديد تسميات أنواع مجزوء الرجز وأنواع موحد الرجز، وما جاء من ذلك على نظام الشطرين أو على نظام الشطر الواحد وأوضحت أن ما يأتي على نظام الشعر الواحد فأن الشطر الواحد منه يعد كبيت تام قائم بنفسه.

ثم ذكرت أنه قد ظهر من مجزور الرجز خمسة أنواع، ثلاثة منها جاءت على نظام الشطرين وتصل جملة أبياتها ١١٨ بيتا، والاثنان الآخران جاءا على نظام الشطر الواحد وعدة الأبيات فيهما ١٨ بيتا.



أحمد شوقي

وأوضحت أن الوزن (مستفعلن فعولن) قد يأتي على نظام الشطر الواحد وقد يأتي على نظام الشطرين في بعض مراجع الأدب، ومثلت لذلك، كما ذكرت أنه قد ظهر من موحد الرجز ١٩ بيتاً جاء فيها أحد الأبيات على نظام الشطرين وجاءت البقية على نظام الشطر الواحد كما أشرت إلى تنوع موحد الرجز في المسرحيات وإلى مجيئه





على السلامة أو على التذييل أو على الترفيل، وإنه قد يأتي على نظام الشطر الواحد وقد يأتي على نظام الشطرين، كما حاولت أن أبين تلك العلاقة الوثيقة بين موحد الرجز ومخلع البسيط مشيرا أن هذه العلاقة لا تمنع من أن يأتي موحد الرجز المرفل كوزن مستقل قائم بنفسه.

أما الرجز التام فأكثره قد جاء على نظام الشطر الواحد. والتشطير هو من السمات العامة في مسرحيات شوقي وإن كان قليلا جداً في دواوين الشاعر، وعلى خلاف ذلك ما جاء من الرجز المزدوج، فهو قليل جداً في المسرحيات وكثير جداً في الدواوين.

وظهر من الرجز المشطور الأول الذي ينتهي شطره بوزن مستفعلن وما يجوز فيه ٣٨ بيت.

أما الرجز المشطور الثاني الذي ينتهي شطره بوزن مفعولن أو فعولن فقد ظهر منه ٨٥ بيتا.

وهذا المشطور الثاني من الرجز التام يعد من البحر السريع في كتب العروض، لكن الجوهري (٣٩٣) يعده من الرجز ويسميه بالمثلث في « عروض الورقة «

ورأي الجوهري هو الأوفق، بخاصة أن هذا الوزن يكثر دورانه في الرجز المزدوج.

وهناك مشطور ثالث من الرجز التام ينتهي شطره بوزن مفعولان أو فعولان، وهو من السريع في كتب العروض ومن الرجز في « عروض الورقة».

وهذا الوزن كثير في ديوان رؤبة بن العجاج ونظم عليه بعض الشعراء مثل بشار والشريف الرضي. لكن هذا (الوزن) الأخير لم يظهر في نظم شوقي ولا في الدواوين ولا في المسرحيات.

أما ما جاء على نظام الشطرين من الرجز التام فيصل إلى ٢٢ بيتا منها ١٩ بيتا جاءت على الرجز التام الأول في ثلاث قطع إحداها تتألف من ١٧ بيتا، وهي مقصورة أولها قوله:

اوروسُ – مولاي – تأمل من ترى ؟

– هذا أولمبوس وقد حث الخطا.

أما الأبيات الثلاثة الأخرى المتبقية فقد جاءت من الرجز التام الثاني، لكنها ظهرت على(التصريع) كقطع ثلاث، ومنها قوله:

أبي لقد مر عليَّ الموتُ

وكنت من عذابه نجوت

والعروض تظهر تامة في هذا الوزن إذا جاء البيت مرسلا، كما في قول شوقي في مسرحية « الست هدى «

لا تنس يا مرادُ – ماذا مصطفي

لا تنس يا أخي أعز الناس

أو قوله في مسرحية « قمبيز»:

وابني بساما، يا حتيب ما ترى ؟

هل يشهد الحرب وهل يراها

والرجز التام الثاني قليل في الشعر إذا استثنينا نظم الشاعر مهيار الديلمي عليه، وفي ديوان مهيار (٤٢٨) سبع قصائد على هذا الوزن عدتها٤٥٥ بيتا، لكن هذا قد يعد قليلا أيضا لأن نظم مهيار الديلمي على الرجز يصل إلى نحو ٤٧٠٠ بيت أكثرها جاء على الرجز التام الأول.

وفي ديوان – البهاء زهير (٦٥٦) ظهرت قصيدة وحيدة على هذا الوزن عدتها ستة



عشر بيتا قالها في صباه وجاء فيها:

خذ فارغا وهاته ملآنا

من قهوة قد عتقت أزمانا

اقل ما عد لها راهبها

أن لحقت عهد أنو شروانا

ذخيرة الراهب كي يجعلها

إذا أتت أعياده قربانا

ومجموع ما ظهر من الرجز التام على نظام الشطر الواحد ونظام الشطرين يصل إلى ١٥٥ بيتا.

فإذا عدنا إلى إحصائية الأستاذ الراحل إبراهيم أنيس التي أعدها

لأوزان مسرحية « مصرع كليوباترا » وجدنا انه حسب للرجز والخفيف نسبة ٨ في المئة.

والخفيف التام يصل إلى ٩١ بيتا في هذه المسرحية، ومن ذلك يتضح أن إبراهيم أنيس قد قوّم ما جاء على التشطير من أبيات وحسبها كأبيات مصرعة ذات شطرين، لأننا إذا فعلنا ذلك بلغت عدة أبيات الرجز التام نحو ٨٤ بيتا.

لكنه يلاحظ إلى جانب ذلك أن إبراهيم أنيس قد حسب للوافر نسبة ٧ في المئة، وما ظهر من الوافر يصل إلى ٨٠ بيتا في المسرحية.

وقد كان الأولى بالدكتور أنيس أن يضع الوافر التام والرجز التام على نسبة واحدة في هذه الحالة.

كما كان الأولى به أن يضع الخفيف والطويل على نسبة واحدة أخرى لأن ما ظهر من الطويل بأنواعه الثلاثة يصل إلى ٩٢ بيتا.

وقد أوضحت من قبل أن إحصائية إبراهيم أنيس لأوزان هذه المسرحية تعوزها الدقة إلى حد كبير.

وقد أشار إبراهيم أنيس في نهاية الإحصائية إلى ثلاث قطع وردت في المسرحية وقدر أنها أوزان جديدة لا عهد للعروضيين بها، وإحدى هذه القطع هو قول شوقي:

يا طيب وادي العدمْ — من منزلِ

لم تمش فيه قدمْ — للعذّلِ

واد خلٍ

أنا فيه لحبيبي — وحبيبي فيه لي

وهذا من قبيل المزج بين الأوزان، فقوله:

يا طيب وادي العدمْ — من منزل

لم تمش فيه قدمْ — للعذّلِ

هو عبارة عن مزج بين شطر من مخلع البسيط(مستفعلن فاعلن) وشطر من موحد الرجز (مستفعلن)

أما قوله:

وادٍ خلِ

فهو عبارة عن شطر من موحد الرجز (مستفعلن)، فإذا كررناه أصبح بيتا من هذا الموحد.

أما قوله:

أنا فيه لحبيبي — وحبيبي فيه لي

فهو من مجزوء الرمل

ومن الجائز أن يكون شوقي قد مزج بين مربع البسيط وموحد الرجز وبين موحد الرجز وبيت من مجزء والرمل في قطعة واحدة.

والمزج بين الأوزان له أمثلة أخرى في المسرحيات، وهو من ظواهر التجديد في هذه المسرحيات، وإن كان المزج بين



الأوزان معروفا في الموشحات.

أما الوزن الثاني فهو قول شوقي:

ملكتي دعي هذه الفكر

جند رومة يعبد البدر

في سبيها يركب الغرر

وهو وزن نظم عليه شوقي من قبل بائيته المطولة:

مال واحتجب وادعى الغضب

التي عارض فيها قصيدة للشاعر محمود سامي البارودي مطلعها

أملأ القدح واعص من نصح

لكن إبراهيم أنيس لم يشر إلى ذلك.

وهذا الوزن الذي يمكن رده إلى نوع جامد من مربع المتدارك يحذف فيه السبب الأول من التفعيلة الثانية في كل شطر (فاعلن فعل) له ظهور في مسرحيات ثلاث أخرى هي « الست هدى « « وقمبيز» « وعنترة».

أما الوزن الثالث فهو قول شوقي:

بل حارس جافٍ من حرس القصر

معربد الخطو من نشوة النصر

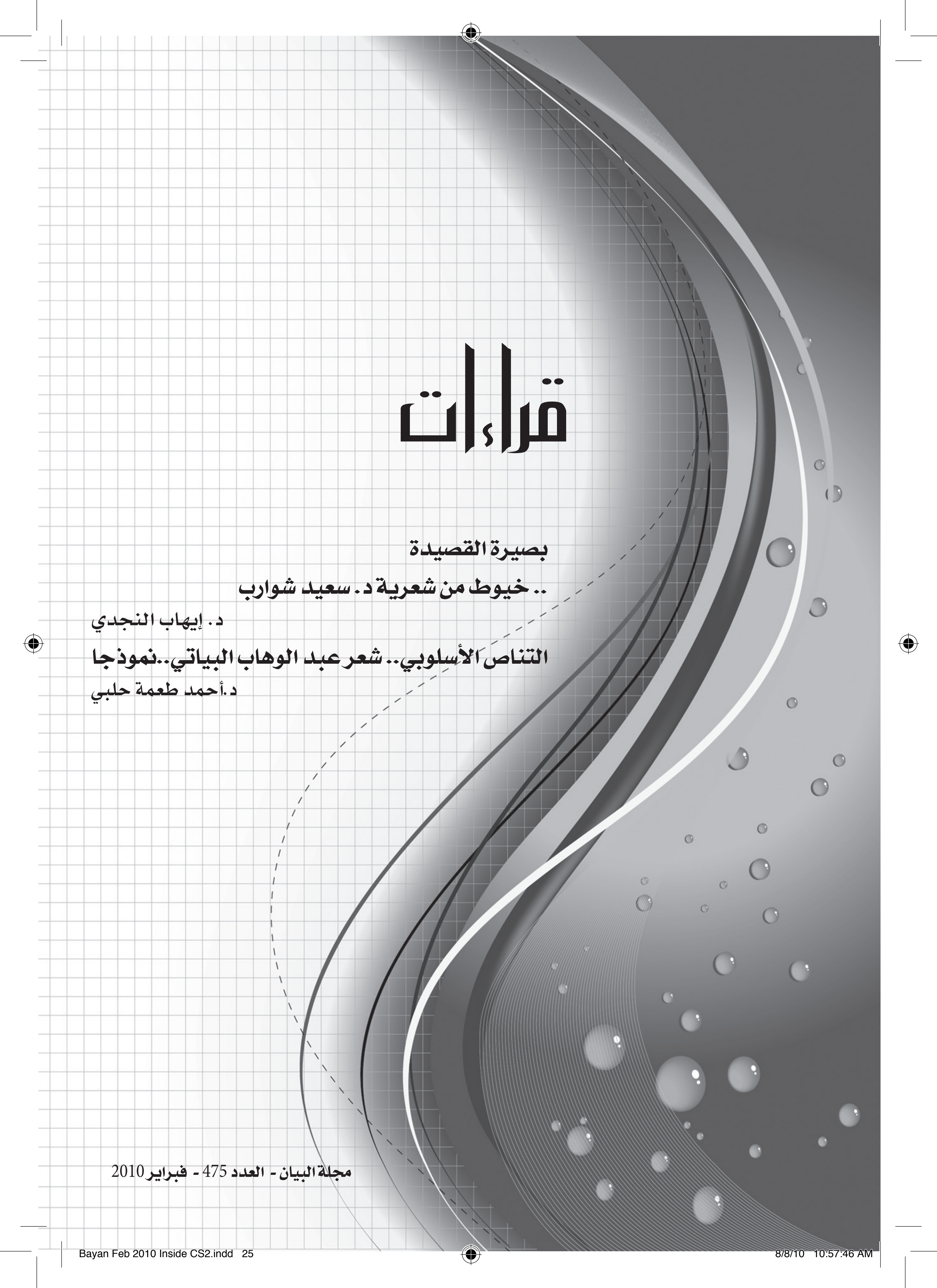
لا تسع الأرض رجليه من كبر

وهو وزن من مربع البسيط جاء على القطع في العروض والضرب:

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ومربعات البسيط كثيرة الأنواع في مسرحيات شوقي، لكن هذا النوع الذي يأتي على القطع في العروض والضرب هو أكثرها في التردد، ولهذا الوزن ظهور في بعض الموشحات، وقد نظم عليه بعض الشعراء المعاصرين لشوقي.





قراءات

بصيرة القصيدة

.. خيوط من شعرية د. سعيد شوارب

د. إيهاب النجدي

التناص الأسلوبي.. شعر عبد الوهاب البياتي..نموذجا

د.أحمد طعمة حلبي



بصيرة القصيدة:
خيوط من شعرية د. سعيد شوارب

بقلم: د. إيهاب النجدي
(الكويت)

يتبدى الشعر في زمن القسوة والركاكة، واغتيال القصيدة في حدقات الأطفال، ومصادرة البسمة من أهداب الصبايا، عملاً استثنائياً وتجاوزاً فريداً لسؤال الجدوى، ومقاومة صلبة لجحافل القبح والعبث والرداءة، ولا غرو، فالشاعر إنسان استثنائي، والشعر ضرورة كما يقرر جان كوكتو (ت ١٩٦٣)، وإن لم يعرف لماذا هو ضرورة ؟ وما أصدق المازني (ت ١٩٤٩) عندما قال:

" الشعر الحقيقي يزيد الإنسان عراقة في إنسانيته ".

أتغيا في هذه السبيل شعر الحقيقة، وليس شعر الأصباغ و الزخارف اللفظية العقيمة، والأفكار الباهتة المكررة، والتي تسود بها الصفحات و كأنها مرقعة الشحاذين، وأروم حقيقة الشعر التي تضيع في تزاحم الصرخات عبر فضائيات الخواء، وتناثر الأضواء على سحن شديدة السماجة، عجيبة الجرأة في امتطاء منابر الكلمة، يريقون دمها وشرفها، ولا نخوة هناك أو استحياء.

إنه الشعر الذي يفتقد حين تشتد علينا وطأة العجمة، ويستعاد عندما يخبر عن نفسه، بأصدق ما يكون الإخبار، وإن حسبته مستغنياً عن كل إخبار صريح، ولكن « المحب قليل الصبر والجلد » ــــ كما قدر الوأواء الدمشقي ــــ وهو شعر العاشق والمعشوق هو الشعر، يصطفيه الشاعر الدكتور سعيد شوارب، حين يقول:

يعشب الحرفُ في يديه فإما ... مسّه مسةً، تقوم الحدائقْ

كل شعر، لا ينبت البرعم الحرّ ... على عوده، يصير مشانق!

يسقط الشعر إن تولاه مداحٌ ... وغرّ، و تاجر، ومنافق!!

إن مفتاح التجربة الشعرية عند سعيد شوارب، هو الشعر نفسه، بل إنه القضية التي من نافذة ضحاها الوسيع يطل على قضايا وطنه وأمته و وجدانه، ومشكلات



الإنسان في كل مكان، ولأن المقام لا يتسع لمقاربة كل أبعاد هذه التجربة الخصيبة، والتي تضافرت لتنتج عشرة دواوين، والنهر ما زال يتدفق على الرغم من « مزالق» تحاول أن تعيق الخطا، لتفرض الصمت وتغيب الحقائق. فإن مقاربة النافذة الكبرى للشاعر، وهي الشعر وتلمس بعض ملامح « الأرابيسك» الفنية للتجربة، يهيئ الدارس للرحلة البعيدة الغور، واجتياز مختلف الدروب.

الدخول إلى العمل الأدبي من بوابة العنوان ربما يفضي إلى نوع من دلالية العمل كله، باعتبار العنوان علامة مكتملة لها دال significant ولها مدلول significance ، وعناوين دواوين الشاعر فضلاً عن تميزها الظاهر ـــ يسكن فيها البوح والإفضاء و الشدو واللغو والسؤال و ماء الملام يقطر من عيون زهرة المدائن:

الكتابة على صدر الريح ١٩٩٧

قمح.. و أسئلة ٢٠٠٠

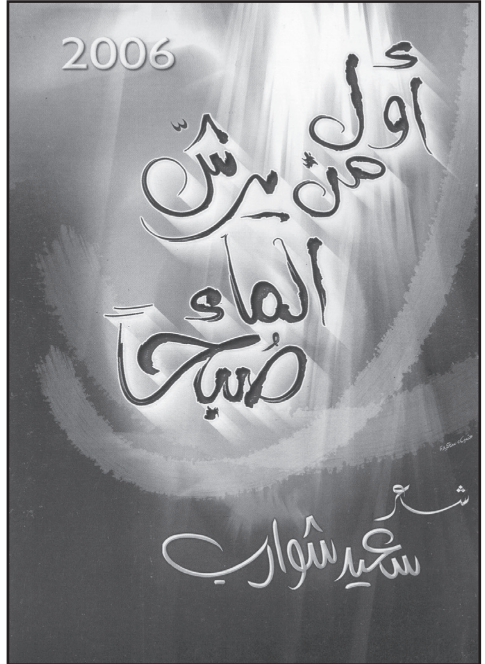
لغو العصافير ٢٠٠٢

القدس عتاب اللحظات الأخيرة ٢٠٠٢

ما قالت الريح للنخيل ٢٠٠٤

ويجيء الديوان الأخير (أول من يرش الماء صبحا ٢٠٠٦) متشحاً بوهج خاص، احتفاء بالكلمة الشاعرة و انتشاء بها، يستعذب من أجلها كل عذاب (فهو يحب الشوك من أجل الورد وليس العكس) لتخرج القصيدة وقد تصفت من كدورة النثر والزيف والكذب، وتتقدم « وردة النار « عنواناً لقصيدته الأولى في هذا الديوان و دلالة التقديم هنا ظاهرة بنفسها

ـــ كما تفصح إضافة الوردة إلى النار عن دلالات خاصة في هذا السياق، تصنع المفارقة عندما تضاف الوداعة إلى الألم والجمال إلى العذاب والسكينة إلى النضال. وتختص النار بأنها مقاومة وخلاص وشوق وتطهير وفناء، وكذلك الشعر الذي يحتوي كل تلك الحقول الدلالية وينتجها في آن، وإذا كان السمندل كائناً قابعاً في منطقة وسطى بين الحقيقة والأسطورة، يرى اللهيب فيهاجمه مثل عدو قديم، وربما تمكن من قهره، وعندما تشتد عليه الوطأة يمرق من النار لا يلوي على شيء، فإن الشاعر يفترق عن السمندل فهو يحترق لتولد القصيدة، ينتفض في فضاء الفرح، ويتلوى لوخز الزرايا، ويبلغ التأثر مداه عندما تستعصي عليه الكلمات، ولعل " يونج « قد لمح شيئاً من هذا في قصيدته





يتوحد شاعرنا مع نبض الكلمة، ويحلق في سماواتها القصية - كما المولوي و هو يكاد يهم بالطيران في رقصته الصوفية - ويسلك الطريق، طريق الشعر بخطوات ملؤها الآمال والعثرات، وعند النهاية تنكشف الأسرار التي من أجلها يحيا كل حي.

"أفكار الليل" وهو يقارن بين الشاك الذي لا يؤثر فيه تأمل السماء ذات النجوم، وبين السمندل الذي لا يصطلي بالنار:

" فيا للعبقرية التي تعلنها السموات !

وهل قلب لورنزو كقلب السمندل

بارد جامد وسط هذه النيران المقدسة ؟ " (١)

وربما كان هذا سرا من أسرار زحف النار وما يتعلق بها إلى عناوين الدواوين في الشعر العربي المعاصر، أذكر منها " النار والكلمات » لعبد الوهاب البياتي، و « زهرة النار » لأبي همام عبد اللطيف عبد الحليم، و» قصائد للنار » لعبد الناصر عيسوي، ويستمر زحف النار حتى نصل إلى بقاياها في ديواني « رماد العيون » لبدر توفيق » و « رماد الأسئلة الخضراء » لمحمد إبراهيم أبو سنة.

يتوحد شاعرنا مع نبض الكلمة، ويحلق في سماواتها القصية – كما المولوي و هو يكاد يهم بالطيران في رقصته الصوفية ــــ ويسلك الطريق، طريق الشعر بخطوات ملؤها الآمال والعثرات، وعند النهاية تنكشف الأسرار التي من أجلها يحيا كل حي:

أيها الحرف يا مدىً من غيوم

يتحدرن أنهراً، وصواعق

أتقراكَ، لا أرى أين ألقاك

وعيناي أنجم، وحرائق !

خطواتي على طريقك وعد

ليس يُدرى، و وثبة ومزالق

أودع الله في شواطيك أسراراً

عليها تفنى، وتحيا الخلائق !

يتوجه الشاعر بالخطاب إلى الشعر عبر كاف المخاطبة وتاء المواجهة ليتجسد المجرد، ويصبح الشعر « الذات « الوحيدة التي « يتقراها « في صور حسية عديدة، أما الشاعر نفسه فإن الالتفات إليه يتم عبر ضمير الغائب، فيكتسب قدراً من « التجريد» المواءم تمام المواءمة لحالة الغياب التي يعيشها الشاعر وقت «المخاض «، ووقت اقتناص الدهشة من أفق الشعر.

ومن الثنائيات الضدية يتشكل المعنى الجامع للتناقضات

١- أنهر/ صواعق ٢- أتقراك / لا أرى

٣- وثبة/مزالق ٤ - تفنى / تحيا

ويمكن الكشف عن ثنائيتين مضمرتين في (وردة / النار - أنجم / حرائق) على أساس أن بعض النقاد (منهم روجر فوهلر Roger fowler) لا يشترطون التضاد اللغوي أساساً للطباق، ومن هنا يرون تحققه بين الشمس والمطر لأن الأولى ظاهرة كونية والأخرى ظاهرة جوية موقوتة (٢).

وإذا كانت (وردة) و (النجم) ظاهرتان الأولى نباتية طبيعية والثانية كونية، فإن



(النار ـــ حرائق) ظاهرتان موقوتتان، وكما أن الحرق ناتج النار، فإن النجوم دليل السطوع والنبوغ، والحريق دليل الانطفاء والانزواء في الدلالات المعاصرة.

وفي نار الثنائيات تلك ترهف المشاعر، و تولد القصيدة « عفوية « و قد خلت من أثر الصنعة، وهو الميلاد الذي صوره الشاعر في قصيدته « أخشى القوافي « من ديوان « ما قالت الريحٍ للنخيلٍ»، وهي تجربة فريدة تستحق درساً خاصاً، كتبت في حضرة النقيضين الحياةٍ و الموت وخرجت من مشكاة واحدة نغماً وحرارة وجدان، وإن جمعت بين الإخوانيات والرثاء، فقد اختص القسم الأول منها بتحية وجدانية موجهة إلى الأديب المحقق الأستاذ عبد الحميد البسيوني، واختص القسم الثاني برثائه وبهذا « يكون النص كله قصيدتين في نص، أو صوتين في قصيدة...ثم لن يعسر على الناظر فيهما أن يرى العلاقة الواشجة بينهما فنيا « وفي المقدمة النثرية للقصيدة يسرد الشاعر المحطات المهمة في طريقه الشعري، بدءاً من محاولاته الطفلة ومروراً بدرجات القلق واليقين وانتهاء إلى كلام النقاد الذين يلهثون وراء فرس الشعر الجامح، فلا يدركون إلا ما تبقى من آثار حوافره كما يصور ناقده الأثير.

وهكذا يكون ميلاد القصيدة بعد ظمأ وانتظار، وبعد تعهد عطوف بالسقيا وطلب الرضا:

تفرّ مني.. فأدعوها.. تراودني

وتنثني.. فأصاديها.. فتدعوني

وادٍ من الشجو، لا أدري سواحله

ولا يزال على الأهوال يُغويني !

كأنما انبعثت « بلقيس « من سبأٍ

قتالة الحسن، شاقتها بساتيني

وهو يستقبل» المولود « الجديد، كما يستقبل المتبتل معبده المهيب، والصائد الماهر للغزال الشارد، والعاشق للمعشوق، وتحضر الطبيعة في كل صوره، حية وصامتة، وقد كانت منذ القديم موحى الشعراء، واتخذها المجددون سبيلاً للإبداع، وجعلها صاحب « الأزهار « شارل بودلير معبدا وغابة من الرموز والأسرار:

الطبيعة معبد تكتنفه أسرار الدين

تصدر عن أعمدته الحية في الحين بعد الحين

أصوات كالزمزمة بكلمات مبهمة

ويجوس منه الإنسان في غابات من





الرمــوز

تراعيه، وتحدق فيه بنظرات أليفــة (٣)

ولأن عطاء الطبيعة للشعر لا ينفد، فإن الشعراء الفحول من كل أمة ـــ كما يقول محمد السباعي في « الصور» ـــ : « لم يبلغوا من مراتب الشعر ما بلغوا، حتى استعانوا بالطبيعة، فاتخذوا من محاسنها تيجاناً لقصائدهم وقلائد، ولم يبلغ قمة الشعر إلا من نال من الطبيعة المدد الأعظم والحظ الأوفر « (٤)

ومن هنا يمكن استبصار المفهوم الخاص للشعر عند سعيد شوارب:

فإذا الشعر قصة من حنين

رجّعتها جداول وزنابق

لست تدري في وردة النار، ماذا

سكب القلب فوقها من حقائق؟

أيها الحرف، لست صنعة مخلوقٍ

بلى.. أنت، أنت إبداع خالق

الشعر إذن نبت الحنين، وتشكيل لفتوة الوجد وكربة الغربة، هذا إذا نظرنا في العمق من مفهومهما، عندما يتجاوز غربة المكان إلى اغتراب الروح والفكر، ويهتز الحنين إلى جماليات الحياة وإلى حضور الغائب من بهجتها.

والشعر كذلك صنعة الدربة والتنقيح والتثقيف، وتوهج وردته مرهون بسكب حقائق المشاعر الصادقة من معين القلب، وتنقيح الشاعر لشعره لا يقدح في طبع الشاعر، بل هو باب من أبواب النقد يمكن تسميته « النقد الذاتي « يمارسه الشاعر بنفسه، فيراجع شعره من وقت لآخر مع اتساع خبراته وتعدد قراءاته، و الصورة الأخيرة لديوان من الدواوين ليست هي – غالباً – الصورة الأولى.



ويذكر ابن الرومي في شعره أنه كان يأخذ قصائده بالتنقيح والتثقيف، إذ يقول:

قصيدة كرّها مثقّفها عليك

إذ ثُقفت على مهل

أعجله الوقت عن رياضتها

فأقبلت ريضًا على عجل

لم أحتشم كرها عليك ولا

سدّي منها مواضع الخلل

وكان « بودلير « كثير الرجوع إلى أشعاره، يدخل عليها التغيير والتهذيب، ويضع لها اللمسات التي تزيد الفن جمالاً والمعنى صدقاً، كان يفعل ذلك طوال الوقت، في كل حالاته وهو متسكع في طريق أو



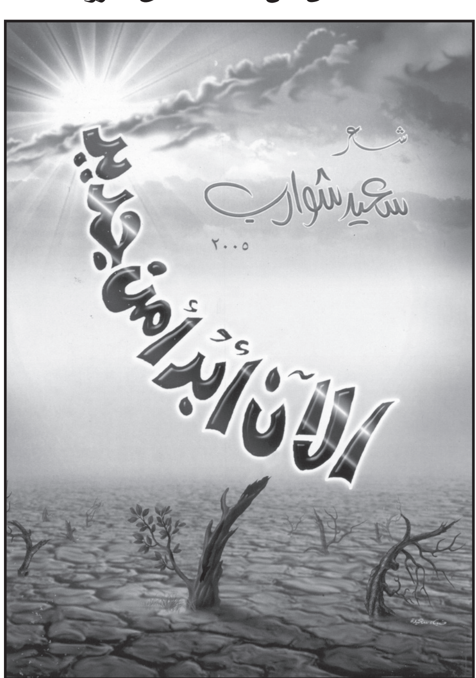


متبطل في مقهى، بل وهو في أحضان جان ديفال.

ويرى شاعرنا أن تنقيح أحمد رامي لشعره عمل إيجابي وقام بدراسة هذه الظاهرة في شعر رامي الذي كان يعمد إلى قصائده، فيعيد النظر فيها ويغربلها كلما أراد إعادة نشرها، وهو في ذلك يسير على طريق الشاعر الفرنسي « ألفريد دي موسيه « (٥).

والشعر ـــ أخيراً ـــ فيض وإلهام، وعطية العطايا من الخالق للمخلوق، وهو أيضاً عطية الشاعر إلى الإنسانية، يتردد مثل هذا المعنى في سياق الوفاء، فيقدم « أغنية إلى أحمد رامي « الذي « ملأ الدنيا حبا « والحب غناءً، و « إذا الليل سجى» تومض الفكرة في الخاطر ويعبر الإلهام:

آه للكلمة تشتقّ من الملأ الأعلى حروفاً



الشعر كذلك صنعة الدربة والتنقيح والتثقيف، وتوهج وردته مرهون بسكب حقائق المشاعر الصادقة من معين القلب، وتنقيح الشاعر لشعره لا يقدح في طبع الشاعر، بل هو باب من أبواب النقد يمكن تسميته " النقد الذاتي " يمارسه الشاعر بنفسه.

وصورْ !

ثم تمضي من يدٍ شاعرة تنفث السحر، فتحلو و تَسُر

هذا الثالوث (الحنين / الدربة / الإلهام) المكون لحدود المفهوم، مع التباين في الترتيب من تجربة لأخرى، يلتقي ولا ريب مع بعض تصورات رواد الرومانسية العربية، والديوانين منهم خاصة، فالعقاد يرى أن « الشعر روحاني» وشكري يؤكد:

ألا يا طائر الفردوس، إن الشعر وجدان

ويستمر شاعرنا في تبيان رؤيته للشعر فيرفض صراحة شعر الجسد، لأن من ينشده « نرجسي، مراهق « !:

كل شعر يجس رمّان ليلى

سيغنيه نرجسيّ، مراهق !!

وهو تصور يرتد بنا إلى قضية الشعر والأخلاق التي تستيقظ بين الحين والآخر وتستدعي رؤية القاضي علي





إلى أي مدى يتطابق كلام العقاد مع الأداء الفني لشعر سعيد شوارب ؟ الإجابة على هذا السؤال تتطلب وقفة مطولة، لكنه كلام يصدق خير ما يصدق على ديواني الشاعر الأول " خيوط من قميص يوسف "" والثاني " الكتابة على صدر الريح.

بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) صاحب « الوساطة « ومقولته الحاسمة « الدين بمعزل عن الشعر « (٦) وعندئذ تتداعى الأسئلة: هل الجسد ذنب، يجب على الشاعر الهروب منه ؟ وهل التفاعل الفني مع الجسد الإنساني مرفوض إلى حد الاتهام ؟ وهل «جس رمان ليلى « مباح للشاعر العربي في كل تاريخه، وممنوع عليه في العصر الحاضر، عصر الصورة ؟ إن التوسل بالجسد ــ خاصة في الشعر الحديث ــ سبيل للكشف عن الرؤى الشعرية في العديد من التجارب، وهو وسيلة وليس هدفاً، تضاف إلى تلك الوسائل التي اتكأ عليها الشاعر عبر العصور مثل الأطلال والحمام والليل للتعبير عن أفكاره ورؤاه، أما اعتبار الجسد هدفا بحد ذاته فهو ما قد يؤدي بالشاعر إلى مهاوي السطحية والابتذال، وأحسبه المقصد القيمي الذي أراد الشاعر تنبيه الأنظار إليه، ونمضي معه في هذا المقصد حتى النهاية.

وقبل أن نترك « ليلى « نشير إلى ولع الشاعر بالتناص، فتحضر النصوص صريحة وضمنية في كثير من قصائده، وهو إن دل على رافد ثر من روافد الشاعر الثقافية، والقدرة على الحوار الخلاق بين النصوص الأدبية والدينية ــ على وجه الخصوص ــ بمستويات التعبير المختلفة خبراً وإنشاء و تصويراً، فربما دل هذا التناص في جانب آخر على غلبة الماضي على الحاضر، والسطوة الإبداعية للأوائل على الأواخر.

لكن الوجه الأكاديمي للدكتور سعيد شوارب، أخفى زمناً طويلاً الوجه الشعري، فالديوان الأول (خيوط من قميص يوسف) صدر في العام ١٩٩٥، في حين تعود بدايات الكتابة إلى منتصف الستينات وربما قبلها (أقدم قصيدة منشورة، وهي قصيدة « غروب « مؤرخة

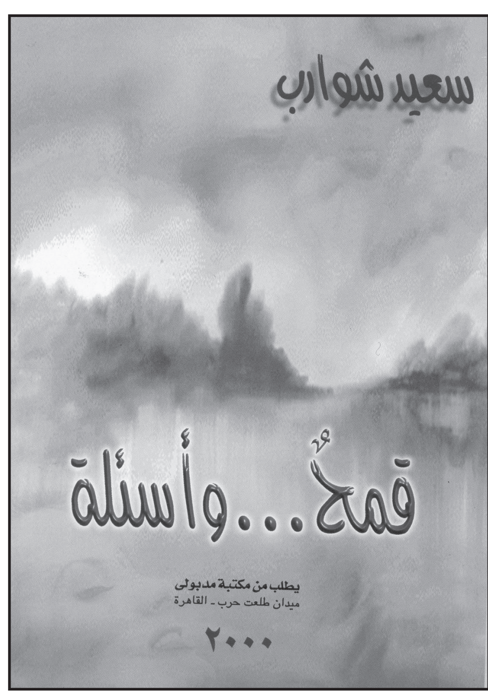




في ١٩٦٥/٣/٢١). وهناك كانت النشأة التعليمية درعمية ـــ نسبة إلى دار العلوم ـــ وشعراء هذه المدرسة يمثلون تيارا شعرياً عريقاً، في أدبنا العربي الحديث، تميز بنسيج لا يتشابه كثيراً مع نسيج آخر، سداه الأصالة ولحمته المعاصرة، في توازن واتساق، ولعل الأستاذ العقاد كان من أوائل من بين ملامح هذا التيار المنتسب إلى مدرسة أنشأها علي مبارك عام ١٨٧١، يقول العقاد :» ولا يسعك وأنت تقرأ قصيدة لشاعر من أركان المدرسة الدرعمية أن تحجب فكرة اللغة عن خاطرك، وأن تنكر أن قائل هذا الشعر يثبت على القديم، وإن أخذ بنصيبه من الجديد، وحرص على انتسابه إليه حرصه على انتسابه إلى التراث القديم... هي ملامح أسرة فكرية نفسية خلقتها طبيعة الدراسة التي انفردت بها دار العلوم، فالدرعمي عربي سلفي عصري، ولكن على منهج فريد في بابه بين مناهج المعاهد السلفية والمدارس الإفرنجية، وبين مناهج المحافظة والتجديد، ومناهج الابتداع والتقليد « (٧).

إلى أي مدى يتطابق كلام العقاد مع الأداء الفني لشعر سعيد شوارب ؟ الإجابة على هذا السؤال تتطلب وقفة مطولة ربما لا تتيحها هذه السطور، لكنه كلام يصدق خير ما يصدق على ديواني الشاعر الأول « خيوط من قميص يوسف « والثاني « الكتابة على صدر الريح «، ولعلي أجد ـــ في هذه العجالة ـــ مصداقا لهذا الرأي، كما أجد سمتا خاصا لشاعرنا ينماز به بين الطعوم والأذواق، في كلام جامع للدكتور سعد مصلوح، حين يقول في تقديم الديوان الأول: « إن سعيدا شاعر مستحصد، عريق في صناعة الشعر، قد ورد موارد تراثنا العظيم ورود المستهام، فتضلع منه شبعا، وتحبب ريا، وضربت شاعريته بجذورها في عرق الثرى، ترفدها روافد القرآن الكريم، وتنثال في مجراها المتحدر عيون القوافي ومتخير الكلام... ديوانه عامر بالخاطر الدقاق والخيال السباق والصنعة المحكمة، والكلمات الطرية التي تتخذ طريقها سربا في أعماق النفس، لا يتكادؤها عائق، ولا يحول دون ولوجها سدود أو قيود « (٨).

هذا التيار النقدي تتنازع شعراءه تيارات، ولبعضهم إسهام نقدي مميز أيضا، ولا ينتهي عند علي الجارم وحفني ناصف وعلي الجندي وأضرابهم، بل يمر بأجيال تالية شهدت بروز أسماء مثل محمود





حسن إسماعيل، وطاهر أبو فاشا، وهاشم الرفاعي، وسيد قطب، وأحمد مخيمر، ومحمد عبد الغني حسن، وأنس داود، ويمتد إلى أجيال معاصرة تثرى بها حياتنا الأدبية، تضم: فاروق شوشة ومحمد الفيتوري (السودان) ومحمود الربيعي و سعد مصلوح وعبد اللطيف عبد الحليم وسعد دعبيس وحامد طاهر وفولاذ عبد الله الأنور وسالم عباس خدادة (الكويت) ومصطفى عراقي وعبد الناصر عيسوي وأحمد بخيت و يحيى عبد العظيم وسمير فراج وشيرين العدوي وأحمد بلبولة و رضا العربي وغيرهم.

هذه الكوكبة من مبدعي الكلمة الشاعرة، يجمع بينها جامع النشأة التعليمية الواحدة، فتزيت بملامح فنية ومزايا فكرية غير مستعارة، لكنها ــ إن أردنا الإنصاف ومجافاة الاعتساف ــ لا تجور على غيرها من السمات التي ترفدها تيارات أخرى، واكبها الشعراء وتلاقحت تجربتهم ببعض من شياتها مثل الرومانسية وحركة الشعر الجديد (التفعيلة) وقد اتفقوا جميعا على رفض قصيدة النثر، وعلى سبيل المثال فإن الشكلين الموزون المقفى والتفعيلي يتجاوران على صفحات الدواوين العشرة لشاعرنا تجاور المساواة والرضا والثناء، كما يتجاور في الوقت نفسه المعجمان التراثي والمعاصر ولا يبغيان.

هوامش:

(١) عصر الأساطير : بلفنش، ترجمة رشدي السيسي. الألف كتاب (٥٦٤) دار النهضة العربية ــ القاهرة ١٩٦٦، ص ٤٣٣.

(2) Roger fowler: the language of literature, London, 1971, 225

(٣) الشاعر الرجيم بودلير: عبد الرحمن صدقي. دار المعارف بمصر، اقرأ ٧، ص ١٠٧.

(٤) الصور: محمد السباعي. كتاب الهلال، ٣٠٧، ١٩٧٦، ص٥٧.

(٥) أحمد رامي: السعيد شوارب ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥ ص ٢١٧.

(٦) الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني.

(٧) مقدمة ديوان الجارم للأستاذ عباس محمود العقاد، ص ٨ــ٩، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٦.

(٨) مقدمة خيوط من قميص يوسف للدكتور سعد مصلوح، ص ٦ــ٧.

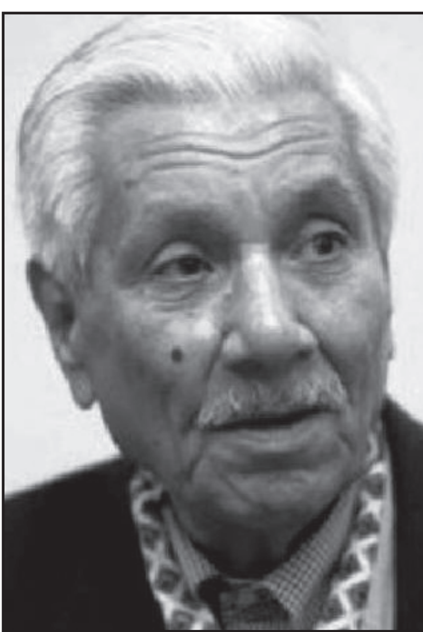


التناص الأسلوبي
(شعر عبد الوهاب البياتي نموذجاً)

بقلم: د.أحمد طعمة حلبي
(قطر)

التناص Intrtextuality مصطلح نقدي جديد، وفد إلينا مؤخراً من الدراسات النقدية الأجنبية وأخذ مكانته في الساحة النقدية العربية المعاصرة، وهو يعني، فيما يعني،حدوث علاقات تفاعلية أو وشائج بين نص وآخر، أو بين نص ونصوص أخرى، وقد تعددت التيارات والمذاهب النقدية التي تبنته، كما تعددت تعريفاته ومعانيه وأشكاله وآلياته من ناقد لآخر، ومن مذهب نقدي لآخر.

وفي بحثنا هذا سيكون مجال التطبيق النقدي الإجرائي لهذا المصطلح وآلياته منصباً على نتاج الشاعر العربي الرائد عبد الوهاب البياتي. وقد تبين للباحث أن أشكال التناص الشعري في شعر البياتي يمكن أن تصنف ضمن خمسة أنواع هي:



عبدالوهاب البياتي

١- التناص الإقتباسي

٢- التناص الإشاري

٣- التناص الامتصاصي

٤- التناص الأسلوبي

٥- تناص الشخصيات/قناع.

وقد تعرضنا بالتحليل والدرس في بحث لنا نشر سابقاً للأنواع الثلاثة الأول، وسنحاول في هذا البحث معالجة الشكل الرابع من أشكال التناص التي اكتشفناها في شعر البياتي، على أن ندرس الشكل الخامس والأخير من هذه الأشكال في إحدى بحوثنا القادمة، إن شاء الله.

وقبل أن نخوض في الكشف عن نماذج التناص الأسلوبي في شعر البياتي لابد



> في قصيدتيه (ثلاث رباعيات)، و(تسـع ربـاعيــات)، وفي مجموعته (الذي يأتي و لا يأتي) يحاول البياتي استيحاء الطابـع العـروضي، والبنـاء الهيكلي لرباعيات الخيّام.

لنا من أن نحدد ما نقصده بـ التناص الأسلوبي الذي نزعم وجوده بكثرة في شعر البياتي.

فالتناص الأسلوبي هو أن يعمد الشاعر إلى إقامة نص جديد، على خلفية نص سابق، على مستوى الإطار أو الشكل الخارجي. أو هو استلهام مجموعة الوسائل التي تصاغ النصوص النثرية، أو الشعرية بالاعتماد عليها. وتتعدد هذه الوسائل، فمنها ما يتعلق بالبناء الهيكلي للنص السابق، أو بالجانب الإيقاعي منه كالوزن الشعري ، أو الجانب الصوتي كالقافية والروي، أو بتكرار بعض ألفاظ النص السابق وتراكيبه وجرس ألفاظه.

وقد تعددت الطرق الفنية التي استلهم فيها البياتي البناء الهيكلي لنصوص سابقة، ومن تلك الطرق استيحاؤه أسلوب (ألف ليلة وليلة) القصصي ، في قصيدته (الأمير السعيد)، يقول البياتي : (١)

. . . . وأدرك الصباح ، شهرزادْ

فسكتت وعادْ

إليَّ نفس الحزن ، والشعور بالضياع

وأنتَ في حديقتي تسيرْ

يا سيدي الأمير !

منفرداً ، سعيد

تحلم بالأميرة الصغيرة الحسناء

في قصرها الوردي ، في أرجوحة الضياء

وهيْ تغني أغنيات الهجر واللقاء

يا فارس الضبابْ

عرّج على قصري في السحاب

إني هنا ، وحيدة ، في الباب

من زهر الليمون واللبلاب

ضفرت إكليلاً لك، الغداة

أموت يا فارسي الصغيرْ

إن لم تعد إليَّ ، يا فراشة تطير







في حلمي يا حبي الأخير
وأنت لا تغدو ولا تروحْ
كأنك التمثال ، لا تبوح
بما وراء الصمت من آفاقْ
يخاف من مجهولها العشاق.

*　*　*

وهكذا ، يا أيها الأمير
يحترق القلب ، ولا يبقى سوى الرمادْ
وأدرك الصباح شهرزاد
فسكتت و عاد
إليَّ نفس الحزن ، والشعور بالضياع
وأنت في حديقتي تسير
تحلم بالنافورة البيضاء
وبالعصافير وبالغدير
في ليلة مقمرة خضراء
و لا ترى وجهي الذي شوهه البكاء
وقلبيَ الكسيرْ
يسألك الرحمة والغفران

*　*　*

حكايتي ، يا أيها الصغار
تمتْ، وفي ليلتنا المقبلة القمراء
أروي لكم حكاية أخرى عن الصيّاد والعنقاء .

استفاد من التأثير العميق والسحري للغة السياب الإيقاعية، حيث نجد ذلك التداخل الإيقاعي الخارجي بين قصيدتي البياتي والسيّاب، إذ إن القصيدتين قد بنيتا على تفعيلة الرجز (مستفعلن).

وواضح أن التناص الأسلوبي هنا ، يظهر من خلال استحضار لازمة (ألف ليلة وليلة) المعروفة: (وأدرك شهرزاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح) واستخدامها مرتين في هذه القصيدة. ويلحظ المتلقي تأكيد البياتي هذه اللازمة، التي تدل على ارتباط مشاعر الحزن والألم والضياع بشهرزاد، فسكوتها يعني استمرار حالة الحزن والألم والضياع، واستئنافها للكلامٍ يعني ذهاب تلك الحالة، وعودة الفرح والبشر إلى ذلك الأمير. ويظهر التناص أيضاً في أسلوب التداخل القصصي، الذي تعتمده (ألف ليلة وليلة) كثيراً ، حيث تدخل القصة ضمن قصة أخرى وهكذا ...

كما يظهر التناص في قفلة القصيدة الموجهة إلى الأطفال. والتي تقول:





حكايتي، يا أيها الصغار

تمت، وفي ليلتنا المقبلة القمراء

أروي لكم حكاية أخرى عن الصياد والعنقاء .

وهذه القفلة ، كما هو واضح مستمدة من أساليب القصص والحكايات الشعبية القديمة.

والبياتي في قصيدته السابقة ، يتحدث عن قصة حب، بطلها بستاني يعمل في حديقة الأمير، وتأخذ هذه القصيدة طابعاً أيديولوجياً، حيث يُظهر البِياتي من خلالها، التفاوت بين طبقة الأمراء وطبقة العبيد، إذ تنال الطبقة الأولى كلَّ ما تتمناه، وتحقق أحلامها الوردية، من دون أن يقف في وجهها أيُّ عائق أو مانع . على حين لا تستطيع الطبقة الثانية أن تنال أيَّ شيء من حقوقها، فهي مملوكة وليست مالكة ، بل هي لا تستطيع أن تحلم ، أو أن تبوح حتى بحب وصيفة من وصيفات الأميرات.

استعــان البيـاتي بــإحدى لزوميات المعري، في تشكيل أحد مقاطع قصيدته المسماة بـ (محنة أبي العلاء) ولم يكتف بذلك، بل عمد إلى تسمية هذا المقطع بـ (لزومية) ، كما فعل المعري ذلك من قبل.

والأمر كذلكً بالنسبة للمقطع الثالث المسمى بـ (فسيفساء)، من قصيدة (عذاب الحلاج)، حيث يعمد البياتي فيها إلى استخدام اللازمة (كان وياما كان)، التي تُبنى عليها مقدمات كثير من القصص الشعبية ، يقول:(٢)



مهرّج السلطانْ

كان ويا ما كانْ

في سالف الأزمان

يداعب الأوتار ، يمشي فوق حدّ السيف والدخان

يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاجَ ، ينثني مغنياً سكران

يُقلّد السعدان

. . . . .

رويتُ ما رأيتْ

رأيتُ ما رويتْ

كان وياما كان.

ويلحظ المتلقي أن المقطع السابق ، يتكئ في بنائه الهيكلي ، على فن (كان وكان) (٣)، وهو أحد فنون الأدب الشعبي العربي، الذي يتكون من مقطوعات صغيرة قصيرة ،لا تلتزم بقافية محددة،وهو فن بغدادي الأصل، تنظم به الحكايات والخرافات والقصص الشعبية ، وتكثر فيه تلك اللازمة. ولعل القارئ يدرك– بالإضافة إلى ما قلناه – أن



الإطار الخارجي العامٍ لقصص ألف ليلة وليلة، مازال حاضراً في هذه القصيدة.

وفي قصيدتيه (ثلاث رباعيات) (٤) ، و(تسع رباعيات) (٥)، وفي مجموعته (الذي يأتي و لا يأتي) يحاول البياتي استيحاء الطابع العروضي، والبناء الهيكلي لرباعيات الخيّام، كما يحاول أيضاً استلهام الجو الفكري العام لتلك الرباعيات، ونغمة الحيرة والحكمة، التي تعجّ بها. ولعل المقصود من الرباعيات ((التركيز على الرؤيا المعاصرة ، لتجربة الخيّام القديمة – الجديدة، وبذلك يكتمل توحيد القديم والجديد ، في عمل فني من طراز فريد))(٦) .

في قصيدة البياتي (إلى الجواهري الذي رحل في عيد ميلاده) ، نجد قصيدة البحتري (السينية)- التي يصف فيها إيوان كسرى – متخفية وراء كل بيت، بل حتى وراء كل شطر أو مفردة من هذه القصيدة.

ويتجلى التناص الأسلوبي في قصيدة البياتي (العودة من بابل)، من خلال ذلك الحضور القوي والعميق لقصيدة السيّاب الشهيرة (أنشودة المطر)، يقول البياتي:(٧)

بابل تحت قبة الليل، بلا زاد ولا معاد
بلا حنوط ، ترتدي عباءة الرماد
صحتُ على أطلالها: عشتار !
فصاحت الأحجار :
« عشتار ، يا عشتار ، يا عشتار !»
تصدّع الجدار
وغاب في الخرائب القمر
وانهمر المطر .

ينفتح المقطع الشعري السابقِ على قصيدة السيّاب (أنشودة المطر) ، مستدعياً جزءاً من أسلوبها البنائي، ومحاكياً لجرسها الموسيقي الهادر، يقول السيّاب في مقطع من قصيدته تلك:(٨)

أتعلمين أيَّ حزن يبعث المطر ؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع ؟
بلا انتهاء – كالدم المراق ، كالجياع،
كالحب، كالأطفال، كالموتى – هو المطر !
ومقلتاك بي تطيفان مع المطر





وعبر أمواج الخليج تمسح البروقُ

سواحلَ العراق بالنجوم والمحار،

كأنها تهم بالشروق

فيسحب الليل عليها من دمٍ دثار

أصيح بالخليج: ((يا خليجً

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى !))

فيرجع الصدى

كأنه النشيج :

((يا خليج

يا واهب المحار والردى ...)).

. . . .

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تئِنّ، والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،

عواصف الخليج، والرعود ، منشدين:

مطر . . . .

مطر . . . .

مطر . . . .



وواضح أن البياتي في قصيدته السابقة، قد استفاد من التأثير العميق والسحري للغة السياب الإيقاعية، حيث نجد ذلك التداخل الإيقاعي الخارجي بين قصيدتي البياتي والسيّاب، إذ إن القصيدتين قد بنيتا على تفعيلة الرجز (مستفعلن)، التي لها وقع موسيقي خاص، يتوافق مع حركة القصيدة الشعورية والدلالية، ومن حيث البنية الإيقاعية الداخلية نجد التشاكل واضحاً بين كلتا القصيدتين، إذ تتكرر بعض ألفاظ السيّاب عند البياتي ، ومنها : (أصيح ¬ صاحت)، (انهمر ¬انهمر)، (المطرٍ ¬ المطر). ولا يخفى على القارئ أسلوب الترجيع ، الذي يستخدِمه البياتي محاكياً السيّاب به. فالسيّاب يصيحٍ بالخليج، فيرتد إليه الصدى حاملاً إليه ما قاله، وهذا ما نجده لدى البياتي أيضاً، لكن البياتــي لا يصيح بالخليج، وإنما يصيح على أطلال بابل. ويضاف إلى ذلك كلِّه استخدام اللازمة لدى كل منهما، ففي قصيدة السيّاب نجد اللازمة على الشكل الآتي :مطر/مطر/ مطر، أما في قصيدة البياتي فهي عشتار/ياعشتار/ ياعشتار. و الدلالة في كل من القصيدتين متوافقة فالسياب يطلب المطرٍ لأنه يرمز إلى الخصب ، و البياتي يطلب عشتار لأنها رمز للبعث و الخصب أيضاً.







وقد استعان البياتي بإحدى لزوميات المعري، في تشكيل أحد مقاطع قصيدته المسماة بـ (محنة أبي العلاء) ولم يكتف بذلك، بل عمد إلى تسمية هذا المقطع بـ (لزومية) ، كما فعل المعري ذلك من قبل ، يقول البياتي:(٩)

حزن بلا صوت وقيثارة

أرْهَفَها ، قبل الأوان ، الشَّقاءْ

فاحترقت أوتارها في يدي

وكان لي بها ومنها وقاءْ

((آهٍ غداً من عَرَقٍ نازل

و مهجةٍ مُولعةٍ بارتقاءْ

ثوبيَ محتــاجٌ إلــى غاسلٍ

وليت قلبي مثله في النقاءْ))

يا حافرَ البئر بأوجاعه

ومُودعاً رحمته في السقاء

وجاعلاً من كلماتي فماً

يصيح في ليل بلا أصدقاء

عمّق وعمّق فغداً ينتهي

عذابُك الأسود بعد اللقاء

خبزك مسمومٌ فكل ما اشتهت

نفسـك، ولتنعَم بطول البقاء.

ويقول المعري : (١٠)

تقواك زادٌ فاعتقد أنه	**أفضلُ ما أودعْتَه في السِّقاءْ**
آهٍ غداً من عَرَقٍ نازل	**ومُهجة مولعة بارتقاء**
ثوبيَ محتاجٌ إلى غاسل	**وليت قلبي مثله في النقاء**
موتٌ يسيرٌ معهُ راحةٌ	**خيرٌ من اليُسر وطول البقاء**
وقد بلونا العيشَ أطواره	**فما وجدنا فيه غيرَ الشقاء**
تقدّم الناسُ، فيا شوقنا	**إلى اتباع الأهل والأصدقاء**
ما أطيب الموتَ لشُرَّابه	**إن صحَّ للأموات وشكُ التقاء.**
إلى اتباع الأهل والأصدقاءْ	**إنْ صحَّ للأموات وَشْكُ الْتقاء**

ويلحظ المتلقي أن البياتي في قصيدته السابقة، لا يكتفي بمحاكاة الوزن والقافية الشعرية لقصيدة المعري ، التي تقوم على البحر السريع ، بشكلٍ تام وكامل، بل يعمد أيضاً إلى تفكيك بعض البُنى اللغوية لهذه القصيدة، معيداً تشكيلها في بناء جديد،



يقدّم تجربة جديدة . ومن الجلي أن جميع قوافي لزومية المعري هذه، قد تسربت إلى لزومية البياتي، ويوضح ذلك الجدول الآتي:

القافية لدى المعري	البيـت	القافية لدى البياتي	السطر الشعري
الشقاء	٥	الشقاء	٢
السِّقاء	١	السِّقاء	١٠
أصدقاء	٦	أصدقاء	١٢
التقاء	٧	اللقاء	١٤
البقاء	٤	البقاء	١٦

ولعل مما زاد من قوة هذا الاتكاء الواضح على لزومية المعري، اقتباس البياتي لبيتين كاملين من تلك اللزومية ، وهما البيت الثاني والثالث، اللذان يردان هنا من غير تحوير أو تغيير.و لا يخفى على القارئ هنا أن قصيدة البياتي تلك قناعية يتحدث فيها البياتي على لسان المعري .

ويحيلنا البناء الهيكلي لقصيدة البياتي (مرثية إلى محمد شمسي) – التي نُظمت على غرار الأسلوب الشعري العمودي القديم، والمكوّن من شطرين متساويين – إلى معلقة عنترة ابن شداد العبسي، يقول البياتي: (١١)

أضاءكَ برقٌ فاحترقتَ ولم تكنْ — بغير وميض البرق، في الليل تحتمي

خريفٌ عراقيٌ، به النفس أصبحت — تقايض مَنْ يغتالُها الخبزَ بالدم

كتبنا مراثينا، وفي مَيْعة الصبا — عرفنا عذاب الحرف، بعد توهم

منازل أرخى الحزن فيها سدوله — صرختُ بها بعد الفراق: ألا اسلمي

وكان لنا في سارق النار عبرة — وفي ثورة الإنسان لاهوت منتم

رأى ما رأى الأوطان أكثر وحشة — من السجن والمنفى، رأى /فتكلمي

أقول لـ(شمسي)، وهو يرقد صامتاً — أعَنْ مثل هذا تُطفأ الشمس بالفم ؟

سيولد من هذا الخراب ربيعُنا — وينهض من مثواه كلُّ متيَّم.

والبياتي في القصيدة السابقة ، لا يكتفي بإقامة نصه على روي الميم، كما هي الحال في معلقة عنترة فحسب، بل إنه يعمد إلى تفكيك بعض القوافي أو البنى اللغوية، ثم يضعها في نصه الشعري، لتسهم في تشكيله تشكيلاً جديداً، له خصوصيته وفرديته، وسنحاول – فيما يأتي – استحضار بعض تلك الأبيات التي اقتطع منها البياتي بعض القوافي من معلقة عنترة ، يقول عنترة : (١٢)

هل غادر الشعراء من متردّمِ؟ — أم هل عرفتَ الدار بعد توهم؟

يا دار عبلة بالجواء تكلمي — وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي

هِرٌّ ، جَنيبٌ، كلما عطفتْ لهُ — غضبى اتقاها باليدين وبالفم(١٣)



مازلتُ أرميهم بغرّة وجهه   ولبانه، حتى تسربل بالدم(١٤)

لو كان يدري: ماالمحاورة؟ اشتكى اشتكى   ولكان، لو علم الكلام ، مُكلمي.

والجدول الآتي يشير إلى تلك القوافي المتداخلة بين قصيدتي عنترة والبياتي:

القافية لدى عنترة	البيت	القافية لدى البياتي	البيت
بالدم	٤	بالدم	٢
توهم	١	توهم	٣
اسلمي	٢	اسلمي	٤
بالفم	٣	بالفم	٧
مكلمي	٥	تكلمي	٦

ومن خلال الجدول السابق يتضح لنا أن القرابة بين قصيدة البياتي وقصيدة عنترة، ليست قرابة تداعيات إشارية، يثيرها حرف الروي (الميم)، وإنما هي قرابة بنية أو هيكل، حيث تأتي معلقة عنترة نصاً سابقاً، صار مجالاً للاحتذاء والتداخل النصوصي، على مستوى البنية الهيكلية. وهذه القرابة هي تفاعل خلاّق، بين كلتا القصيدتين ، ناتج عن التوحّد والالتحام بين التجربتين الإبداعيتين : القديمة والمعاصرة.

وفي قصيدة البياتي (إلى الجواهري الذي رحل في عيد ميلاده) ، نجد قصيدة البحتري (السينية)- التي يصف فيها إيوان كسرى - متخفية وراء كل بيت، بل حتى وراء كل شطر أو مفردة من هذه القصيدة، يقول البياتي: (١٥)

في سنوات الضوء والبؤس   وجدتُ في مرآته نفسي

خرجتُ من معطفه يافعاً   لأحمل الشمسَ إلى الشمس

شِعرُكَ كان الزاد والماء في   عراقنا الطاعن في الحَبس

تعاقب الطغاة في نفيهبين الغد   المجهول والأمس

تساقطوا، وافترسوا بعضهم   بعضاً، وكانوا شارة النحس

هل غادر العراقَ عشَّاقُهُ   واستوحشتْ مرابعُ الأنس

ويقول البحتري في سينيته : (١٦)

صنتُ نفسي عمّا يدنس نفسي   وترفعتُ عن جَدا كلِّ جِبس

وتماسكت حين زعزعني الدهـ   ـر التماساً منه لتعسي ونكسي

بُلَغٌ من صُبابة العيش عندي   طفَّفتْها الأيامُ تطفيفَ بخسِ

ولقد رابني نبوُّ ابن عمي   بعد لِينٍ من جانبَيْه وأنس

حضرتْ رحليَ الهمومُ فوجهـ   ـتُ إلى أبيض المدائن عَنْسي

أتسلّى عن الحظوظ، وآسى   لمحلٍّ من (آل ساسانَ) دَرْسِ



والقصيدتان طويلتان ، حيث تتألف سينية البحتري من ستة وخمسين بيتاً، أما سينية البياتي فتتألف من اثنين وعشرين بيتاً، وقد حاولنا اجتزاء بعض الأبيات من كل منهما حتى لا نطيل. وتشير القراءة التحليلية إلى أن فاعلية التناص الأسلوبي هنا، لا تقوم على إيراد مقطع منقول أو مقتبس من سينية البحتري، بل على استحضار لغة تلك القصيدة وإيقاعها، فالمتلقي منذ أن تقرع أسماعه الكلمات: نفسي، الشمس، الحبس، النحس، الأنس ... قافياتها المتكررة ، يستحضر مباشرة سينية البحتري.

وثمة إحصاء لقوافي سينية البحتري التي يكررها البياتي، يوضحه الجدول الآتي :



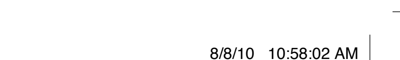
القافية لدى البحتري	البيت	القافية لدى البياتي	البيت
شمس	٣٠	شمس	٢
حُبس	٥١	حَبْس	٤
أمْس	٤٨	أَمْس	٥
نحْس	٣٨	نحْس	٦
أنْس	٩	أنْس	٧
رَمْس	١٩	رَمْس	٩
نَفْس	٣٢	نَفْسي	١٠
حسِّي	٤٥	حسٍّ	١١
دَرْس	١٢	دَرْس	١٢
مَسّي	٧	مَسّ	١٦
بَخْس	٣	نَخْس	١٧
شمس	٣٠	شمسي	١٨
حَدْسِي	٣٤	حَدْسي	١٩
قُدْس	٤١	قُدْسي	٢١
عُرْس	٢٠	عُرْس	٢٢

وجلي من خلال الجدول السابق أن خمس عشرة قافية من سينية البحتري ، قد تسربت إلى سينية البياتي ، مما يعني عمق التفاعل والتشاكل، بين هاتين القصيدتين المعارضة و المعارَضة ، من حيث البنية الإيقاعية الخارجية، المتمثلة بحرف الروي(السين)، ومن حيث البنية الإيقاعية الداخلية، المتمثلة بتكرار بعض ألفاظ سينية البحتري وقوافيها وتراكيبها وجرس ألفاظها. وهذا ما أسهم في إثراء نص البياتي الشعري، وتلقيحه بجرعات لغوية بنائية، أسهمت في تشكيل قصيدته تشكيلاً جديداً في المضمون، قديماً في البنية أو التركيب، وهذا ما يحققه التناص الأسلوبي.

وصفوة القول : إن التناص الأسلوبي لدى البياتي يظهر في أشكال متعددة، أبرزها :

١- اعتماد أسلوب السرد الحكائي الذي تعتمده بعض القصص الشعبية، وخاصة ألف ليلة وليلة، وذلك كما في قصيدة (الأمير السعيد).







٢- تكرار لازمة معينة من لوازم الفنون أو القصص الشعبية، وذلك كما في قصيدتي (الأمير السعيد) و (عذاب الحلاج/ فسيفساء).

٣- استخدام أسلوب شعري معين كالرباعيات ، وذلك كما في قصيدتي (ثلاث رباعيات) و(تسع رباعيات)، أو اللزوميات، كما في قصيدة (محنة أبي العلاء / لزومية).

٤- اعتماد الجرس الموسيقي لقصيدة معينة ، وذلك كما في قصيدة (العودة من بابل).

٥-محاكاة وزن قصيدة سابقة أو قافيتها، و ذلك كما في قصيدتي (مرثية إلى محمد شمسي) و(إلى الجواهري الذي رحل في عيد ميلاده).

ولعل الوظيفة الفنية التي يحققها التناص الأسلوبي تكمن في محاولته نقل المتلقي إلى أجواء النص المستحضَر كليــةً، بحيث يشعر المتلقي وكأنه أمام هذا النص مباشرة، من دون أن يكون هنالك وسيط بينهما، وذلك على الرغم من تباعد الزمان والمكان بين المتلقي والنص الغائب. كما يسعى التناص الأسلوبي إلى الاستفادة من اللغة السحرية العميقة التي تتمتع بها بعض النصوص الشعرية أو النثرية السابقة .

الحواشــي:

(١) الديوان ٢١٥/١ – ٢١٦.

(٢) الديوان ١٣/٢ –١٤.

(٣) ينظر : وهبة . مجدي (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) ص ٢٨٠ و ٣٠٤.

(٤) الديوان ٤٢٢/١.

(٥) الديوان ٩٥/٢ – ٩٧.

(٦) صبحي. محيي الدين (الرؤيا في شعر البياتي) ص ٢٦٨.

(٧) الديوان ٢/ ٧٨.

(٨) السيّاب. بدر شاكر (الديوان) دار العودة، بيروت، ١٩٩٥، ٤٧٦/١ – ٤٧٨.

(٩) الديوان ٣٥/٢.

(١٠) حسين .طه ،والأبياري. إبراهيم (شرح لزوم ما لا يلزم) ١٨٣/١ –١٨٥.

(١١) البياتي (البحر بعيد أسمعه يتنهد) ص ٨١.

(١٢) الخطيب التبريزي. أبو زكريا يحيى بن علي (شرح المعلقات العشر) تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق،ط١، ١٩٩٧ ص٢٠٨ وما بعدها.

(١٣) هِرٌّ: هو السنور، جَنيبٌ: مجنوب، عطفَتْ: انصرفت وتوجهت، اتقاها باليدين : استقبلَها بالخدش. ينظر: قباوة (شرح المعلقات العشر) ص ٢٢٥.





(١٤) الغُرة: البياض في الجبهة، اللبان : الصدر، تسربل: صار بمنزلة السربال. ينظر: قباوة (شرح المعلقات العشر) ص ٢٤٥ – ٢٤٦.

(١٥) البياتي (البحر بعيد أسمعه يتنهد) ص ٥٧–٥٨.

(١٦) البحتري (الديوان) ١١٥٢/٢ – ١١٦٢.

المصادر والمراجع

أ – المصادر

– البياتي. عبد الوهاب:

البحر بعيد أسمعه يتنهد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

الديوان ، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٩٠.

ب – المراجع

–البحتري:

–حسين. طه، والأبياري. إبراهيم:

الديوان، تحقيق: محمد كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.

شرح لزوم ما لا يلزم ، دار المعارف، القاهرة، بلا تاريخ.

–الخطيب التبريزي. يحيى بن علي:

شرح المعلّقات العشر، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٧ .

–السيّاب. بدر شاكر:

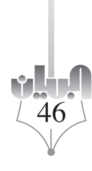
الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٩٥.

–صبحي.محيي الدين:

الرؤيا في شعر البياتي ، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٨٦ .

–وهبة. مجدي، والمهندس.كامل:

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤ .







الإنسانية.. تنتصر

منى الشافعي

مجلة البيان - العدد 475 - فبراير 2010



الإنسانية..تنتصر!

بقلم : منى الشافعي
(الكويت)

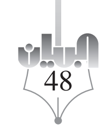
أعجبتني قصة ذلك الصحافي الذي كان بطلاً لأحد الأفلام الأجنبية التي شاهدتها منذ فترة.. يبدأ الفيلم مع دخول ذلك الصحافي على مديرة التحرير لتطلب منه تغطية ذلك الحدث السياسي المهم الذي يقام في المدينة عصر ذلك اليوم، منوهة بأنه أنشط صحافي ميداني في الصحيفة.

يستمر الصحافي جاك بعمله الميداني اليومي، لكنه لم يكن مرتاحاً له.. فهو إنسان عاطفي يكره الأحداث السياسية العقيمة، والدبلوماسية العالمية المتغيرة.. يكره الحروب والدمار.. يبغض القتل وتعدد صوره.. يحتقر جرائم السرقات والسطو والفساد وغيرها، وكل هذه الأمور اللاحضارية التي يضطره عمله لتغطية أحداثها المثيرة.

بعد مرور عام على عمله في هذا المجال الإعلامي الميداني، شعر بالغثيان والضيق وزامله الإرهاق والتعب النفسي والجسدي مما يدور في ساحة الأحداث المؤلمة والموجعة.. وبالتالي قرر أن يبدأ بكتابة عمود صحافي أسبوعي عن مواضيع أخرى مختلفة.. لم تستحسن الفكرة مديرة التحرير، لكنها وافقت بشرط أن يعود إلى عمله بصحافة الميدان خلال شهرين أو ثلاثة، اعتبرتهم راحة وتجديد نشاط له.

بدأ جاك بكتابة عموده الأسبوعي، وأول موضوع كتبه، هو علاقته اليومية الحميمة وتعلقه اللامحدود بكلبه المدلل «هوني» الذي أصبح أحد أفراد أسرته الصغيرة، فكتب بإسهاب عن عادات ذلك الكلب الغريبة ومتطلباته، و بعض أطرف حكاياته العفوية اليومية وخاصة مع قطة ابنه الصغيرة الجميلة.

الأسبوع الثاني، خصص عموده لخلافاته الخفيفة الصباحية التي تحدث له مراراً مع زوجته الموظفة الموزعة بين عملها وتربية طفليهما التوأم.. تطرق بكل بساطة عن دوره في إعداد وجبات الطعام للأطفال وتغيير الحفاظات.. ثم التوجه إلى السوبر ماركت القريب لشراء احتياجات المنزل الضرورية اليومية، وذلك قبل ذهابه إلى عمله.. وبين





هذه الواجبات كيف كان الخلاف يندس بخفته، ليتصاعد بحدته، ولا تنطفئ شرارته إلا بقبلته الحنونة الدافئة لزوجته الرقيقة.. كتب عن هذه الخصوصية بكل شفافية وصدق.. وهكذا ينتهي العمود الأسبوعي بأحلى وأجمل قبلة بين زوجين.

في الأسبوع الثالث، كتب عن تلك الحفلة الأسبوعية المشتركة التي يقيمها جيران الحي متعاونين في الإعداد والتحضير، والتي تقام في حديقة أحدهم في الهواء الطلق.. تحدث بكل صدق عن أكثر الجيران شراهة في الأكل والشرب.. ثم تحدث بجرأة عن صديقه مايكل الذي يقوم عادة بعملية الشواء، وبالحديث المطوّل عن زوجته المزعجة وأعمالها المؤذية، وهو يضحك ويلتهم الشواء.. ثم ينتقل جاك إلى وصف جمال إحدى الجارات التي تتحرك بخفة وغنج ودلال وهي تحضّر وتخلط السلطة اللذيذة، وكيف كانت عيون الرجال تتقافز لتستقر على جمال جسدها وهفهفة شعرها المنفلت على كتفيها.. ثم تحدث بكل الحب عن الصغار وهم يتراكضون ويتقافزون ويتعاركون ويلهون بخراطيم المياه، ومرحهم البريء مع القطط الجميلة والكلاب الأجمل.. أما صياحهم وصراخهم وبكاؤهم فكانت أجمل سمفونية على قلوب الأهل والأصحاب.

ركز جاك على الأحاديث الذكورية التي دارت بجدية حول الأسرة والأبناء والتعليم والرعاية الصحية والضرائب والرياضة، لكنه لم يذكر أبداً أن الرجال تحدثوا في السياسة العامة أو الخاصة ، ولا عن البورصات العالمية، ولا عن مجالس الشيوخ والنواب.. يبدو أنهم تركوها لأهلها وصناعها فهي آخر همومهم.

في عموده الرابع يكمل جاك حديثه عن تلك الحفلة الأسبوعية، حيث يعترف بأنه كان يسترق السمع لأحاديث الزوجات وهمساتهن الأنثوية وأسرارها، وضحكاتهن، ويؤكد أن أغلب أحاديثهن كانت عن أزواجهن وتلك الخلافات التي تدور عادة بينهم.. كما التقط حديثهن عن صرعات الموضة بينما كُنّ يرتدين أبسط الثياب، وركز على أحاديث النساء التي لا تنتهي عن جراحة التجميل وأنواعها وتطويرها، والأهم مصاريفها الباهظة التي تشفط ميزانية الأسرة بلحظة مجنونة.

أما حديثهن عن فن الطبخ ووجبات الريجيم ذات النتائج غير الفعّالة؛ لأن أجسادهن لا تزال تحمل أوزاناً إضافية لا يستهان بها، فقد كان جدياً ومشوقاً.. لم يخجل جاك وهو يتحدث بكل صراحة وجرأة عن الحكايات ذات الخصوصية الأنثوية التي أثارتها الزوجات كالوشم الذي رسمته إحداهن في أماكن من جسدها لا تعنينا.. وعن الزوجة التي تركها زوجها لأخرى أصغر منها سناً وأسبابه وما تبعه من أحداث معقدة.

وفي عمود جديد كتب عن حادثة ابنة الجيران التي صدمتها سيارة، كان يقودها مراهق في الصباح الباكر، بينما كان هو يفتح نافذة غرفته ليستنشق هواء الصباح العليل.. وكيف أنه أسرع لمساعدة الفتاة، بطلبه الإسعاف والشرطة.. وفي أحد أعمدته الأسبوعية تطرق إلى خطبة أحد الجيران الذي يعمل سباكاً وزواجه من فنانة مسرحية مشهورة ومعروفة في المدينة، وقصة حبهما الرائعة.. وفي عمود



آخر كتب عن صديقه الذي طلب سلفة بنكية للبدء بعمل مشروع تجاري صغير بمشاركة أحدهم، وذلك دون علم زوجته وأخذ رأيها في الموضوع.. وكيف أن هذا التصرف يعتبر شبه محرّم وغير مقبول ولا لائق، لأن الحياة الزوجية عندهم عبارة عن مشاركة في كل شيء.. وهكذا ظل جاك يكتب عن أحوال العامة.

خلال هذه الفترة البسيطة انهالت على الصحيفة عشرات الرسائل تطالب بأن يتحول العمود الأسبوعي إلى عمود يومي نظراً للإقبال الجماهيري على قراءته.

وهكذا وعلى غير ما توقعت مديرة التحرير، وبعد نجاح هذه التجربة، ونزولاً عند رغبة القراء، أصبح جاك صاحب عمود يومي مطلوب وناجح.. فأخذ يكتب للعامة من الناس بكل نشاط وحيوية وحركة يومية مستمرة بوعي تام وذكي لما يريده الإنسان.. فاستمر يعرّي الواقع اليومي ومظاهر الحياة الاجتماعية وصورها المختلفة بدءاً من أسرته وعائلته، زملاء عمله، محيطه ومدينته الصغيرة، ويتعرض بكل صدق وشفافية لحياة الفرد اليومية المتنوعة التي تتأرجح بين الهموم والأحزان والفرح والمسرات وتستقر على الرغبات والطموحات والمتطلبات..وهكذا بمهاراته الصحافية وموهبته المتميزة أخذ يصور هذه التنوعات الحياتية ويضيف عليها لمسته السحرية وشفافيته الجميلة وأسلوبه الجذاب السلس البسيط الذي يريح القارئ ويمتعه.. وبهذا استطاع أن يؤثر في قلوب وعقول القراء الذين أحبوه وشجعوه على الاستزادة وساهموا في نجاحه.

وفي أقل من عام أصبح جاك كاتب عمود صحافي مشهور ومعروف ومحبوب في مدينته من مختلف أطياف المجتمع.. وهذا ما كان يطمح إليه ويسعى نحوه في عالم الإعلام المقروء.. والأهم ازدادت مبيعات الصحيفة، ورفعت أسهم الشركة المالكة في البورصة إلى ٦ نقاط.

هذا دليل على أن الإنسانية هي السحر الذي يجذب الناس الذين يعشقون من يعبر عن أحاسيسهم بدقة وصدق وشفافية ويلامس بكتاباته قلوبهم، ويفجر مشاعرهم الغافية.

لم تنته قصة جاك، فبعد هذا النجاح الباهر .. بدأ بكتابة القصة القصيرة التي أصبحت تعبر عن الإنسان وتتحدث بلسانه، تنثر أفراحه على الدنيا وتوصل أوجاعه للآخرين.. ولقد كان ذكياً يعي جيداً كيف يتعامل مع الإنسانية النقية بعيداً عن المنغصات والمشاكل والهموم الثقيلة التي ترهق تفكير الأفراد وتعطل أذهانهم.. وهكذا أصبحت حياة جاك الإبداعية الجديدة من نجاح إلى آخر وازدادت شهرته عندما أخذ يطبع مجموعاته القصصية وتنفد طبعاتها من الأسواق في فترة قصيرة.

* بالمناسبة قصة الفيلم مأخوذة عن قصة حقيقية.





مسرح

عناصر الإخراج في مسرح أنتونين آرتو

د. شريف حمد



عناصر الإخراج في مسرح أنتونين آرتو

بقلم: د. شريف حمد
(مصر)

مقدمة

إن العملية المسرحية ومنذ نشأتها وتأسيسها في اليونان القديم، وحتى عصرنا الراهن، وهي في حالة تفاعل مستمر ومتجدد، شكلاً ومضموناً. سواء أكان ذلك بفعل التقدم الحضاري أو تغير المفهوم الديني والفلسفي، مما أدى إلى ظهور نظريات ومفاهيم جديدة لماهية المسرح وفلسفته ودوره في الحياة الإنسانية بشكل عام. وهذا أدى ويؤدي إلى توالي ظهور تجارب مسرحية تمثل ومضات تنير الطريق للبعض، وتجعل البعض الآخر يقف متسائلاً عن ماهية جدواها في ظل الأزمة التي يعيشها المسرح اليوم (مسرحنا العربي خاصة) ومهرجان القاهرة للمسرح التجريبي خير شاهد، بين مؤيد ومعارض من رجال المسرح والنقاد على حد سواء.

ومحاولات التجديد المسرحية لازالت قائمة ومستمرة، وتنوع التيارات والمذاهب والأساليب المسرحية دليل يؤكد على حيوية المسرح وشبابه الدائم، «فيوجينو باربا» وهو أحد أعلام التجريب في المسرح المعاصر يقول: «نعتقد أن المسرحيين منذ أسخيلوس، كانت لديهم الرغبة في الخروج عن الأطر الصارمة للمسرح، ولكنهم لم يملكوا الجرأة على ذلك، ومهمتنا هي أن نحقق أمنيتهم الخفية تلك(١).

إن مهمة المسرحيين في ممارستهم للعملية المسرحية هي التعلم والاستفادة من تلك التجارب، آخذين منها ومطورين فيها ليبقى المسرح وأبداً هو أبو الفنون وحياة دائمة متجددة الدماء.

وأحد هذه التيارات الجديدة في المسرح ما أحدثه «أنتونين آرتو»- زعيم المتمردين في المسرح كما وصفه البعض- بما أسماه مسرح القسوة. فمن هو أنتونين آرتو؟ وما هو مسرح القسوة؟ وما هي عناصر العرض التي يقوم عليها؟ تساؤلات سنحاول الإجابة عنها.

أنتونين آرتو

«ولد في مارسيليا ١٨٩٦، صعد خشبة المسرح للمرة الأولى ممثلاً في مسرح الروائع،





ثم يجد في أتيليه «شارل ديلان» الفرصة ليلعب كثيراً من الأدوار، ثم ليضع تصميماً ويكون رائعاً لمسرحية دي لاباركا «الحياة حلم»(٢).

كان «آرتو» يحلم بمسرح مختلف كل الاختلاف عن المسرح الفرنسي القائم حينذاك، فانضم لرواد حركة «السيريالية» ويؤسس مع «روجيه فيترك» مسرح «ألفريد جاري»، وكان « عضواً بارزاً في المسرح الطليعي الفرنسي بين الحربين العالميتين، وذلك المسرح الذي عادى كلاً من الطبيعة والواقعية اللتين تبناهما العديد من سابقيه(٣).

ومصطلح «الطليعة» أصبح مصطلحاً له حضوره الواسع.. « حتى أنه بات يلصق – وبشكل انتقائي- بأي نمط من أنماط الفن يناقض ما هو تقليدي من حيث الشكل، وفي أبسط معانيه يؤخذ المصطلح أحياناً باعتباره وصفاً لما هو جديد في زمن ما- ذلك الجديد الذي يمثل أبعد حد يمكن أن تصل إليه التجربة الفنية»(٤).

يقدم إبراهيم حمادة في كتابه «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» تعريفاً للمسرح الطليعي: المصطلح فرنسي الأصل ويشير معناه إلى القيادة الجديدة في الحقل المسرحي، ويدل على الحركة التجديدية التي كانت تتجه نحو تحقيق مزيد من التحرر من التقليديات المسرحية في النصف الأول من القرن الحالي، وقد يدل المصطلح إجمالاً على الكتابات المسرحية الجديدة التي تتضمن تجديدات في الشكل والحرفية... وقد تكون مصطلحات الطليعة، واللامعقول، والجديد، ثلاثة مسميات لمدلول واحد.

ففي معرض دراساتهم المختلفة للمسرح الفرنسي المعاصر بمؤلفيه يونسكو، وبيكيت، وأداموف، وجينيه، استخدم ليونار برونكو المصطلح الأول، ومارتن أسلن المصطلح الثاني، وجيه سيرو وغيره المصطلح الأخير»(٥).

كما ارتبط اسم «آرتو» بمسرح اللامعقول نظراً لكتاباته ومفهومه للمسرح، وتتجلى أهمية آرتو بالنسبة لمسرح اللامعقول في كتاباته النظرية التي جمعها عام ١٩٣٨ بعنوان (المسرح وقرينه) «وكانت رؤيته للمسرح كنبع للسحر الجمال والإيحاء الأسطوري، واحدة من أهم الرؤى وأخطرها أثراً في تاريخ المسرح الحديث»(٦). وقد رفض «آرتو» المسرح السيكلوجي والمسرح الذي يقص قصة، وطالب بالعودة إلى الأسطورة وسحر الشرق للتعبير الجريء عن أعمق النزعات المعتملة في العقل البشري وهو ما يسميه بـ(مسرح القسوة) وطالب بأن يكون التمثيل متطرفاً، فلا قائمة للمسرح إلا منذ اللحظة التي يبدأ فيها المستحيل»(٧). ورغم أن آرتو وضع اللبنة الأولى لكثير من الأسس التي قام عليها مسرح اللامعقول إلا أنه لم تتح له الفرصة المناسبة ليضع نظرياته موضع التنفيذ.

مسرح القسوة

يرمي هذا الاتجاه-كما عرفه صاحبه «آرتو»-إلى إغراق المتفرج في جو أشبه بجوالطقوس الدينية، إلا أنه في المسرح يتكون من الحركة والإيحاء، والضوء والصورة والإيقاع والصوت وذلك بهدف: تحريك وإقلاق أعمق وأدق غرائز هذا المتفرج وانفعالاته المكظومة في لا



شعوره، فقد أحس بأن البناء اللفظي في المسرح الأدبي التقليدي غالباً ما يجذب العقل الواعي لدى المتفرج بينما يهمل اللاوعي، وعلى هذا حاول» آترو» أن يقلل من أهمية «الكلمة» إلى القدر الذي تصبح فيه مجرد رمز أو فكرة. إن معنى الكلمة بالنسبة له ليس هو الشيء الهام، وإنما الهام هو مادتها كالصوت المؤثر في الحواس العضوية، وإذاً فالكلمة- بهذا- قد أصبحت «شعراً في فراغ، وأن وجودها هو نفسه كوجود الديكور والأزياء والحركات والإضاءة فوق المسرح، فإن النص الأدبي لم يعد هدفاً في حد ذاته، وإنما يشكل نقطة انطلاق المخرج، «كانت غاية مسرح القسوة هي تحرير شعور الإنسان والكشف عن حقيقته البدائية التي تتجلى في رغباته العنيفة وانفعالاته القاسية التي تكمن تحت الواجهة الحضارية التي يختفي خلفها إنسان العصر الحديث. أما تحقيق ذلك فيتم .. « عن طريق الرجوع إلى مصادر المسرح الأسطورية والشعائرية، والهجوم على دفاع الإنسان عن لغته وأفكاره ومؤسساته الاجتماعية والدينية»(٨).

إن «آرتو» كما ذكر في كتاباته يريد أن .. «يحل شعر جديد محل شعر اللغة... أن أي مسرح يخضع الإخراج فيه لسيطرة الكلمة هو مسرح أحمق، مسرح مجانين... وعلى ذلك فإن البحث عن الكيان الميتازيقي للغة المنطوقة، يجعل اللغة تعبر عما لا تستطيع التعبير عنه عادة... ويمنحها القدرة على تحقيق المعاني الملموسة ويتيح لها فرصة التوائم مع الفراغ الكوني... إنه يعيد إليها في النهاية معانيها المجردة المطلقة وقدرتها على التأثير»(٩).

لقد رفض الأخلاق الغربية والعقلانية من أجل سحر بدائي ولغة محض مسرحية... « غير أدبية مستلهمة من مسرح الشرق الأقصى في التعبير الإيمائي والحركة والأصوات»(١٠).

إننا نجد في مسرح «آرتو» أكثر الأشكال المسرحية تطرفاً وهو .. «الذي يسعى إلى احتواء المتفرج بشكل تام في الفعل الدرامي، وتأسيس نوعاً من التواصل المباشر من خلال مستوماً من الاستغراق الجسدي الذي يؤثر بشكل مباشر وعميق على حساسية المتلقي، وذلك من خلال أعضاء الجسد، ويخلق حالة من التلقي تتداخل فيها الحواس جميعاً»(١١).

وعندما يتم طرح مسألة استخدام الطقس في الدراما المعاصرة أو اكتشاف الوظيفة الطقوسية البدائية للمسرح، فإن اسم «آرتو» يقفز على السطح، على الرغم من أنه يصعب الزعم بأن آترو كان أول من بدأ هذا الاتجاه إلا..» أن تركيزه على الأحلام والمستويات البدائية من النفس الإنسانية يمتد ليشمل الأصول الهمجية والثقافة البدائية إلا أن آترو كان رائداً في بحثه عن صيغ مسرحية ليست فقط غير أوروبية، وإنما بعيدة أيضاً عن الحضارة»(١٢).

لقد كان «آترو» يهتم باستثارة المتفرج والإحاطة من جميع الجوانب، فالفعل المسرحي يتم تقديمه بدرجة من العنف تجعل المشاهد يخرج من لا وعيه، نزعاته البدائية والهمجية، تجعله أقرب إلى الهذيان، وهذا الهذيان يتسم بالقدرة على التفشي والعدوى فيستثير أنماط السلوك القهرية في المجتمع ككل، وذلك من خلال تلك النسبة الضئيلة من مجموع سكان



المجتمع التي تحضر إلى مسرح «آرتو» والمشابهة التي يطرحها « آرتو» هنا بين الهذيان والطاعون، فالهذيان كما يتصوره يشكل «حرية روحية» تعمل على تذويب كل «الأشكال الاجتماعية»، وهو يتفشى دون فئران ودون ميكروبات ودون اتصال مادي بين الناس.

إن تلك الصلة التي يضعها «آرتو» في تلك المشابهة المجازية بين الجسدي والروحي تعد سمة أساسية في منحى «آرتو» المسرحي، «فالميتافيزيقيا تجد طريقها إلى الذهن من خلال الجلد، لذلك يتم «تجسيد ديناميات الوعي في إيقاعات مشهدية، أيضاً فإن الهارمونيات الخطية للصورة تؤثر في العقل بشكل مباشر»(١٣). وقد نادى «آرتو»... بتطوير لغة طقوسية للمسرح من خلال إعادة اكتشاف العلامات الجسدية الكونية» أو ما يسميه «آرتو» بالعلامات الهيروغليفية وذلك في حين يتم إعادة صياغة التعبيراللفظي في صورة تعزيم.. مع إضافة تيمة أساسية اشتغل عليها «آرتو» وهو القلب بين الشر والخير»(١٤).

لقد فعل «آرتو» ما فعله «جاري» عندما كتب مسرحية «الملك أوبو» فقد رجع إلى أكثر أشكال المسرح بدائية. (فالمسرح في رأيه كان يتمثل في بدايته الصورة المثلى للمسرح) لكنه شرع يتطور إلى ما هو أسوأ نتيجة لما أصابه من دنس المجتمع المتمدن، وقد أدرك «آرتو» أن المسرح كان في بدايته الوسيلة التي عبر الناس من خلالها عن أحاسيسهم اللاشعورية... عن ماهية وجودهم الغامضة التي لا تخضع للعقل أو المنطق...» فكان عليه أن يبدأ خطته في العمل بهدم المسرح

ارتبط اسم «آرتو» بمسرح اللامعقول نظراً لكتاباته ومفهومه للمسرح، وتتجلى أهمية آرتو بالنسبة لمسرح اللامعقول في كتاباته النظرية التي جمعها عام 1938 بعنوان (المسرح وقرينه) «وكانت رؤيته للمسرح كنبع للسحر الجمال والإيحاء الأسطوري، واحدة من أهم الرؤى وأخطرها أثراً في تاريخ المسرح الحديث.

القائم، فأعلن تمرده على كل ما يمثله المسرح المعاصر، وعلى النظرية الدرامية الحديثة»(١٥).

عناصر الإخراج في مسرح أنتونين آرتو

أولاً: التفسير والتصور

هو بشكل عام الصورة الذهنية الناتجة عن فهم المخرج للنص المسرحي أثناء معايشته وتوصله إلى رؤيا ناتجة عن فهمه لهذا النص وهي مرحلة تعرف باسم (التجربة الانفعالية الجمالية) وهي الانطلاق الكامل لأجنحة الخيال لدى المخرج، وعليه أن يسجل كل ما يتخيله على النص أثناء معايشته الأولى لأنها لحظات لن تتكرر، يأخذ منها فيما بعد ما يناسب العمل. ثم تأتي مرحلة (التهذيب) وهي انتفاء مكونات هذه التجربة بما لا يتعارض مع واقع النص، وهي مرحلة استقرار وتأمل وقياس المخرج لتصوراته من واقع النص. ورؤية المخرج التي أوجدت هذا التصور تحمل في طياتها ملامح خاصة به، وهذه الملامح على مر العديد

عندما يتم طرح مسألة استخدام الطقس في الدراما المعاصرة أو اكتشاف الوظيفة الطقوسية البدائية للمسرح، فإن اسم «آرتو» يقفز على السطح، على الرغم من أنه يصعب الزعم بأن آترو كان أول من بدأ هذا الاتجاه إلا..» أن تركيزه على الأحلام والمستويات البدائية من النفس الإنسانية يمتد ليشمل الأصول الهمجية والثقافة البدائية إلا أن آرتو كان رائداً في بحثه عن صيغ مسرحية ليست فقط غير أوروبية وإنما بعيدة أيضاً عن الحضارة.

من الأعمال الفنية تولد الأسلوب، لكن الوضع يختلف عن «آرتو» فهو يقول: (لن نمثل مسرحيات مكتوبة): لكننا سنحاول أن نقوم بمحاولات في الإخراج المباشر حول الموضوعات والوقائع والمؤلفات المعروفة»(١٦).

ومن هذا المنطلق نجد أن التفسير والتصور عند «آرتو» له منحى آخر مختلف وهو لا يستند إلى نصوص مكتوبة، وإنما يستعيض عنها بنوع من اللغة تتراوح بين الحركة والفكرة، إن «آرتو» لا يمثل مسرحيات مكتوبة. «لكل عرض أن يتضمن عنصراً طبيعياً... فيزيقياً، موضوعاً يحس به الجميع، صرخات وآهات، أشباح ورؤى ومفاجآت وترتيبات مسرحية من كل الأنواع»(١٧).

إن اللغة النموذجية التي يبحث عنها «آرتو» ستنصب في الإخراج.» لا على مجرد اعتبار درجة انكسار النص على خشبة المسرح، بل باعتباره نقطة انطلاق الخلق المسرحي كله. إن استخدام هذه اللغة وتناولها ستذيبان الازدواجية القديمة بين المؤلف والمخرج باستبدالها بخالق فريد من نوعه تقع عليه مسئولية مزدوجة: العرض والعقدة»(١٨).

ويقول «آرتو»: «**إن تضع حداً لاستعباد النص للمسرح ونعثر ثانية على فكرة لغة وحيدة تقع في منتصف الطريق بين الحركة والفكرة، بدلاً من أن نرجع إلى نصوص تعتبر نهائية مقدسة، ولا يمكن تعريف هذه اللغة إلا بإمكانيات التعبير الديناميكي في الفضاء، وهو تناقض إمكانيات التعبير بالكلمة داخل الحوار.. يمكن أن ينتزع المسرح من الكلمة أيضاً إمكانية التفتح خارج الكلمات**»(١٩).

إذا فإن التفسير والتصور عند «آرتو» يتم من خلال البرنامج الذي يضعه المخرج دون أعتبار للنص؛ وإنما هو تجميع مجموعة من الاقتباسات لعمل ما من زمن شكسبير ومسرحية ذات حرية شعرية متطرفة ومقتطفات من (ذو اللحية الزرقاء) وقصة سقوط القدس وفق تاريخ الكتاب المقدس... وهكذا يتم البرنامج.

ثانياً : الأسلوب

الأسلوب هو «الطريقة».. الكيفية التي يستخدمها الفنان للتعبير عن فنه من خلال أدواته، والأسلوب في مسرحية ما لابد أن يكون واحداً في كل عناصر العرض مجتمعة»(٢٠).

ومن هنا نرى أن مسرح «آرتو» (القسوة-



النشوى) قد حمل ملامح ومحتوى فلسفة «آرتــو»، وجـدد أسـلوبه الـذي هـو من سماته كبت اللغة المحكية، ومنح الكلمات الأهمية التي تملكها في الأحلام، والبحث عن وسائل لتسجيل هذه اللغة وانتمائها إن كان موسيقياً أم رموز شفروية، إن لغة الشفرة والتكييف الموسيقي ستكون لها قيمة ثمينة كوسيلة لتكييف الأصوات. إن المهمة الرئيسية لهذه اللغة إشعال النيران إشعالاً خاصاً ويمكن تصنيف تعابير الوجه- اللامحدود السجينة في أشكال الأقنعة بحيث تستطيع المشاركة بصورة رمزية ومباشرة ونهائية في هذه اللغة المحسوسة. كتب «آرتـو» يقول:» إنني أزعم أن للحواس شعراً كما أن للغة شعراً، هذه اللغة الحسية الفيزيقية التي أعينها هي حقاً لغة مسرحية بقدر ما تستطيع أن تعبر عن أفكار لا تطولها اللغة المنطوقة... وكل شعور صادق هو في حقيقته غير قابل للترجمة، والتعبير عنه خيانة لـه.. لهذا فكل صـورة أو استعاره أو تكوين يسدل القناع على ما يمكن أن يسفر عنه فهو أعنى بالدلالة الروحية من وضوح الكلمات وقدرتها على التحليل..» (٢١).

إن هـذه الحـركات الـرمـزية والأقـنـعة والمـواقـف، وهــذه الحـركات الـفـردية والجماعية تكون معانيها التي تعد جزءاً مهماً من لغة المسرح المحسوسة، الحركات والإيمائات والمواقف العاطفية، وكل زلات الفكر واللسان، بكل تلك الرسائل يمكن إظهار ما يسمى بعجز الكلمة وبالتالي يظهر ثراء التعابير.

(أ) الأسلوب من حيث المضمون

يختار مسرح القسوة موضوعات وتيمات تتطابق مع اضطرابات عصرنا وعدم استقراره. ولا يتخلى عن الأساطير والحياة الحديثة تخلياً تاماً وإنما يفعل ذلك بطريقة خاصة، وتكون هذه التيمات كونية شمولية مفسرة وفقاً لأقدم النصوص المقدسة المستخلصة من علم نشأة الكون. كما يتوجه مسرح القسوة إلى الإنسان الشامل وذلك لإثارة الذهن ليلعب دوره، وينهض واقع الخيال والأحلام على حد سواء.

(ب) الأسلوب من حيث الشكل

مطالبة المخرج وليس النص بتجسيد تلك النزعات القديمة، ونقل هذه التيمات إلى المسرح وتجسيدها بالتعبيرات والحركات قبل صبها في كلمات.

- الالتحاق بالدراما الشعبية القديمة التي جربها الفكر وأحس بها، متجاوزين تشويه اللغة وحواجز الكلمة.

- إقامة المسرح على العرض.

- استخدام المستويات الممكنة كلها، وكل الدرجات المنظورة في العمق والارتفاع.

- التأكيد على علاقة الزمن بالحركة.

- إضافة أكبر عدد ممكن من الحركات، أكبر عدد ممكن من الصور والمعاني المتصلة بهذه الحركات.

- لا يكون العرض إمتاعاً للعين أو الأذن بقدر الإفادة السرية لإمتاع النفس.

- الاعتماد على لغة مادية أصلية ذات إشارات، لا كلمات والدخول في كمية الحركات والصور المنظمة لوقت ما، الصمت والإيقاع والاضطرابات المؤلفة من أشياء وحركات إيمائية.

ثالثاً: المتفرج

إن المتفرج يأتي للعرض المسرحي وهو

إن جوهر مسرح «آرتو» يخاصم الحياة الحديثة ويعادي قيم الحضارة الغربية، وينادي بضرورة القيام بعمل «متطرف» يتجاوز كل الحدود ويغير المعادلات القائمة. وعلى أساس أن الروح البدائية سابقة على منطقية الإنسان وعقلانيته.

مهيأ لتقبيل هذا الواقع الفني ويتفاعل معه ويتخيله على أنه واقع معاش، وعلى المخرج أن يعي هذا التأهيل النفسي للمتفرج.

(التجربة الجمالية للمتفرج) هي رؤية المتفرج لما حوله بالمسرح وتفاعله مع ما يراه وما يسمعه، وهي المرحلة التمهيدية للمعايشه لدى المتفرج، كمشاهدة جزء من الديكور أو سماع صوت، فيبقي المتفرج بعض التفاصيل من خياله لعدم معرفته بالموضوع، وهذه التخيلات التي يمر بها المتفرج تصنع لديه التجربة الجمالية.

إن «آرتو» في سبيل تحقيق نحو الخط النفسي واستمرارية المعايشة لدى المتفرج قد ألغى المسرح والقاعة واستعاض عنها بمكان واحد دون حواجز أو فواصل، ليصبح مسرح الأحداث ويضع المتفرج وسط الأحداث ليحيط به من جميع الجوانب للتأثير فيه جسمانياً ونفسياً.

سنهجر صالات العرض الموجودة حالياً، وننتقل إلى مخزن أو حظيرة (جراج) نعيد بناءها وفقاً للأساليب التي أدت إلى إنشاء بعض الكنائس والأماكن المقدسة، ومعابد جبال التبت العليا.. ويجلس الجمهور وسط الصالة، على كراسي متحركة، تمكنه من متابعة العرض الذي يدور حوله»(٢٢).

لقد أراد «آرتو» إعادة صياغة المساحة أو الفراغ المسرحي بما تحتويه من ممثلين وإضاءة وديكور وحركات، وجعل المشاهد في علاقة دائمة بما يشاهده. فمسرح القسوة جلب الاختلاف الحقيقي عن حياتنا العادية على الخشبة الحقيقية غير الملوثة بالأفكار الأخلاقية والثقافية. هي دعوة للرجوع للوعي الفطري بالاشتراك مع الطقوس والسحر المحلي، والسحر لا يفهم كخدع بسيطة، السحر يساعد الفرد على إزالة الحدود بين الجسد والروح.

إن العرض المسرحي في مسرح القسوة يحدث مرة واحدة وإلى الأبد لأنه يمثل طاقة استثنائية تمثل نفسها في لحظتها فقط.

«ولوسف يجبر انتشار الأحداث في فضاء هائل، أو إضاءة كل مشهد وإضاءات العرض المختلفة على الإمساك بخناق الجمهور والشخصيات على السواء»(٢٣).

رابعاً: الإيقاع

هو التنوع والتناغم والتناسق لمفردات العرض المسرحي السمعية والبصرية.. ولذلك على المخرج توظيف هذا التنوع في المفردات البصرية والسمعية في إطار التبرير الدرامي، في خلال الإضاءة (نوعية اللون- درجة اللون- حركة اللون- حركة الضوء) والديكور (اللون- الخط- الكتلة في الفراغ- حركة الشخصيات مع الديكور- حركة الإضاءة مع الديكور- علاقة المستويات- علاقة الخشبة)وكذلك الممثل (تصرفاته- انفعالاته- إحساسه الذي يترجم إلى أشياء محسوسة لدى المتفرج- إيماءاته وإشاراته).

وإيقاع العرض عند «آرتو» ذو شكل وطابع مختلف، وذلك لأن مسرحه بعيداً





عن الحياة وعن الواقع وعن الاهتمامات المباشرة، وعن الحاضر وأحداثه، وهو لا يقدم مسرحية مكتوبة، ومفردات العرض تقدم بشكل مغاير:

- إلغاء المسرح وانتقاله إلى أماكن أخرى لتقديم العرض.

- انتشار الأحداث في الزوايا الأربع المخصصة للتمثيل.

- وجود أروقة عطارة الممثلين ببعضهم.

- انتشار الأحداث على جميع المستويات الموجودة، ارتفاعاً وعمقاً.

- انفجار نوبة من الانفعالات فجأة.

- استخدام مختلف أنواع الإضاءة ودرجاتها وألوانها للتأثير في المتفرج والممثلين على السواء.

- عدة أفعال تجري في وقت واحد.

- استخدام عناصر الطبيعة كالعواصف والرعد والرياح.

ويذكر «آرتو» أن .. «أجهزة الإضاءة المستخدمة الآن في المسارح لم تعد كافية. وبما أن تأثير النور في الفكر تأثير خاص يدخل في الحسبان، فيجب أن نبحث عن آثار الذبذبات الضوئية، وعن طرق جديدة لنشر إضاءة في شكل موجات أو طبقات»(٢٤).

ثم يعرض للصوت ويطالب بأن يكون صرخات، آهات، انفعالات مفاجئة واستخدام آلات موسيقية قديمة أو مستحدثة لتأثير مباشر وعميق الإحساس. «ندعو إلى البحث عن أنواع من الأصوات والذبذبات لم نألفها من قبل، وتلك صفات لا تملكها الآلات الموسيقية الحالية، مما يدفعنا إلى استخدام آلات قديمة منسية، أوخلق آلات جديدة»(٢٥).

ولتحقيق هذا الإيقاع المغاير والمختلف يستعين «آرتو» بالديكور الذي يحيط بالمتفرج من جميع الجهات، مستخدماً قطع غريبة النسب وماكينات ضخمة وأقنعة هائلة بالإضافة إلى الاستعانة بالأزياء القديمة التي لها غاية شعائرية. وعند تناول الممثل وهو العنصر ذو الأهمية الاستثنائية الذي يعتمد نجاح العرض على جدوى عمله، فإنه يؤكد على الاعتماد على تعابير الوجه اللامحدودة والسجينة في أشكال الأقنعة والتي يمكن تصنيفها ووضع عناوين لها، كذلك استخدام جسد الممثل من خلال الحركات والإيماءات للكشف بشكل غير مباشر عن الاضطرابات الاجتماعية والنزعات بين الشعوب والأجناس والقوى الطبيعية..» أداء الممثل سيرقم من أوله إلى آخره، كاللغة»(٢٦).

ولهذا فإن الممثل سيخضع لتمارين خاصة داخل مختبر آرتو، وفقاً لقواعد وأصول مستمرة من ستانسلافسكي» وقد طورها«آرتو» لمقتضيات توجهه للمسرح وأثره على المتلقي.

إن جوهر مسرح «آرتو» يخاصم الحياة الحديثة ويعادي قيم الحضارة الغربية، وينادي بضرورة القيام بعمل «متطرف» يتجاوز كل الحدود ويغير المعادلات القائمة. وعلى أساس أن الروح البدائية سابقة على منطقية الإنسان وعقلانيته (البدائية هي جوهر الإنسان وحقيقته الأصلية) فإن «آرتو» يرى وجوب استبعاد جميع المفاهيم الفلسفية والعلوم النفسية والنظريات المنطقية من المسرح، وهكذا يطالب «آرتو» بالإنسان البدائي على المسرح، والذي يتصرف بعفوية وغريزية في إطار من «القسوة» وهذا الممثل - الإنسان البدائي.. لا يجيد اللغة لأنها لم تعد تساير حاجات المسرح. هكذا يعادي «آرتو» لغة المسرح ويعتمد على



لغة الإيماء والإشارة كما يرفض المناظر المسرحية الواقعية... لرفضه الواقعية... ويستعيض عنها بالتماثيل والأقنعة الضخمة والأشياء الغريبة».

إذن مسرح «آرتو»، مسرح يعتمد على المرئيات ولا يعتمد على نص مسرحي ولغة حوار، بل يهدف إلى توليد غيبوبة ونوبات حادة من خلال بث همجية الأحلام في غموض المسرح.

ويبقى «آرتو» ومسرحه، ضوءاً على قمة منارة ترسل الإشارات لما حولها، والقيمة الحقيقية لرؤيته تكمن في أنها تضع أمامنا إمكانية اتجاه جديد للعمل المسرحي.

(١) يوجينو باربا: «التجريبية بين الممارسة والنظرية». ندوة. مجلة الراية عدد ٧٦. بيروت ١٩٨٢م.

(٢) سعد أردش: «المخرج في المسرح المعاصر» . عالم المعرفة. العدد ١٩ الكويت ١٩٧٩م. ص٢٥٩.

(٣) أريك بنتلي: «نظرية المسرح الحديث». ت.يوسف ثروت. دار الفنون الثقافية العامة. وزارة الثقافة والإعلام بغداد ط٢ ١٩٨٦م ص٤٦.

(٤) كريستوفر أينز: «المسرح الطليعي». ت. سامح فكري. مركز اللغات والترجمة. أكاديمية الفنون القاهرة ١٩٩٦م. ص٣.

(٥) د. إبراهيم حمادة: «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية». دار المعارف. القاهرة ١٩٨٥م.ص ٢٢١.

(٦) د. نعيم عطية: «مسرح العبث: مفهومه . جذوره. أعلامه». الهيئة العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٢م.ص.٢٩-٣٠.

(٧) المسرح وفرينه. أنظر المخرج في المسرح المعاصر. م.م.س ص٢٦٣: ٢٥٩.

(٨) د. غبراهيم حمادة.م.س.ص٢٢٣.

(٩) المسرح وقرينه.م.س.

(١٠) جلال الشرقاوي: «الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي». الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ٢٠٠٢م.ص ٢١٥.

(١١) كرستوفر اينز: «المسرح الطليعي» م.س.ص١٠٠.

(١٢) م.س.ص١١٣.

(١٣) م.س.ص١١٤.

(١٤) م.س.ص١١٤.

(١٥) جورج ولورث: «امسرح الاحتاج والتناقض».ت. عبد المنعم إسماعيل. مكتبة مدبولي. القاهرةص٣٨.

(١٦) أنتونين آرتو: «المسرح وقرينه» ت.د. سامية أسعد. دار النهضة العربية . القاهرة. ١٩٨٣م. ص٨٦.

(١٧) أريك بنتلي: «نظرية المسرح الحديث»ت. يوسف ثروت. وزارة الثقافة والإعلام بغداد. ١٩٧٥م ص٥١

(١٨) م.س.ص ٥١

(١٩) أنتونين آرتو: «المسرح وقرينه» م.س.ص٧٨.

(٢٠) جلال الشرقاوي : «الأسس في فن التمثيل...»م.س.ص١٠٤.

(٢١) جيمس إيفانز- روس: «المسرح التجريبي من ستانسلافيسكي إلى اليوم». ت: فاروق عبد القادر. دار الفكر المعاصر. القاهرة ١٩٧٩م. ص٧٥.

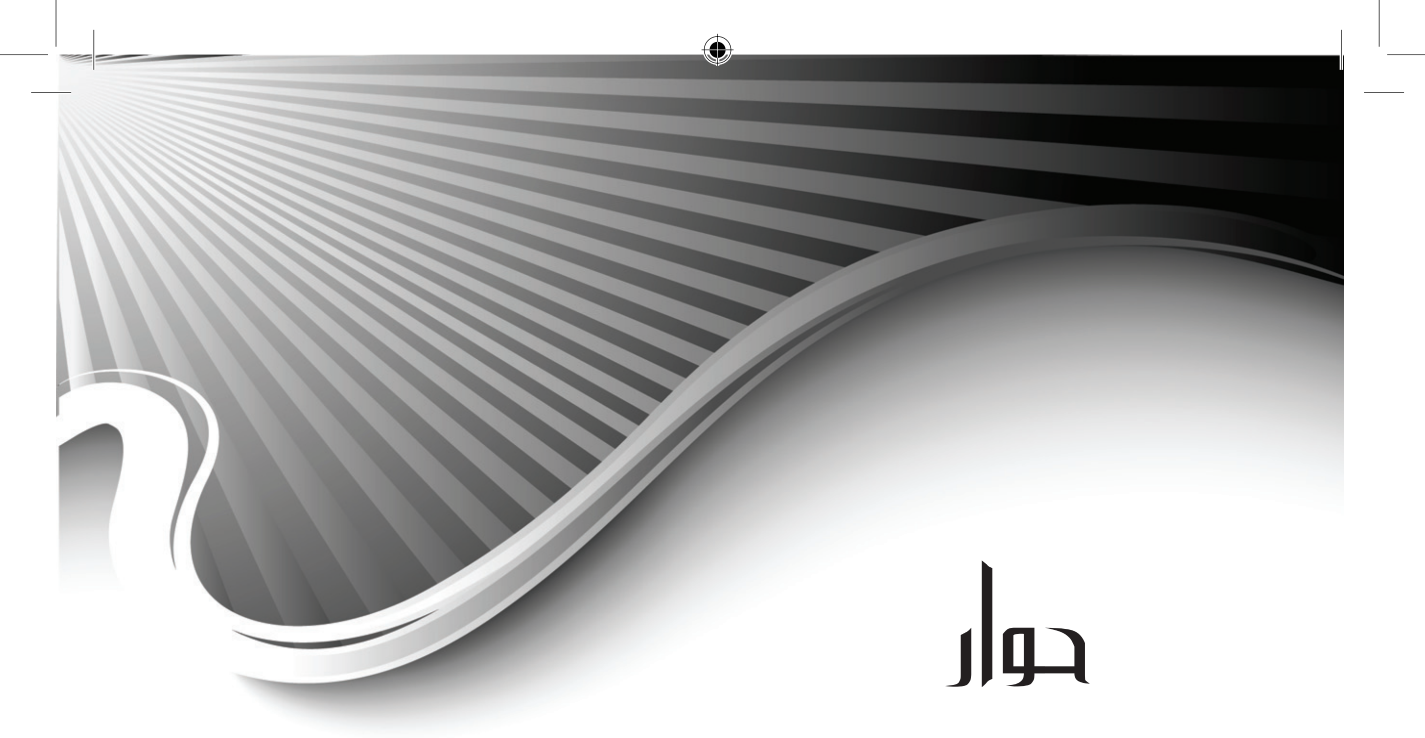
(٢٢) آنتونين آرتو: «المسرح وقرينه». م.س.ص٨٥.

(٢٣) م.س.ص٨٥

(٢٤) م.س.ص٨٤

(٢٥) م.س.ص٨٦

(٢٦) م.س.ص٨٧



حوار

مؤسس مسرح الشوك عمر حجو:
رحلة إلى الوعي السياسي

عبد الرحمن حمادي



مؤسس مسرح الشوك عمر حجو: رحلة إلى الوعي السياسي

أجرى الحوار: عبدالرحمن حمادي
(سوريا)

يشكل الفنان المسرحي والتلفزيوني عمر حجو ذاكرة دقيقة للمسرح العربي بشكل عام، على مساحة زمنية تمتد منذ أربعينيات القرن الماضي، وهو الفنان الذي ارتبط اسمه بتأسيس «مسرح الشوك» الذي يعتبره النقاد أحد أهم محطات التجريبية في المسرح العربي، في حين أن مسيرة هذا الفنان كانت في الواقع رحلة طويلة ومتواصلة من التأسيس الفني والمسرحي والبحث الواعي عن مسرح عربي بديل عن المسرح الأوروبي المستورد.



عمر حجو



عمر حجو الذي ما يزال في قمة عطائه الفني رغم تجاوزه السبعين يكشف في الحوار التالي عن جوانب جديدة في المسرح ويعود إلى بداياته والبحث عن مسرح عربي الهوية.. وغير ذلك من الأمور المسرحية:

● بدأت رحلتك الفنية من مدينة حلب بشكل مبكر، كيف كانت تلك البدايات ؟

– تاريخيا حلب هي مدينة الفن، وكان هناك عشرات المبدعين الذين انطلقوا منها، وصارت لهم شهرتهم الواسعة فيما بعد، وكنشاط فني هامشي ولد المسرح الحلبي آنذاك، فقد كان الفنانون يقدمون وصلات تمثيلية يجتهدون فيها ذاتيا ليقاربوا ما سمعوا عنه أو شاهدوه من شيء اسمه المسرح، وبالحقيقة لم يكن ما يقدم آنذاك إلا فقرات كوميدية يعيا الفنانون من خلالها لإضحاك الجمهور مما يجعلها أقرب للتهريج، وما كنا نلام، فلم نكن نعمل على خلفية أكاديمية أو دراسية، بل على الفطرة، ومع ذلك نجحنا في جذب الجمهور لمشاهدة شيء اسمه المسرح، ولكننا وصلنا إلى مرحلة لم نعد نشعر فيها بالرضا على أنفسنا، فقد أدركنا بحسّ خفي أن هذا الذي نقدمه للإضحاك يمكن أن يكون رسالة نبيلة، وإننا يجب أن نفصل المسرح عن الفقرات الغنائية للمطربين، ولكن لم يكن أحد لديه الجرأة على فعل ذلك، فالمتفرج يأتي ليستمع للمطرب أو المطربة وفي الوقت نفسه ليضحك من حركات المثلين كفواصل بين الفقرات الغنائية، أي أن استقلالية المسرح كفنٍ قائم بذاته، كان يحتاج إلى جرأة ويعتبر مغامرة.

وبعد العدوان الثلاثي على مصر في عام ١٩٥٦ ازداد إحساس عدم الرضا لدينا عن الذي كنا نقدمه، وبما يشبه المغامرة وبقرار جريء قررت أن أؤلف فرقة مسرحية تقدم أعمالا جادة تناقش القضايا السياسية والاجتماعية وتحرض الجمهور على التغيير والمشاركة، وفعلا أسست مع الفنان عبدالمنعم أسبر فرقة «الفنون الشعبية»،وقدمنا لأول مرة مسرحيتين جادتين هما «الاستعمار في العصفورية» و «ومبدأ ايزنهاور»، وقد نجحت المسرحيتان نجاحا باهرا على المستوى الجماهيري وتمدد عرضهما مرارا، وبذلك قدمنا اكتشافا تمثل في أن الجمهور بحاجة للمسرح الجاد الملتزم بقضاياه السياسية والاجتماعية، والمسرح ليس مسرح تهريج وإضحاك فقط.

هذا الاكتشاف سبقتنا الرقابة إليه، فالرقابة كانت معتادة على أن الجمهور يأتي إلى المسرح كي يشاهد تهريج ويضحك فقط، أما أن يخرج من قاعة العرض وهو يهتف ضد الاستعمار ويحيي الوحدة العربية فهذا أمر غير مقبول ومقلق للرقابة ، لذلك بدأت الرقابة بالضغط علينا وصارت تتفنن في إجبارنا على عرض النصوص عليها قبل كل عرض وشطب عبارات ومشاهد سياسية تناقض توجهات السلطة، وكثيرا ما كنت



> **بعد دراسة ميدانية استمرت عدة سنوات أسست مسرح الشوك كشكل مسرحي عربي يتمرد على المسرح الأوروبي المستورد**

استدعى للجهات الأمنية آنذاك لما يشبه التحقيق، فكان أن توقفنا، وبدأت ابحث عن شكل جديد لا يعرضنا لضغوطات الرقابة.

البانتونيم ومسرح الشوك

• وهل استهديت للشكل المسرحي الجديد ؟

- نعم، فالرقابة كان يزعجها النص، وما كان تطلب حذفه هو فقرات مكتوبة في النص، فاستهديت إلى أن نقدم مسرحا بدون كلام، أي مسرحا صامتا لا تجد الرقابة فيه كلاما، وقد قدمنا عدة عروض لاقت نجاحا كبيرا، وبذلك ولد مسرح البانتونيم لأول مرة في الوطن العربي، وكان من أشهر ما قدمناه مسرحية «النصر للشعوب» التي انتقل صيتها للقاهرة فدعينا وقدمنا العرض في عام ١٩٥٩ على مدرج جامعة القاهرة أمام أعضاء المؤتمر الآسيوي - الأفريقي الذي كان منعقدا وقتها في القاهرة.

لكن مرة أخرى بدأت الرقابة تلاحقنا، فقد اكتشفت أن هذا المسرح الصامت لا يقل خطورة عن المسرح الناطق، بل هو أخطر، فصاروا يطالبوني بان اقدم شرحا مفصلا عن كل حركة ومعناها، وقد تعاقدت معي وزارة الثقافة السورية وقتها على تأسيس فرقة مسرح صامت في دمشق، ولكن لأسباب ما منها تقارير الرقابة أفشلت المشروع.

• مسرح البانتونيم الصامت هل اطلعت عليه آنذاك في المسرح الغربي وفكرت بنقله للمسرح العربي؟

- اعتقد أنني لو اطلعت عليه في المسرح الغربي لما استطعت تقديمه بالشكل الناجح الذي قدمناه فيه، ربما كنت ساتأثر به واقدمه بشكل غربي لا يتقبله المتفرج العربي، فقط كنت أشاهد أفلام شارلي شابلن الصامتة وأدركت أن الحركات الإيمائية يمكن أن تعبر عن كلام مكتوب، فاجتهدت وقدمت البانتونيم بقالب عربي خالص، وبعد توقف التجربة علمت أن هناك فنان فرنسي شهير في المسرح الصامت هو الفنان مارسيل مارسو.

• ماذا بعد توقف المسرح الصامت ؟

- عدت وأسست فرقة (المسرح الشعبي) التي قدمت جملة أعمال جادة وناجحة على المستوى الجماهيري، ووصلت أخبار أعمال الفرقة إلى دمشق فاستدعينا وقدمنا أعمالنا في دمشق، وهناك بدأ ت مرحلة جديدة، فقد استقريت في دمشق وساهمت بتأسيس المسرح القومي ثم بتأسيس التلفزيون السوري الذي بدا أول بث له بتاريخ ٢٣ تموز ١٩٦٠، ولتبدأ رحلة البحث عن شكل مسرحي جديد مستقل عن المسرح الأوروبي المستورد،



فكانت مرحلة مسرح الشوك.

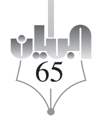
التجريب الميداني

● قلت رحلة البحث عن شكل مسرحي جديد، ماذا تعني برحلة البحث ؟

- لأوضح..أذكر أنني منذ عام ١٩٦٢ بدأت اشعر بعدم الرضى عن الشكل المسرحي الأوروبي كما استوردناه، فالمسرح الأوروبي يتطلب ديكورات مكلفة وتدور المسرحية حول فكرة واحدة، وينقسم العرض إلى فصول، وعلى الممثل الاّ يدير ظهره للجمهور وهو على خشبة المسرح وغير ذلك من القيود التي كبلت المسرح بعد أن جاء بها مسرحيون أكاديميون درسوا المسرح في أوروبا، وقد بدأت اشعر أن المتفرج العربي الذي اقبل على المسرح في البدايات مدفوعا بفضول اكتشاف هذا الفن الجديد بدا يمل شكله التقليدي لذلك بدأت ما أستطيع أن اسميه تجريبا معمليا وبحثا ميدانيا بين الناس فكنت أمضي أوقاتي في المقاهي الشعبية والأحياء والحواري والمجالس أستقريء ماذا يريد الناس من المسرح وكيف يريدونه، وبعد سنوات من البحث والتجريب الميداني والورقي استهديت إلى مسرح الشوك وأجريت تجارب في مدينة حلب من خلال تقديمه عام ١٩٦٥، وقد لاقت التجارب نجاحا وقبولا لدى الجمهور، ولكن عدم ارتباط الفنانين بالعروض التجريبية من جهة وعدم نضوج فكرة مسرح الشوك في ذهني من



فرقة مسرح الشوك



جربت على الورق كافة التجارب المسرحية الممكنة ؛ ودرست الجمهور ميدانيا من خلال اختلاطي اليومي معه ؛ ولا اعني جمهور المثقفين ؛ بل كافة فئات الجمهور ؛ واكتشفت أن هذا الجمهور بشكل أو بآخر قد ملَ من تقاليد المسرح المستورد

جهة ثانية جعلتني ارجيء تقديمه واستمر في البحث لإنضاج مسرح الشوك. ثم جاءت هزيمة عام ١٩٦٧، وقد استنفر الفنانون بعد الهزيمة لمحو آثارها النفسية من نفوس الجماهير، ووقتها أدركت انه حان وقت تقديم مسرح الشوك بعد أن أنضجته في ذهني الهزيمة فقدمت أول تجربة متكاملة من مسرح الشوك عام ١٩٦٩ في المركز الثقافي السوفيتي بعنوان «مرايا»، وكما توقعت حقق العرض نجاحا كبيرا وكان الفنان دريد لحام موجودا مع الجمهور فاعجب بالمسرح وقال: « أنا معجب بهذه التجربة ومستعد للعمل فيها بأي صفة »، وانضم دريد لحام لمسرح الشوك مع مجموعة فنانين كبار.

وفي عام ١٩٧٠ قدمنا عرضا من مسرح الشوك بعنوان «مرايا» في مهرجان دمشق الأول للفنون المسرحية، وكان من تأليفي واخراج دريد لحام، وفي عام ١٩٧١ كان العرض الثاني بعنوان «جيرك» من تأليف مشترك مع دريد لحام واخراجه، تلاه في عام ١٩٧٢ العرض الثالث بعنوان «بروايظ» من تأليفي واخراج أسعد فضة، وهذا العرض قدمناه بدون دريد لحام لأنه كان مرتبطا بعمل في بيروت.

مسرح أفكار

● وهل نجح عرض «براويظ» بدون مشاركة دريد لحام فيه ؟

– «مسرح الشوك» ليس مسرح شخصية، إنه مسرح أفكار وينجح بدون وجود نجوم معروفين بين ممثليه، وما يهم هو أن مسرح الشوك طار صيته إلى كل الوطن العربي، وكنا مضطرين لتمديد كل عرض مرارا، كما كان حضور المسرحية يتطلب حجزا مسبقا.

● بما أنك مؤسس «مسرح الشوك» أرى أن تشرح لنا نظرية هذا المسرح

– كما قلت، فكرة مسرح الشوك نضجت تماما في ذهني بعد هزيمة، ١٩٦٧، وكان يجب ان نعترف بان المسرح آنذاك بدأ يدخل حالة العجز والترهل والتراجع لاسباب كثيرة ؛ منها ما يتعلق بالداخل العربي بعد نكسة عام ١٩٦٧ والتي نجم عنها إنسان عربي مأزوم وثائر وغاضب في أعماقه وذليل في نفسه ؛ وفي الوقت الذي لم يعد فيه المسرح العربي بشكله الذي استورد فيه من الغرب قادرا على التعبير عن تأزم وثورة وغضب وذل



الإنسان العربي ؛ فمن جهة لدينا كتلة متشابكة من المشاعر ؛ وتمتد على مساحة واسعة جدا في أعماق الإنسان العربي ؛ في حين بدا المسرح عاجزا عن استيعاب هذه المشاعر ؛ ومن هنا بدأت عملية التجريب بحثا عن مسرح يستوعب كل هذه المشاعر.

وقتها جرَبت على الورق كافة التجارب المسرحية الممكنة ؛ ودرست الجمهور ميدانيا من خلال اختلاطي اليومي معه ؛ ولا اعني جمهور المثقفين ؛ بل كافة فئات الجمهور ؛ واكتشفت أن هذا الجمهور بشكل أو بآخر قد ملَ من تقاليد المسرح المستورد ؛ هو لم يعد يرغب بحضور مسرحية ذات ديكور مكلف وممثلين كثر وعلى مساحة زمنية لنقول له من خلال العرض فكرة واحدة ؛ بل يريد مسرحا بسيطا يعبر عن مجمل أفكاره الكثيرة ؛ ومن هنا بدأنا التجريب عبر ما أسميناه مسرح الشوك.

إنه مسرح يرفض الديكور رفضا نهائيا ؛ ويكسر بجرأة حاجز الخشبة المسرحية ؛ ويلغي الموضوع المسرحي الواحد مستبدلا ذلك كله بتتابع الأفكار ؛ بمعنى أن نقدم في العرض المسرحي الواحد عشرين أو ثلاثين فكرة مستقاة من واقع الناس وهمومهم ؛ وبشكل نقدي لاذع ؛ وعلى هذا تصبح هموم الناس هي موضوع

اكتشفت أن هذا المسرح الصامت لا يقل خطورة عن المسرح الناطق، بل هو أخطر

النص المسرحي ؛ ويمكن أن نغير في النص كل ليلة فنضيف ونحذف حسب حوارنا المباشر مع الجمهور ؛ والذي كلما جذبناه للحوار والمشاركة مع الممثلين كلما حققنا الهدف من العرض.

على هذا يمكن تلخيص النص المسرحي كما يلي:

(لا) للديكور: إذ لاوجود للديكور نهائيا ؛ ويجب على الممثل استعمال مهاراته ليوحي للمشاهد بوجود الديكور

(لا) للخشبة المسرحية ؛ لا أعني كسر الحاجز ما بين الخشبة والجمهور فقط ؛ بل اعني إمكانية تقديم هذا المسرح في أي مكان: في الشارع والساحات والاماكن المغلقة وفي المعامل...

(لا) للملابس المسرحية: فملابس الممثلين العادية يمكن الإيحاء بالأزياء المفترض أن يرتديها الممثلون.

تجربة لا نظرية

- ولماذا توقف مسرح الشوك بعد كل النجاح الذي حققه ؟

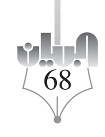
- لم تستمر تجربة مسرح الشوك بسبب





تحول شريكي فيه الفنان دريد لحام لمسرح آخر هو مسرح فرقة تشرين وتحولي معه لذلك المسرح بعد أن اقتنعنا بأننا أطلقنا تجربة مسرحية عربية ومارسناها ؛ واقول (تجربة) ولا اعني (نظرية) ؛ فعلى الساحة المسرحية العربية كانت في نفس الوقت تُمارس عشرات التجارب ؛ وكلها مثلنا كانت تهدف إلى اكتشاف مسرح عربي شكلا ومضمونا ؛ ولكن معظم تلك التجارب كانت طفرات هامشية متأثرة بالتجريب الغربي وتحاول تقليده، وعموما لم أتوقف عن البحث لاكتشاف تجربة أخرى غير مسرح الشوك، فكانت تجربة المسرح الجوّال التي شخصيا اعتبرها أهم من مسرح الشوك.











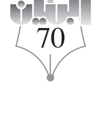
كتابة العراء

شعر: عصام ترشحاني
(فلسطين)

صعدتْ نباتاتي إليها
كان
إيقاعٌ
يجيء من العراء
ويرتدي أُفقاً
كأنّ كتابةً
خرجتْ من الأمواج،
واحتشدتْ
على شجرٍ
كأنّ العاشقاتِ،
ركضن،
يستجمعن
هرْجاً ضائعاً
يعدنَ نحوي
العاشقات رَمَيْنَني
بسهامهنَ
فلم أَمُتْ..









جفلتْ رسولتنا
إلى عرش النّدى..
جفلتْ كواكبها
***
وهرولت الحمائم بالمدى
ما شدّني.. إلا الغبار وروحها
ما خضنّي
إلا الصهيل..
ونجمة..
برعافها صعقتْ دمي
للحبِّ أن يختارَ
ميْتتهُ التي يهوى
وتلك عنادلي..
ستغيبُ ... أو .. ستموتُ
فوق حياض امرأة الرحيل
***
دُمنا الحريق الفردُ،
كان صراطنا
إنْ غَيّرت أرض مواقعها
أو.. أقفلتْ
لغة منازلها
دَمُنا الذي للنيزك الشعريِّ،
يُخلي جذرهُ
كان ارتطام خرافتين من الذهولْ..
يا أيها الليلُ المباغتْ
في قرنفل حبرها



ماذا سأحملْ
من كتابتها
إلى هذا العراءْ..
والجمهراتُ تدور في إيهامها..؟
الجمهراتُ .. فراغ بارقتين
في العدم الجميلْ
مُري إذاَ..
مُري كما الهالات
من حبقٍ
إلى نبع
سيظهر طاعناً بالشوقِ
واغتسلي..
أنا..هيّأتُ
فِتْنَتَنا التي
تَلتذُ
بالشَّغَبِ القليلْ..







عاشق

شعر: عبد المنعم سالم
(الكويت)

يا بلادي.. ألَمْ يَبُثَّك حالَهْ

عاشقٌ شدَّ عن حِماكِ رِحالَهْ

ذلك الهائمُ الغريبُ زمـاناً

طال حتى تساءل الناسُ مَا له؟

ما الذي فيكِ يا بلادي بدا له؟

فَلَوى عنكِ وجهَهُ واحتماله

هل تجافَى بنُوكِ من بعد وُدٍّ

ونَمَتْ بينهمُ بذورُ المَلاله

والْتهى مَنْ زهَتْهُ دنيا بدنيا

أُشرِبَتْ في القلوب حتى الثُّمَاله

والذي طلَّقَ النفـاقَ ثلاثاً

عَدَّه العُوجُ آيةً في الثَّقَـاله

والأخـلاء قد تناجَوا بما لا

يضعُ الإصْرَ أو يُعَلِّي النَّبـاله

وأقاموا للحبِّ.. ذاك المُحلَّى

بالصَّباباتِ.. مُتحفاً.. لا يُجا له



كانَ يا ماكانَ الذي طافَ يوماً

مَلَكاً.. أهدى للجمَالِ جماله

أنطقَ الطيرَ بالغناءِ.. وحيّا

جبلَ التوبادِ الحيا .. فحكى له

قصةَ الخفقِ.. كيف أنشأ خلقاً

كلما ذاقتِ القلوبُ دلاله

أطلقتْ حولها من السِّحر شعراً

جَنَّنَ الجِنَّ كيف نالتْ وصاله؟!

كيف لا ؟ والذي هداها إليه

مبدعُ الكونِ.. حَبَّها فأناله

للحنايا التي أحبَّت يقيناً

أن أصلَ الحياةِ حبٌّ.. وقاله





في ؟ بقومٍ يُحِبُّهُم ؟ ثم ثنّى

؟ ويُحِبُّونَهُ ؟ فجَلَّى الدّلاله

فمضى العاشقون كلٌّ يُلبي

باسْمِهِ.. أو بِكُنيَةٍ.. خوفَ قاله

وعَرا الكائناتِ ذوقٌ بديعٌ

كلُّ زوجٍ من كل شيءٍ.. هفا له

فعَرفْنا الهُيامَ والوجدَ واللا

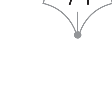
عِجَ والتَّيْمَ والجَوى والخَلاله

وشَغِفْنا.. وأرسلَ اللّهْفُ شيئاً

لِلْخَلِيِّينَ كابدوا بَلَبَاله

فتبارى الفتيانُ في الذَّوْدِ عمّا

علِموا أن صَوْنهُ زانَ آله





وعلَتْ سِدرةُ الشهادةِ في الفُرْ

قَانِ فاستعجلَ الشهيدُ ظلاله

كلُّ ما كان في الحياةِ جميلاً

كان للحبِّ فيه فضلُ الأصاله

* * * *

هكذا كانَ.. كيف غابَ وغَبْنا

في مَتاهاتِ غابةٍ قتَّالهْ؟!

وضميرُ العَجْلانِ أضحى تَبيعاً

حيثُما مالتِ الرياحُ أماله

وخَبَتْ نخوةُ الفتى والبسالهْ

والبطولاتُ توِّجَتْ بالبِطاله

والكتابُ الذي أضاء زماناً

عَتْمَةَ الكونِ.. غَرَّبوا عُمَّاله

عُشُّنا عشَّشَ الأعاجمُ فيه

وأعالوا عيالَنا بالوَكاله

فرعى الذئبُ مطمئناً وئيداً

ينتقي ما يروقُهُ وعِياله

كلُّ ما فيكِ يا بلادي حَلا لهْ

فَرآه- من غيرِ حِلٍّ – حَلاله

كانَ يحتاطُ ثمَّ شيئاً فشيئاً

لم يجدْ مَنْ يُؤَثِّمونَ فِعاله

غيرَ صوتٍ هنا.. وصوتٍ بعيدٍ

مفْرِدٍ واهنِ النِّدا والمقاله





عَزَّ عُوّادُه فعَاد لينعَى الْـ

ـعُمَرينِ المُعَزِّزَيْ أمثـاله

وإذا ضاعتِ الحقوقُ لضَعفٍ

في ذويها .. فطأطِئي يا عداله

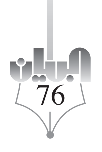
* * * *

ياكُلُ الذّيبُ مَن قَصَتْ عن حِمَاها

ويُثَنّي بأُختِها المُسْتَماله











داخلَ الشّعر، خارجَ الشّعرِ

شعر: محمد علاء الدين عبد المولى
(سوريا)

في الشِّعرِ تأتلفُ المَنازلُ معْ سَتائرِها وإنْ كانتْ
مُمزّقةً،
تدبّرُ كلّ آنيةٍ مقاديرَ العطورِ
ويَجلسُ الكُرْسيّ في أعْماقهِ
وتَحِنّ شرْفاتٌ على شرْفاتِ جارَتِها
وتقتَرِبُ الزّهورُ البيضُ ممّن لا يغازلُها
تلقّنه رَبيعاً لا يحولُ ولا يزولْ...

■ ■ ■

في الشِّعرِ تَستدعي العَواصِفُ احتياطيَّ الشّتاءِ
ويستريحُ الظّلّ من أحدٍ يطارِدُهُ
جَمالُكِ قد تؤلّفُه اسْتعاراتٌ وأخيلةٌ وأمزجةٌ،
ولكنْ أنتِ أنتِ...
ولَسْتُ شاعرَكِ الأثيرَ فقطْ
ولكنّي أروّضُ هيكلي العَظميَّ أن تنتابَهُ





الأشجارُ

وهي تبوسُ كفَّكِ...

أيْ – بمعنىً أزرقٍ – لا بدّ من عشقٍ

ليخضرّ الكلامُ على الحجرْ

أنا لستُ شاعرَك الأخيرَ، وإنّما

أنا صوتُكِ السّرّيُّ بعدَ سكونِ قيثاراتِ كلّ النّاسِ

يبقى في المدى نغمٌ خصوصيٌّ يضيئكِ دونَ أنْ

تَجِدي الوَتَرْ

لاشكّ أنّكِ تفعلين بأُسْرَةِ الكلِماتِ أفعالَ

الجنونْ

لكنَّ قلبي في القصيدةْ

فتتبّعي آثارَهُ يا من تنقّبُ عن حَرائقِها على

الأوراقِ...

يا أنثى الذّكورة وهي تفصحُ عن هواجسِها

البعيدةْ

لا شكّ أنّكِ تتقنينَ عذوبةَ الينبوعِ

تحترسينَ من أن توقعي النّسْرَ المجنَّحَ من

معاليه

ولكنّي أشمّ، إذا ذهبتِ، روائحَ الغاباتِ ترْخي عن

مفاتنِها السّياجْ

تلقي بكاملِ سِحْرِها الوحشيّ في النّهْرِ المقدّس،







ثمّ تغفو دونما قلقٍ على إغرائها

فلقد تمرّسَ حارسُ الغاباتِ قلبي

بامْتلاكِ الأرض حتى وهْي غافيةٌ مغيّبَةٌ،

وقدْ أنساقُ خلفَ توتُّرِ الأعشابِ في قدَميكِ،

قد أصطادُ لمعةَ روحِكِ العذراءِ

أرشقَ من وثوبِ غزالةٍ

لا شكّ أنتِ غزالتي

في الشّعر تتّخذُ الغزالةُ عمقَ سيّدةٍ من التفّاحِ

تغوي آدمي الأبديَّ

أبحثُ عنكِ فيَّ

كأنّكِ النّضْجُ السّريعُ لحالةِ الإعصارِ حين

يخضّ شبّاكي

ويسقيه عصيرَ الرّيحِ...

يا بنتَ القصيدةِ

لَستُ أمّيّاً بما فيه الكفايةُ كي أوزّعَ حصّتي من

جنّتي

عَبْرَ الكلامْ

لا بدّ من شَبقٍ عميقِ البرقِ لا يعلو ولا يُعْلَى

عَلَيهْ

لا بدّ من أبَدٍ يُناسِبُ وقتَنا الفاني...





ألمْ نصنعْ من الفخّارِ أقوالاً،

من الصّوّانِ تمثالاً،

من الأنهارِ موّالاً؟

إذاً... سأكونُ خيلَكِ أو خيالَكِ،

فاصهلي وتخيّلي

ما الشّعرُ إلا رحلةٌ في كهرباءِ حَنيننا

لنُضيءَ أنفاقَ الزّمانِ المقفلِ.











حَسبُك

شعر: علي سويدان
(الكويت)

سرعان ما يهوى الفؤادُ فيُؤْسَرُ

ويغيبُ حِبُّكَ يا فؤادُ فتَخْسَرُ

عيناي تعشَقُ منْ جمالِكَ لُطْفَهُ

ولطيفُهُ رُغمَ الخَفاءِ ليَسْحَرُ

عُلِّقْتُ فيكَ وكيف أهربُ منْ هوىً

سكنَ الفؤادَ وأنتَ فيهِ الأقدَرُ

أدعوكَ نحوي ياحبيبُ ألا الْتَفِتْ

فمِنَ الوفاءِ لكَ النَّصيبُ الأَكْبَرُ

يا لاهِياً عنّي: لِقَلْبِكَ زَلَّةٌ ؟

نلْهو سويّاً لو كَتَمْتَ وأجْهَرُ

في لوحةِ الأشواقِ أرسمُ قِصَّتي

وأخُطُّ فيها ما يزورُ ويخْطُرُ



رَفْرِفْ بعيداً في الخيال ولا تُرِي

عيْني بَهاكَ فليْس قلبي يَصْبِرُ

يا رائعَ اللمَحاتِ حَسْبُكَ، قد كفى

إنْ فُزْتُ فيكَ فأنتَ حَظّي الأوْفَرُ











صدفة

شعر: إسلام هجرس
(مصر)

***

(١)

صُدْفَةً شئتُ أن أغَنّيِ سكوني
حين لم تُطْفِئي عيونَكِ
صُدْفَهْ
اجتراءُ الهوى على هدأتيْنا
فرصةٌ للفتى
ليبدأَ عزفَهْ
ليس عجزًا
أن يكسرَ النورُ بابي
فأعَرّيِه في حنانٍ
وخِفّهْ
أو أريق المساءَ
- دونَ اختيارٍ -
داخلي
كي يُمانحَ العطفُ عطفهْ
ليس إعجازًا أن أغني وحيدًا
والغِنَا في دَمِي
يُماجِنُ دُفّهْ
أو أرى جَنّتِي عَلَى بُعْدِ ...



سورٍ

من ضلوعي

فأحتويها بقصفهْ

كان عجزي

أن أصحبَ النورَ فردًا

دون أنْ ألهِمَ الجوانحَ

رجفهْ

كان إعجازي أن أباري ضميري

ماضغًا لسعة الضمير وقَذفَهْ

كانَ ما كانَ

بيْدَ أنّا وَقفْنَا

حيثُ سرُ الخلودِ

يُجْلَى بوقفهْ





(٢)

أنتِ

لم تركبي سمائيَ طوعًا

لتسمّي سناكِ :

جودًا ورأفهْ

لم تـُخَلـِّي بين الجمالِ وأشعاري

(اختيارًا)

لتـَحْسَبي تلكَ عِفـّهْ

لم تمُرِّي على جبيني بعينيكِ

(بأمري)

لأكفيَ الجرحَ نزفَهْ

فاتركي نصفكِ اليتيمَ

يجاري شهوةَ النحل

كِي يكافِلَ نصفَهْ



أَلـِّقي ما تشاءُ عيناكِ منـِّي
دونَ أن تمنحي المُصَفِّقَ
كَفَهْ
واستطيعي أن تقطفي من نشيدي
شمعةَ العُرسِ
ثم ضِنِّي بقطفهْ
فإذا خانَكِ اليمامُ
بلطفٍ
طائرا في المدى المراوغِ لطفَهْ
وأشارتْ لكِ الغيومُ لتبكي
وأشارتْ لهُ
ليَخلعَ خُفَهْ
فارْشفيني
من صفحةِ الشمسِ
ميلادًا وعيدًا
واستغفري ملءَ رشفهْ
فلدى الشمسِ جنّةٌ لهوانا
ولأعراسِ ما نُعانيه
زَفَهْ

(٣)

اسحقيني
قد تستفزُ مساحيقُ انبعاثي
في هدأةِ الروحِ
عصفهْ
ولقد تستطيلُ روحي
بعرضِ الريحِ



حتى يُحَطّمَ النخلُ سقفهْ
فانقساماتُ ما تُسَمِّينَ موتًا
لحنين
وكبرياءٍ
وألْفَهْ
واشتباكُ البناتِ
في موكب النورِ
سيكفي
ليُلهمَ الشعر وصفهْ
فإذا أوْرَقَتْكِ أحراشُ عِتْقي
واستقرّتْ مِنْ رُوحه
فيكِ
نُطْفَهْ
وتَصَاعَدْتِ
في بخارِ المعاني
نُتْفَةً من شذىً
تراقصُ نُتْفَهْ
واشْتَراكِ الغمامُ
كسْفًا :
شفيفَ الوحْيِ
عذبَ الرؤى
رقيقًا
مُرَفّهْ
صِرْتِ بعدي
- ووحدها أنت بعدي -
ثانيَ اثنيْنِ أوردا الحتفَ حتْفَهْ





قصة

دلال

سليمان الحزامي

وشاءت الأقدار

د. وضحة عبد الكريم الميعان

ضوء وغبار

سعيد بوكرامي

دموع غزيرة

تأليف رفائيل بيريز جاي

ترجمة: محمد هاشم عبد السلام

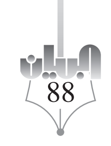


دلال

بقلم : سليمان الحزامي
(الكويت)

عندما رآها أول مرة كان يتساءل: هل ما نقرأه للشعراء والكتاب عما يسمى الحب من أول نظرة هو حقيقة أم أكذوبة؟! حاول قدر الإمكان أن يقنع نفسه بأن الحب من النظرة الأولى أكذوبة قد اخترعها العشاق حتى يقنع كلٌ منهما الآخر بأنه يهيم في حب الشخص الآخر، أو في حب الشخص الثاني، لكن الأيام أثبتت له أن الحب من النظرة الأولى حقيقة، وأن الرجل هو صاحب المبادرة في الحب من النظرة الأولى. فالرجل يرى في المرأة ما لا تراه هي بنفسها، بمعنى أن مقاييس الجمال عند الرجل تختلف عنه عند المرأة، وهكذا، تزوج صالح من دلال زواجاً يقوم على الحب بين طرفين. وأثمر هذا الحب عن ابنتين وطفلٍ صغير كان عمره ثلاث سنوات عندما احتل صدام الكويت.

عاش صالح وأسرته الصغيرة أيام الاحتلال كاملة في الكويت لم يغادرها، مئتان وعشرة أيام ، تكللت الأيام الأخيرة منها بظلام دامس بعد إحراق آبار البترول في جنوب الكويت، وتحول سماء الكويت ونهارها إلى ظلام دامس؛ وقد صادف في شهر فبراير من تلك السنة عام ١٩٩١ أن سقى الله الكويت أمطاراً غزيرة لكنها نزلت





سوداء بفعل الدخان الكثيف الذي غطى سماء الكويت وأرضها.

وقد أثرَّ ذلك الكربون على صحة دلال، فقاومت، لكن المرض الذي أصابها بفعل الكربون الذي استنشقته قصّر بعمرها، فتوفيت دلال، وتركت صالح وحيداً يتجرع ألم الفراق و معاناة تربية الأطفال. وكانت وفاتها بعد أشهر من تحرير الكويت.

وبعد فترة من الوقت اضطر صالح للزواج من امرأة؛ لأنه تعوّد على عش الزوجية ليس إلا، لم يكن زواجاً مبنياً على الحب «إني أحكي هذه القصة كمذكرات، لكنها ليعلم القارئ أنها حقيقة». أعود إلى صالح وزواجه الجديد: استمر زواجه إلى أن جاء خطيب إلى ابنته الصغرى، طبعاً كان زواج ابنته بالنسبة له فرصة للفرح، وكان يفكر دائماً أن ترزق ابنته بأول مولود، وكان يتمنى أن يكون هذا المولود أنثى، كان دائماً يقول لابنته: اسمعي يا إيمان، أنا أريد من الله سبحانه أن يرزقك بأنثى جميلة مثلك، وكان يقول ذلك أيضاً لصهره، رغم أن الناس تتمنى أن يكون المولود الأول ذكراً، لكن صالح ما كان يفصح عن السبب عند سؤال ابنته له وسؤال ابنته الأخرى وزوج ابنته وأمه، لماذا تريد أن يكون مولود إيمان الأول أنثى؟! كان يرد: لا أعرف، أريد أن تلد إيمان طفلة تشبهها، أي تشبه إيمان.

وتم الحمل ووضعتها أنثى، واجتمعوا لاختيار الاسم، ووقع الاختيار على اسم فاطمة، وفاطمة هذه اسم جدة إيمان وهي أم صالح، واستقبل الزوج الاسم بكل ترحاب وكذلك صالح لم يبد أي إشارة تدل على رفضه للاسم، فهذا اسم والدته، إلى أن جاء يوم واجتمع الأب وابنته إيمان وبينهما صورة دلال معلقة على الحائط، تنهد صالح بعمق، وسألته ابنته ما بك يا أبي أراك تتنهد بقوة، وأرى في عينيك دمعة حائرة، وفعلاً كانت هناك دموع بعيني صالح، واستنشق نفساً طويلاً وهو يقول لابنته: إنه الحب يا إيمان. قالت له: ماذا تعني يا أبي؟ نظر إليها بعمق أكبر وهو يقول: لقد







خذلتني يا إيمان. فردت عليه بألم: ماذا فعلت يا أبي؟! نظر إليها معاتباً وهو يقول: يا إيمان كنت أتمنى أن تلدي أنثى، وقد جئت بأنثى، ولكنك لم تحققي الأمنية كاملة.

أرادت أن تقول شيئاً لكنه قاطعها: كنت أريد أن تطلقي عليها اسم دلال وليس فاطمة. وخرج مسرعاً.





وشاءت الأقدار..

بقلم: د.وضحة عبد الكريم الميعان
(الكويت)

ركب السيارة وقد اصطحب معه أختيه ليوصلهما إلى مدرستهما..، والصبح قد أشرقت شمسه، موزعة شعاعها، مُتَرجرجاً في عرض الفضاء تنشر أشعتها شيئاً فشيئاً.. وأطلَّ النور في عرض السماء، وكأنه طفل بريء يحبو في أرض الله الواسعة..

نزلت أختاه إلى مدرستهما.. ودّعهما.. واعداً إياهما بالرجوع إليهما بعد انتهاء دوامهما المدرسيّ..

انطلق بسيارته إلى جامعته، مستشعراً الرِّضا في نفسه، .. مَّد يَدَهُ وفتح «الراديو»، واستمر في انطلاقته مدندناً مع الأغنيات...

كان الطريق طويلاً حيث تقع جامعته الخاصة خارج المدينة..، أوه.. ما هذه السيارة التي أمامي، لماذا تسير ببطء؟ يا الله .. ماذا أفعل؟ ربما أتأخر عن المحاضرة.. أشار إلى سائقها أن يفتح له الطريق.. وما إن بدأ في التجاوز حتى رأى السيارة أمامه ترجع إلى مكانها.. يا الله.. لِلّه من عبث القضاء وسخريته، كيف يحدث هذا؟ تتوجه إليه السيارة.. تَرَدَّد.. كيف يستخدم كوابح سيارته؟ .. وتمضي السيارة الأخرى في طريقها مسرعة.. استمرت في حركتها السريعة تطبق على سيارته.. تنحرف سيارته بقوة طائرةً إلى الحائط الأسمنتي العريض... ثم ترك معانقة الرصيف بوحشية قاسية..، لتكور حدائدها على الشاب ذي العشرين عاماً..



تمّر السيارات مسرعة.. تتوقف واحدة.. ترى الشاب... تولول المرأة صارخة.. وتتصل بالإسعاف والنجدة.. يسحب الشاب من السيارة .. بصعوبة شديدة..

يتساءل زملاؤه.. أين مشعل؟ لماذا تأخر؟ لِمَ لمْ يأتِ حتى الآن؟

تتصل الجامعة بأبيه.. لكنه يؤكد أنه خرج إلى جامعته.. يتصل الأب بخاله، يتوجه الأب والخال إلى الجامعة.. وفي الطريق.. يلمح الخال سيارة ابن أخته.. يا للهول! هذه سيارة «مشعل» إنها معجونة عجناً..، ويسرع حتى لا يرى الأب السيارة.. يتوجهان إلى مستشفى «العدان».. وببصرٍ مائع نظر الخال إلى الجسد الممدّد على السرير، واغرورقت عيناه، وكره أن يبكي أمام الناس الموجودين في الغرفة.. أمّا الأب فخرج حابساً دموعه.. متماسكاً وممسكاً بالحائط حتى لا يقع..

رنّ جرس الهاتف، أسرعت الأم والتقطته فإذا صوت أخيها يبادرها قائلاً: سآتي لأتغدى عندك.. استغربت الأخت، لم يخبرها من قبل بذلك؟!.

جلس الأخ بهدوء مصطنع، والحيرة والقلق باديان على وجهه.. نظرت إلى وجه أخيها المصفرّ وتأملّت عينيه، وكأن جرحاً عميقاً انفتح في صدره.. فتوجع.. وبادرته قائلة: ماذا بك يا أخي؟ إن زيارتك لي اليوم غريبة.. ردَّ قائلاً: المهم كيف حالك؟ ماذا طبخت اليوم؟

زادت دهشتها واستغرابها: وردّت إنّ ما أتى بك، ليس الغداء، قل ما الأمر الشديد الذي جئت به..؟؟

قال بعد صمت ليس بالقليل: إن «مشعل».. ولم يستطع أن يكمل.. فقالت: ماذا به؟

وفي هذه اللحظة رنّ جرس الهاتف، إنه أحد زملاء ابنها، وأخبرها أن سيارة مشعل محطمة في الطريق.





أحسّت الأم أن روحها قد سُحبت من جسدها.. وسقط الهاتف من يدها، وجثت عند ركبتيّ أخيها: ماذا أصاب ابني.. هل مات..؟ قال لا: إنه بخير..

قالت: يقول زميله إنه لم يحضر إلى الجامعة.. ولم تصدّق ما قاله أخوها.. والتفّت حوله ذاهلة، وتحجرّت الدموع في عينيها.. وتجمدت أطرافها.. وبدا ما حولها وكأنه سماء غامضة في مولد المغيب.

وحاول أخوها أن يسعفها، ويهوّن عليها، لكنها لم تستجب... بعد فترة ليست بالقصيرة أفاقت من ذهولها..

تجمعوا حول سريره، وقد امتصَّت رؤيتهم له، مبتدعة صوراً محزنة غريبة، وهو لا يحرّك ساكناً.. رأت الأم ابنها. فاهتزت متألمة من أعماق نفسها، كاهتزاز «قضبان عارية أمام رياح الشتاء العارمة» ووضعت يديها على وجهها كأنها تريد أن تستره بكفيها المرتجفين.. وقد تجمدت في محاجرها..

تتصل الأم بوالدتها: أمي .. وسكتت ..

– ما بك؟ لماذا سكّتِ..؟ ما الأمرّ؟!!

– إن مشعل.. قد انقلبت سيارته.. وتحطمت.. ارتجفت السكينة في نفس والدتها.. وحاولت الاحتفاظ برباطة جأشها، محاولة التماسك.. حتى لا تنهار، تجمدت أطرافها.. وهي ممسكة بالسماعة.. قالت:

– وماذا الآن.

– إنه في المستشفى.. فاقد الوعي، وقد انكسر فكه، ويحتاج إلى عملية جراحية كبيرة وخطيرة..

يرنّ في لحظتها جرس هاتف أمها النقال.





يأتي صوته وكأنه يأتي من غيابات جُبّ ، تسمعه بعد فترة.. تجيب وهي ذاهلة.

- آلو ، نعم..

- تعالي الآن.. عندك مراقبة امتحان.

- تردّد: لا حول ولا قوة إلا بالله..،

- إنا لله وإنّا إليه راجعون.







ضوء وغبار

بقلم: سعيد بوكرامي
(المغرب)

أخيراً انفتحت نافذة الغرفة الموصدة.

لأول مرة تستنشق الفتاة هواء عارماً رطباً وبارداً كأنه آت من مكان بعيد ومجهول.

من حين لآخر بعض الأطفال يتسللون ويقتحمون الغرفة ثم يعودون خائفين. طفل واحد بدا لها وجهه مألوفا، تقدم وشد كفها قليلا ثم تراجع إلى الوراء، لم يعد يتأمل سحنتها المندهشة بل انشغل بذرات الغبار الحائمة وسط أشعة الضوء المنسرب كقضبان من نور. أدخل سبابته وسطها وحاول قطعها كان إصبعه يمر إلى الجهة الثانية المعتمة بينما النور يعود إلى تماسكه والذرات إلى انسجامها الحائم. أخذ نفساً عميقاً وتقدم أكثر وسأل:

– من أنا؟

نظرت الفتاة إلى وجهه القمحي المتيقظ المحاذر والمستغرب وسألت:

– من أنا؟

تقدم أكثر ولم يبق بينه وبينها غير خيط ضوئي واحد وسأل بإلحاح:

– لا لا أنا من أكون؟

وكررت الفتاة:

– لا لا أنا من أكون ؟

مدت كفها المرقطة بنقط بنية كالفطر. حاولت بدورها أن تمد أصبعها إلى الخيط الضوئي الثاني المحاذي لوجهها، مزقت الضوء وكأنها تمزق حبالاً أو قيوداً.



نفس الحركة قام بها الطفل، مزق بدوره الخيط الأول والثاني ثم الثالث.

وقفت الفتاة وصارت أعلى قليلاً مدت صفحة كفها وشطبت النور بكامله، فتطاير ذرات غبار حائمة في الجهة الثانية المعتمة ونفس الحركة قام بها الطفل ماسحا القضبان بحركات عشوائية صاخبة. كررتها الفتاة عدة مرات فاجتاحت الأصابع والحركات العشوائية الخيوط الضوئية.

رافق هذا التشطيب قفزات جسدين متفاوتين في الحجم والحركة إلى الأعلى ثم إلى الأعلى إلى مزيد من الأعلى حاول الطفل تجاوز الجاذبية ليصير أعلى وكأنه تخفف من حمل ثقيل فصار فعلا أعلى نِطَّ فوق السرير وصارت أسلاكه الباطنية السهلة الثني قوة دافعة و بعد هنيهة تحول القفز إلى رقص صاخب وضاحك.

كان الطفل يضحك كغدير يخترق بساتين.

وكانت الفتاة تضحك كنهر يخترق كهفاً غائراً.

فجأة دفعت امرأة عجوز الباب. بدت غاضبة جرجرت الطفل من ذراعه ودفعت الفتاة حتى انقلبت على ظهرها:

- ماذا يا مخبولة؟

استعادت الفتاة توازنها ونظرت إلى الخيوط الضوئية نظرة مختلفة أحست أنها تحب هذا الفيض النوراني وأنه موجود في الغرفة لأجلها.

وأن الطفل الذي دخل قبل قليل بالصدفة قد رتب شيئاً غير مرئي وذهب.

سمعت الفتاة صراخا و ولولة حادة قادمة من الخارج، لم تستطع تحمل العويل فسدت أذنيها بكفيها واستسلمت للصرير الذي يشبه حركة الجراد.

أمسكت الخيوط ونثرتها فوق البلاط الداكن ارتعد الضوء قليلا ثم همد.

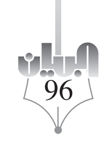
أمسكت دفتي النافذة واقتلعتهما كما كانت تقتلع حياتها بالأقراص المنومة.

فيما وراء النافذة كانت الأرض قريبة جدا، كانت الشمس قاسية بوخزها الحاد.

كان المدى كالماء تماما يتموج ويبرق بالزرقة اللازوردية ويتبخر إلى السموات البعيدة.

كانت دهشتها لا تطاق. مدت يدها المرتجفة نحو الفراغ الرخو.

فكرت الفتاة أنه حان الوقت لكي تغادر.





- ما من داع للبقاء. أمي ماتت وانتهى كل شيء.

ودعت السرير المرقط بحبات الفستق وودعت وسادتها الوردية وقنينات الدواء وعلب الأقراص الملونة.

شيعت النافذة ذات الخشب البني التي ظلت موصدة طيلة حياة أمها.

تتذكر صراخها:

- إذا خرجت، سيفترسونك وأنت مخبولة، أنت لا تعرفين قسوة الناس.

فكرت كيف تصبح جثة الإنسان عندما يموت؟ وتمنت لو تتاح لها فرصة مشاهدة جثتها حينما تموت.

الطريق الرخو بمزيج الضوء والماء يمتد أمامها طويلا وبعيدا وشاقا، لكنها أحست أنها تدرك المسالك والمنافذ كلها.

عليها فقط أن تحافظ على حركة قدميها الجديدة، لأول مرة تقف وتقفز وتسير منذ سنوات خلت كانت تقطن سريرا هو المأوى الأبدي الذي لا يفارق جلدها

هو المحبس المنهك الذي يحاصر روحها.

قفزت إلى الخارج وجدت نفسها وسط حديقة صغيرة محاطة بأسلاك.

بويب من القصدير بلا قفل. بقعة دم تغيب في السماء وكأنها شمس. الزقاق على مرمى البصر.

خطوة

خطوتان

ثلاث خطوات

حرارة تدب في جسدها، فتحت البويب بحذر وانطلقت تمشي، تتأمل العالم المعتم تحت ضوء أرجواني غريب.

توقفت فجأة وسألت نفسها سؤالاً لم يخطر ببالها قط:

- إلى أين سأذهب؟

الحيطان البيضاء عالية ومخيفة عيونها المطفأة نوافذ صغيرة ورموشها أسلاك سوداء.







مصباح الزقاق يدنو مرتعشا كأن عموده محطم، يضيء ظلال الحيطان ويرسم لخطوها طيفا عملاقا يتمطط تارة ويتقلص تارة أخرى.

توقفت فجأة، وهتفت لنفسها:

- هل يستحق هذا العالم المخيف كل هذه المجازفة؟

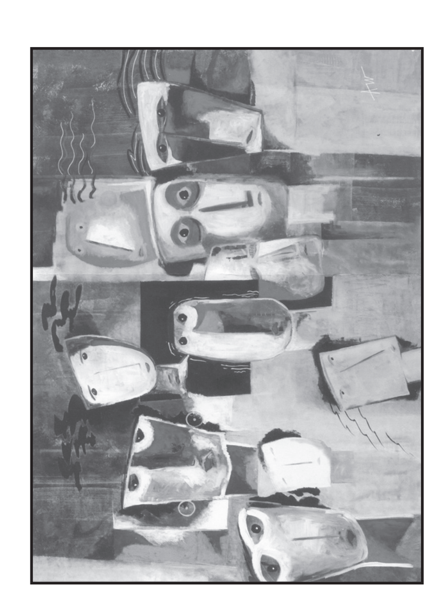
عادت أدراجها، دخلت من الباب الكبير، لا أحد من المعزين يعرفها، اخترقت حزنهم البارد. وحده الطفل الصغير ترك كف العجوز ووثب قاطعا الطريق عليها، وسألها:

- من أنا؟

- أنت أخي.

تأملته بابتسامة حب، وأزاحته برفق عن طريقها وأضافت:

- ومن أجلك عدت.







دموع غزيرة*

بقلم: رفائيل بيريز جاي١
(المكسيك)
ترجمة: محمد هاشم عبد السلام

كانت الشمس قد بدأت تُدفئ الصباح عندما اقترب «خافير إسبيتيا» من الباب الرئيسي للبيت وطرق طرقتين متعجلتين.

«نهار سعيد.. ما الذي أستطيع أن أفعله لك»، قال الرجل البدين الذي فتح الباب.

«جئت لأبكي»، قال إسبيتيا، وعيناه مغرورقتان بالدموع.

«لا تقل هذا. وأنت تتوقع مني أن أصدق مثل هذه الكذبة الكبيرة؟» دفع الرجل البدين صدره إلى الخارج كما لو أنه يريد أن يعب هواء شهر أبريل الذي كان اعتداله غير متوقع ومحل شك.

«حقيقة». كرر إسبيتيا، «أنا هنا لكي أبكي».

«إذا مات شخص ما، إنسِه».

«لم يمت قريب لي».

«إذا تركتكَ امرأتك، لا تبالي».

«لم تغادرني امرأة قط».

«إذا فقدت وظيفتك إذاً، انتقل على الفور إلى غيرها».

«لم أفقد أبدًا عملاً».

«سأقول لك شيئًا: يأتي الناس هنا للبكاء، للبكاء ملء دلاء. لكن المحتالين والنصابين لهم دموع قاسية غزيرة. نحن لا نقبل أقل من دموع التماسيح بل نراها هي الأخرى قليلة».

«لن أكون كسولاً متوانيًا، أعدك بهذا».



«علينا إجراء بعض الاختبارات» قال له البدين بنظرة شخص على وشك الكشف عن محتال. كانت عينا إسبيتيا متورمتين وكان أنفه أحمر. عليه الآن أن يتبع الرجل البدين خلال ممر من أقواس قروية. في الخلف كانت نافورة الساحة المركزية التي أطلت عليها حجرات الطابق العلوي بأسقفها العالية وأبوابها الزجاجية المعتمة. في الممرات الداخلية كان بعض الرجال يمشون، ينظرون إلى أسفل حيث مقدمة أحذيتهم، يتحركون على امتداد الطريق كما يفعل المحزونون. كانت هناك نساء يجلسن على مقاعد الحديقة الجانبية حيث كانت الجيرانيوم وأشجار الكستناء النامية ترمي بظلال هادئة رائعة.

دخل إسبيتيا المكتب، أثاثه الأثري محاطًا بخزائن الكتب الخشبية المنقوشة. خلف مكتب مخصص للكتابة جلس، هذا الرجل الرشيد أو الناضج، الذي يبدو أنيقًا ومقبولاً، ارتشف ملح دموعه. مسح أنفه بمنديل ورقي قرنفلي وقال، كما لو أنه كان يعرف هذا الرجل لسنوات طويلة، «جيد جدًا، إسبيتيا، كم نحن مدينون بزيارتك؟».

«أنا هنا لأبكي» قال، وعيناه مترعتان بالدموع.

«سأحذرك من شيء واحد فقط، يا إسبيتيا»، قال الرجل الناضج بينما كان يسحب منديلاً ورقيًا آخر. «نحن لن نسدي لك العون. لن نخبرك أن والدك لم يرغب في وجودك، أو أن أمك كانت بائسة، أو أنك عادي بشكل لا سبيل لإصلاحه. على الإطلاق. ستبكي من تلقاء نفسك، من دون مساعدة أي شخص. لكن أولاً، قل لي، لماذا تريد البكاء؟»

«أشعر أنني لست بالمرة على ما يرام. الحياة لا تعني لي شيئًا – إنها الجحيم»، قال إسبيتيا، مُقتنِعًا بقوة وصدق حجته.

«من فضلك، إسبيتيا، هذه نظرية سوقية حقيرة. يبكي المرء لأنه يبكي، انتهت المسألة. لا تعقد الأمور. من المحتمل أنك بحاجة إلى محلل نفساني أو حتى الأفضل – ثلاثة أصدقاء وثلاث زجاجات نبيذ، أو الكلب الذي سيعضك. لكن دعنا ننسجم معها. لترتاح على الكرسي، منديل ورقي أم قماش؟».

«قماش لو سمحت».

عرض البدين عليه منديلاً أبيض جديدًا من ماركة لافتة للنظر. شعر إسبيتيا بطول حافة الكرسي ووضع مرفقيه على ركبتيه ويداه على خده، في الوضع الكلاسيكي للمنتحب. بدأ بأنين ضعيف كما لو أنه لا يريد أن يسمعه أحد آخر. بعد دقيقة، صار كما لو أن حزن العالم كله سقط فوق رأسه، بدأ في اللهاث، لكي تنطلق منه صرخات









مزعجة، ثم شرع في العواء الوحشي غير الآدمي الذي تاخم حدود الهستيريا. انزلق من على الكرسي كما لو أن ارتفاعه قد أعاق التنفيس عن يأسه وقنوطه، انهار على الأرض متخذًا الوضع الجنيني. واصل البكاء بهذه الطريقة، كما لو أنه لم يبك منذ أن كان في العاشرة واكتشف أن أباه سيموت من مشكلة في بنكرياسه، تضخم البنكرياس، بنكرياس لا نفع فيه، وأن أباه أيضًا كان يحتضر بفعل الحزن والغضب الشديد لأن تجارته قد منيت بخراب مطبق.

أنقذه الرجل الناضج من حزنه. «ليس سيئًا، ليس سيئًا. لكن لا تحاول التأثير علينا. فقد تعاملنا مع بكائين فوق العادة، رجالاً ونساء بكوا باحترافية فائقة، أناس قضوا سنوات في ساحة الاكتئاب النفسي الشديد متقنين أصعب فنون البكاء. تعاملنا مع أناس يبكون فقط لأي شيء وللاشيء، مجدلانيون حقيقيون تائبون على قدم المسيح وعند تراب الصليب».

تمخط إسبيتيا في المنديل ومسح عينيه المتورمتين بشكل ملحوظ. حتى أنه تحرك كما لو أنه كان في قطار متجه إلى «موريليا» وكان يتقافز في مقعده في حركة إيقاعية متتالية، واضحة، لا انقطاع فيها.

مسح الرجل الناضج دموعه وقال، «نحتاج بعض البيانات لملء بطاقة طلبك وبدء الإجراءات. كم مرة تبكي؟»

«طوال الوقت». ثم نفخ بمنخاريه بقوة لأجل تنظيف جيوبه الأنفية تمامًا.

«من فضلك، يا إسبيتيا، أجب بالتحديد».

«على الأقل ثلاث مرات في الأسبوع».

«وبسجل متورم مثل هذا – مشرف لـ «كيولياكان توماتو- بيكرز – أنت تريد أن تكون واحدًا منا. أوه، يا إسبيتيا! أعتقد أنك تضلل نفسك. واضح على الأقل من حصة بكائك أنها ليست اليومية. منذ متى وأنت تبكي؟»

«نعم، بكيت منذ أن كنت طفلاً بما فيه الكفاية، من ركن بالبيت إلى آخر».

قبل أن يستمر في السرد، وضع المنتحب «فاتسو» علبة المناديل الورقية قربه. وسأله عن عمره.

«ثلاثة وثلاثون»، أجاب إسبيتيا.

«الفرصة متاحة لك هنا بالفعل، أعترف لك بهذا، الثلاثينات هي المرحلة النموذجية للدموع، صفحة صخرية فعلاً. إنها مسألة بيولوجية: بمجرد انتهائك من مرحلة الشباب، تكون قد دخلت في مرحلة الرشد. خلال تلك السنوات يبكي المرء كثيرًا،



وبقوة مثيرة للإعجاب. بالنسبة لهؤلاء الذين يدخلون عالم الثلاثينات، كل شيء – بغض النظر عن تفاهته وعبثيته – يبكيهم. يشعر الثلاثينيون أنهم قاموا بفعل كل شيء، وأنهم في أفضل فترات حياتهم – وبالطبع، هذا سبب كاف للبكاء. من ناحية أخرى، في سن الأربعين، يفقد البكاء دوافعه وتدفقه، على الرغم من أن حالة من حكمة البكاء الشديد تحدث. بيد أن، الأربعينيين تكون فترة بكائهم الوقتية قصيرة وعلى فترات متباعدة. ما هو أسوأ، أنهم دائمًا ما يستخدمون أصدقاء لهم، محللي كحول. بالإضافة إلى أنهم ينسون سبب دموعهم بسرعة كبيرة وينتهون على العكس قائلين إنهم في قطار الشيخوخة وأنهم لم يفعلوا شيئًا ذا قيمة في حياتهم. على صعيد آخر، يبكي العشرينيون دون أن يعرفوا لماذا – إنهم بكاؤون جاهلون، إن جاز التعبير. وعندما يجهشون بالبكاء، يعتقدون فقط، أنهم يعانقون بعضهم البعض. إنه لأمر مُحرج، مشهد محرج، رؤية العشرينيين يتعانقون بشدة ويتمزقون بأسى صبياني، يغرقون أكتاف بعضهم البعض ويبللون أحضانهم وصدرياتهم بالدموع».

«ثم يأتي دور أصحاب الخمسينات، هؤلاء من جانبهم، يعانون كثيرًا عندما يبكون، وذلك لأنهم يعرفون أنهم حطام سفينة الزمن: ليسوا شبابًا ولا شيوخًا، يبكون في شمس بعد الظهيرة، الشيوخ العجائز كالشمس يبكون ليلاً وفي الظلام. أدرك الطاعنون في السن أن الدموع هي الحقيقة الوحيدة التي يمتلكها البشر، لذا يبكون في المساء لأجل أولادهم وأحفادهم، للأزواج الموتى أو الزوجات المختفيات الراحلات».



«الآن، في كل الأعمار، قد يكون هناك بكاؤون، ونواحون وقحون جبناء. هناك أيضًا المكبوحون وسريعو الانفعال، وهم نوع بخلاف من ذكرتهم للتو. الأخيرون خطرون لأنهم يميلون إلى تحطيم الأشياء عندما ينشجون وينتحبون».

«نعلم أيضًا أنه في أوقات الولادة والموت، أو الفراق هناك دائمًا دموع. أود أن أعرف أي نوع من البكائين أنت. ابكِ ثانية، من فضلك».

ظل جافير إسبيتيا مضطربًا، كان قد بكى بالفعل كما لو كان لم يبك منذ أن كان في العاشرة. لا يمكنه تكرار الفعل بنفس القوة. وضع المنتحب فاتسو علبة مناديل ورقية جديدة بالقرب منه، لكن إسبيتيا اختار المنديل المبتل المجعد الذي كان في يديه. أبدى الرجل الناضج المناسب والمقبول نظرة عطوفة ومظهرًا طيبًا.

«هيا، إسبيتيا، ابكِ، ابكِ في سلام، علانية جهارًا».

ألقى جافير إسبيتيا نفسه فوق السجادة الموشاة بلون الإبل وبدأ يضرب الأرض بقبضتيه وانطلق في البكاء لأن الحياة كانت بغيضة كريهة. واصل البكاء، بأسى صادق ولوعة حقيقية، لأنه لم يعد هناك أحد في العالم يفهمه، لأنه يشعر بأنه الرجل الأكثر







وحدة في كوكب الأرض، لأنه عمل كالحمار ولم يجن مالاً كافيًا، بكى لأنه شديد الاهتياج بشأن آماله المحبطة، وكل أوهامه المحطمة وأحلامه المبددة. بكى لأجل الحب والحنق، بكى على عمر الثالثة والثلاثين ووحدته.

«متميز»، قال الرجل الناضج المقبول، موجهًا ملاحظاته إلى فاتسو. «حالة النائح الوقح الذي يمكنه سكب الدموع دون أي حزن حقيقي، إذا جاز التعبير. غير سيئ. حسنًا، إسبيتيا، سيكون عرضك العام غدًا. سيأخذك هذا الرجل الفاضل إلى غرفتك. يمكنك أن تجيء وتذهب كما تشاء إن أحببت، هذا ليس سجنًا، ولا أيضًا مركزًا إصلاحيًا».

«هل يمكنني أن آخذ كتابًا؟» قال إسبيتيا، مستعرضًا أرفف الكتب، وهو لا يزال يشهق ويتنشق من أثر البكاء الحاد.

«ما رأيك؟» سآخذ بعض كتب الأدب ذات الحبكات المثبطة، سأجل من نفسي حزينًا جدًا وسأبكي غدًا كما لو أن أمي ماتت توًا. مع من في رأيك يمكنني التعامل؟ فكر: سآخذ «مدام بوفاري»، وأقرأ فصل الانتحار، أتذكر جيدًا تلك الأيام عندما قرأت «فلوبير»، عندما كنت شابًا ممتلئًا بالحب والحماس وعلى استعداد للتعامل معها وتحملها. أو الأحسن: سألقي نظرة على الأرفف التي تحتوي على أشياء لـ «أونيتي»، سأقرأ «بينفينيدو بوب» أو «تان تريست كومو إلا»، وأحاط بالبيئة الساذجة لتلك السنوات عندما آمنت أن الحياة كانت فقط كذلك، مثل قراءة وكتابة أونيتي.



«ستدخل في مثل هذا الاكتئاب لكي تمنحنا في الصباح بكاء هستيريًا مطلقًا يدخل التاريخ. يا إسبيتيا».

«ستذهب بطولك إلى غرفتك دون كتب أو موسيقا، بدون قصيدة واحدة. أم ماذا؟ هل تريدنا أن نعطيك «في وفاة الرائد ساباينز» لكي تمضي الليل معها مواصلاً البكاء؟ هل تظننا أغبياء؟»

في طريق عودته إلى ممر الأقواس الريفية الذي دخل منه، رأى خافير إسبيتيا امرأة شابة في الثالثة والثلاثين تسير تجاهه وتبكي بحزن هائل، ودون أن تقول شيئًا عانقته كما لو كانت أخته، بكيا معًا لدقائق عديدة بحزن عميق غامض عصي على التفسير. ما هو أكثر من هذا، أثناء صعوده السلالم المؤدية إلى غرفته، حياه رجل من مسافة بينما كان هذا الرجل يجفف كمًا كبيرًا من الدموع الميلودرامية.

كانت الغرفة تشبه إلى حد كبير غرفة فندق على الطراز القروي، مناسب للراحة والسعادة: الموبيليات الاستيل، السرير العريض، قطعة أثاث مزخرفة لكتابة الخطابات،







إضاءة غير مباشرة، ستائر سميكة بثنيات متماثلة، حمّام مزود ببانيو، وراديو تليفزيون مثبت في الحائط.

ألقى إسبيتيا بنفسه، بكامل ملابسه، على السرير وأطفأ النور. قبل أن يغط في النوم تذكر الأيام السالفة عندما كانت والدته تأخذه إلى المدرسة وكعكة التورتية المكسيكية المقلية في الزيت لعمل «توستاداس» عندما لم يكن هناك نقود في البيت. واصل تقفي أثر فرع التذكر هذا، وسحب إلى ظلام الغرفة ذلك الوقت بعد الظهر بالذات عندما حمله أبوه إلى حديقة «تشابولتيبيك» مع كرة القدم وأراه كيفية التسديدة الرائعة الساحرة اللولبية. كان هذا هو اليوم الذي تيقن فيه أن والده كان حكيمًا ذكيًا، لا يقهر، عملاقًا سعيدًا، وشعر بفخر أن هذا الرجل وليس غيره هو أبوه. فجأة دون أن يعرف كيف، وجد نفسه وقد رآه ثانية، في ذاك الوقت وقد ابتلي بمشاكل العمل، عندما جاء الدائنون في الصباح لأخذ حجرة المعيشة وحجرة الطعام وأصص الأزهار أمام تحديق أمه الشجاع الفخور بعد أن نجحت في المحافظة على هذا الأثاث بالكفاح والمثابرة.



لم يستطع إسبيتيا إنهاء حركة هذا الشريط في ذهنه: رأى أخاه الكبير مسافرًا إلى أوربا بحقيبة مليئة بالأوهام والكتب وأحلام الانتصار، رأى أخته في الركن، خائفة حتى الموت، وهي تقبِّل طالب يدها الذي كان ممتلئًا ببعض اليقين غير المرغوب فيه والذي ينتاب من هم في ستينات العمر. رأى النساء اللائي رغب فيهن، اللائي نسينه، هؤلاء اللائي تخلى عنهن مرغمًا.

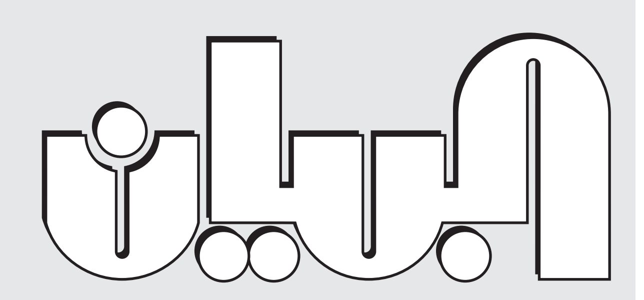
بكى طوال الليل، حتى سمع الخطوات الأولى بالخارج والضوء يرشح أو يزحف ببطء عبر ثنيات الستائر. نهض من سريره ثم ارتدى حذاءه، سوّى شعره، أصلح كل ما كان بحاجة إلى إصلاح قبل أن يغادر الغرفة. ذهب إلى الحمّام، فتح صنبور الماء البارد كما يفتح المرء باب الأمل. أحس بالماء البارد على وجهه، انتقل إلى المرآة، قال لنفسه: «أنا مستعد».

* ترجمها عن الإسبانية: جيمس هوجرد من كتاب Me perderé contigo.

١ كاتب مكسيكي من مواليد ١٩٥٧.







العدد 475 فبراير 2010

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.

للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.

للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.

للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت

الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+

هاتف الرابطة: 22518282/25106022ـ فاكس: 22510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني

ELBYAN@ hotmail.com

التدقيق اللغوي: خليل سلامة

تنضيد: عبد الحميد باشا

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.

2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.

3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.

4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.

5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(476)March 2010

Editor in chief

S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

وللبيان كلمة

سليمان داود الحزامي



..وللبيان كلمة

بقلم: سليمان الحزامي*

يصدر هذا العدد ونحن على أبواب الربيع للعام الميلادي 2010م.

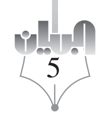
وقد أُسندت مهمة إدارة رابطة الأدباء إلى هيئة إدارية جديدة برئاسة الأخ خالد الشايجي أمينا عاما للرابطة، ود. ليلى السبعان أمينا للسر، والأستاذ صالح المسباح أميناً للصندوق ، كما تم تكليف الأستاذة جميلة علي الموسوي باللجنة الإعلامية والزميل طلال الرميضي للجنة الثقافية، كما كُلف سليمان الحزامي برئاسة تحرير «البيان»، والأستاذ عادل العبد المغني عضو مساهم في الهيئة الإدارية.

وإذا كان للبيان من كلمة فإن الهيئة الإدارية تتقدم بكل الشكر والتقدير لأعضاء الرابطة والجمعية العمومية على حسن الثقة بانتخاب المجلس لمرحلة انتقالية، وهذه المرحلة هي مرحلة مستمرة للهيئة الإدارية السابقة التي كانت برئاسة خالد عبد اللطيف رمضان، والذين نتقدم لهم جميعاً بجزيل الشكر والعرفان على حسن إدارتهم للمرحلة السابقة.

بتولي الهيئة الإدارية الجديدة مسؤولية قيادة الرابطة، سنحاول في مجلة «البيان» أن نطرح أسلوباً جديداً يتفق وروح العصر في الاتصال والتواصل. وسوف يكون لدينا زاوية تحت عنوان «من تاريخ البيان»، وهي تعنى بنشر ملخص عن أعداد البيان، وسوف تؤخذ بالترتيب مع اختيار مادة منها للنشر من باب التوثيق والذكرى لهذه المادة ولصاحبها.

و سوف نستحدث زاوية أخرى توثق حياة عدد من رواد الرابطة كالأمناء السابقين وغيرهم من رجال الفكر والأدب في الكويت. ومن ضمن الأفكار التي سنعمل على ترجمتها أن يكون في كل عدد ابتداء من شهر 6 المقبل 2010م، ما يسمى بملف العدد، وأيضاً سنعمل على استحداث ما يسمى بندوة العدد.

وهاتان الزاويتان ستكون مادتهما عصرية لمتابعة أحداث العالم الأدبية والفكرية.



وهنا نوجه الدعوة للأساتذة والمتخصصين للمساهمة والمشاركة في هاتين الزاويتين، من منطلق أن المشاركة العامة هي جزء من النجاح لأي مطبوعة تعنى بتكوين الفكر ونشر الثقافة بين الجماهير.

وبطبيعة الحال فإن الهيئة الإدارية وهيئة تحرير البيان لا تستغني عن أي نقد موضوعي بعيد عن المجاملات وإنما نقد يصب في مصلحة الثقافة الكويتية والأديب الكويتي، والتي هي امتداد للثقافة العربية والأديب العربي.

إنها كلمة صادرة من القلب أتمنى أن تصل للقلب..

وللبيان كلمة



---

*رئيس التحرير

دراسات

القصة القصيرة جداً المفهوم والتطبيق

د.أحمد حسين محمد عسيري

الإنسان والمكان في قصة "حي بن يقظان".

د. أحمد زياد محبك



القصة القصيرة جداً وموقعها من الرواية والقصة القصيرة (المفهوم والتطبيق)

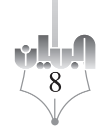
بقلم: د.أحمد حسين محمد عسيري
(السعودية)

المقدمة

تحتل القصة بمفهومها العام في العصر الراهن مكانة متنامية بين مختلف الفنون الأدبية النثرية،وذلك تمشيا مع المتغيرات العصرية، وسعة الهامش الاجتماعي والتعليمي المتسارع، والانفتاح الكوني الذي أوجد تنوعاً مضطرداً لمواضيع شكلت احتياجاً قائماً لتعبير مكثف ولاختزال جنس أدبي بات يشكل انتشارا ملحوظاً.

«وعندما نتحدث عن القصة تحليلاً فلابد أن نعرض للأقصوصة والرواية كتطور للحكاية، وهي ما يساق فيها واقعية حقيقية أو خرافة دون الالتزام بقواعد الفن القصصي مثل : رسائل مطحنتي -لألفونس دوديه- ومقابلها في الأدب العربي كليلة ودمنة، والبخلاء للجاحظ، وفي مرحلة لاحقه تشكل الأقصوصة شكلاً من الواقعية بسرد غير ملزم ببداية ونهاية، وقد تدور حول مشهد أو حالة نفسية أو لمحة محددة كقصص - جوجول- الروسي في القرن التاسع عشر، و- ادغار آلان بو- الأمريكي ،- وموباسان - الفرنسي ، وعربيا - محمود تيمور -» (١) . وهنا تم تصنيف القصة كمرحلة متوسطة بين الرواية والأقصوصة حيث بدأت تعالج جوانب أوسع، وتلتزم في حياكتها بالتمهيد والعقدة والحل، وبرع في ذلك تحديداً في الجانب العربي: محمود تيمور، وتوفيق الحكيم، ومحمد عبد الحليم عبد الله.

أما الشكل الروائي الحديث فشكل أهمية ومبحث خصب للنقد والتمحيص كونه أكثر اتساعاً في القاعدة من حيث الأحداث، والشخصيات، ليشكل حيزاً أكبر وزمناً أطول في تسلسل الحدث السردي، وذلك لتغطية مواضيع عديدة واكبت تطور المجتمعات لتتنوع بين: العاطفية، والفلسفية، والاجتماعية، والنفسية، والتاريخية(٢).



وفي معرض الاستهلال السابق فإن فن الأقصوصة وبمفهومه النقدي يكون الأقرب لفن قصصي برز في الآونة الأخيرة بمسمى القصة القصيرة جداً، وشكل مفهوماً مثيراً للجدل بين مؤيد يرى أنه يقع ضمن دائرة الاهتمام الأدبي كالقصة والرواية، وآخر يرى أنه ضرب من تحول إلى نص غير متكاملٍ من الناحية الفنية القصصية تعويضاً عن قصور في التعاطي مع القصة القصيرة والالتزام بضوابطها المعروفة،ويري البعض أن مجرد وصفها بالقصيرة جداً إن هو إلا إخلال بتركيبة القصة القصيرة عبر اختزال يغيب الإمتاع القصصي المنشود،وفي هذا المبحث نسعى إلى التقريب بين إشكال الفن السردي، الروايةٍ والقصة القصيرة، والأقصوصة حصراً، وبين مفهوم القصة القصيرة جداً، وأين موقعها الأقرب، وعند تشابه العناصر لكلٍ منها هل بالإمكان اختزال القصة مثلاً إلى قصة قصيرة جداً كذلك الرواية إلى قصة،أو العكس مع اعتبار القصة القصيرة جدا هي المستهدفة بمزيد من الإيضاح، كونها وإلى الآن تقع ضمن إشكالية المصطلح، ولعل ذلك ما منع الاتفاق على تعريف مقنع لهذا القص الجديد لتعدد المفاهيم النقدية وفق محتوى النص ودلالاته الرمزية التي غالبا ما تكون هي المعبرة عن المضمون وبالتالي لتعدد المسميات والتي تنوعت الآراء في التعريف الفني لها، وإن كان هناك اتفاق على أسس عامه تشكل قوامها باعتبارها فنا أدبيا يتناول سردا لحدث وقع أو محتمل وقوعه.

القصة والرواية والمفهوم عبر الفروق

بدايةٍ ولتقريب الفرق بين القصة القصيرة جداً وموقعها بين القصة والرواية لابد من التعريف بمفهوم القصة، وعلاقتها بالرواية ، وفي مرحلة أولية لاستجلاء مفهوم هذا الفن القصصي الجديد.

وبشكل عام يمكن القول «إن القصة والرواية كأخبار وأحداث تسرد وتقص عند العرب وغيرهم هي قديمة بقدم الإنسان نفسه، لكنها أخذت الطابع الفني وفق أصول وقواعد في القرن التاسع عشر، لأنها بنيت على أسس من علم النفس والاجتماع والتداخل مع العلوم الأخرى بمقتضى معرفة النفوس واستثارة نوازعها وميولها ، وأبعاد الصراع في ما بينها ، وتحليلها عبر مفهوم الأبعاد الحسية والاجتماعية والنفسية، للوصول إلى ذروته فيما يعرف اليوم بالتراكيب أو البناءات الفنية» (٣).

وباعتبار أن القصة القصيرة جداً محل البحث مصطلح يقع بين القصة والأقصوصة والتي رمز إليها بعض النقاد في طفرة التعريفات والمفاهيم أنها في بعض حالاتها صورة من صور القصة القصيرة جداً، وأيضاً كون القصة والرواية تتداخلان في أوجه بعض المكونات، والتي اتخذ منها النقاد معيارا للفروق بين الشكلين كذلك لما للقصة القصيرة والقصيرة جداً من تشابه في بعض الأساسيات، ولعدم إمكانية التقارب في المقارنة بين الرواية والقصة القصيرة جداً إلا من خلال القصة القصيرة ، فسيعمد إلى إيضاح أهم الفروق التي تميز كل منهما عن الآخر وفق الآتي :

١- **الطول** : فيما الرواية تحرك الأشخاص

والأحداث العديدة تتناول القصة حدثاً واحداً ، أو الغوص في النفس الإنسانية الواقعة تحت تأثير ضغط ما. كما وان الطول فارق مهم، وقد تصور – ادغار آلان بو – حسماً لطول القصة مبكراً عندما قال « إن القصة هي ما يمكن قراءته في جلسة واحده» لكن وكما هو معروف إن إمكانات القارىء تختلف وقد يتبع إمكانيات الكاتب الفنية.

٢- **الرؤية** : وهي عبارة عن نقطة ضوء تطل في لحظة وتلهم الكاتب وتسبب موقفاً قد يبدو للبعض عادياً، وإذا كان الراوي يستعرض قطاعاً كبيراً من المجتمع فإن كاتب القصة القصيرة كمن يرى ذلك من زاوية ضيقة أو جزئية من هذا المجتمع قابلة لأن تكون موقفاً أو عقدة تتطلب حلاً.

والجدير بالذكر أنه يمكن أن تعبر رواية كبيرة وقصة قصيرة جداً عن رؤية واحدة مثل: حيرة الإنسان بين العقل والعاطفة أو بين إمكاناته وقدره، أو بين الخير والشر، أو تلمس العلاقة بين المجتمع ومشاكله الاجتماعية، وفي هذا وحدة الموضوعية والتي بإمكان الكاتب أن يتناولها وفق قدراته السردية، إما إسهاباً في التقريب مع الرواية، وإما اختزالاً نحو القصة القصيرة جداً، أو حتى الأقصوصة في بعض حالاتها.

٣- **الزمن** : ترصد الرواية أحداثا لأكثر من شريحة في قطاع مجتمعي وفي فترة طويلة نسبياً قد تكون شهراً أو سنة، أو حتى عدة سنوات، فيما القصة القصيرة الحديثة تصور موقفاً يستغرق دقائق أو ساعة، أو يوماً كاملاً ليماثل نظيره في الرواية.

٤- **الشخصية** : تصور الرواية وتفصل حياة جماعة وملامحهم الجسمانية والنفسية والعقلية، وإمكاناتهم الاقتصادية والثقافية وظروفهم المعيشية، وتبيان سلوكهم في مواقف مختلفة، وردود أفعالهم عبر متابعة التطور التاريخي للشخصيات، بينما لا تعني القصة القصيرة إلا بتصوير شخصية واحدة أو اثنتين وفي موقف بسيط، ولا تفصل ملامحهم تفصيلاً بل عن طريق الملامح مع الإشارة إلى المتميز منها، يصاحب ذلك اهتمام غير معمق بالحالات النفسية وتأثير المعطيات على مشاعر الشخصية وسلوكها.

٥- **الحدث:** تتابع الأحداث عبر الرؤية الفسيحة للرواية، وقد يرتبط حدث بآخر عبر حراك الشخصيات لتشكل عالم الرواية الكبير، وفي المقابل فإن القصة القصيرة لا تحتمل غير حدث واحد متوقع عبر لحظة شعورية وفي سياق الحدث.

٦- **البناء:** وهو المعمار الفني لأدبيات السرد ويمكن أن يتشابه في الرواية والقصة ومن ناحية نقطة البداية، لكن يصير الاختلاف عند اتساع حجم الرواية وتعدد معالمها ليحدد مقدار الفرق، مع الأخذ في الاعتبار أن البداية وإن اتفقت في رؤية العمل وروحه إلا إن الرواية تتطلب نهاية محددة، عكس القصة والتي قد لا تشمل حدثاً معيناً لكن مجرد صورة أو تشخيص حالة أو رحلة عابرة في أعماق شخصية حائرة أو ثائرة.

٧- **اللغة:** للراوي فرصته للتصوير في الإسهاب للجماليات كالشروق والغروب، والبحر في حالاته، وهناك فرصة

للعبارات الشعرية المنتقاة والألفاظ الفضفاضة والتكرار المؤكد للمعنى، والاستدعاء المحرض للمشاركة والمستنفر للمشاعر، أما القصة القصيرة فهي نص مكثف وإلى أقصى درجة لا حشو فيها ولا تأكيد ولا تكرار، وإن سمح بالتشبيه ففي أضيق الحدود، والألفاظ مرهفة ومسنونة بلا تزيد، ولا مجال للقاص في أن يستعرض حصيلته اللغوية إلا عبر انتقائية لأدق المفردات.

٨- **المكان:** قد يرتبط تعدد الأماكن بتعدد الأحداث في الرواية والتنقل بين المواضع وكل ذلك يستدعي مجاراة الأحداث في سياق السرد، كالسفر، والمطاردة، وتغير مكان السكن، وانتقال الوظيفة، ويستثنى من ذلك بعض الروايات التي تدور في مكان واحد، كالشيخ والبحر لهمنجواي. أما القصة القصيرة فطبيعة زمانها ومكانها لا تحتمل إلا موضعاً واحداً وقد لا تتناول إلا جانباً منه، كأن يكون شرفة في منزل، أو طريق أو شاطىء أو جزء منه.

٩- **الأسلوب:** وهو التقنية الفنية التي تساعد القاص في طرح فكرته وهنا تحتاج الرواية إلى أحداث تجري على أرضية مكانية وزمانية متعاقبة، ومتنوعة، كما تتطلب الخدمة الروائية سبر أغوار النفوس والتعبير عن أحلامها وآمالها أو واقعاً مغايراً وهذا بطبيعة الحال يحتاج إلى أساليب فنية تظهر الرؤية إلى حيز الوجود وتتغير بتغير الشخصيات والزوايا والأحوال» (٤) .

ومما تقدم يتضح أن كلاً من الرواية والقصة وإن تبين العديد من الفروق بينهما، إلا أنهما يستمدان قوامهما من

يمكن أن تعبر رواية كبيرة وقصة قصيرة جداً عن رؤية واحدة مثل: حيرة الإنسان بين العقل والعاطفة أو بين إمكاناته وقدره، أو بين الخير والشر، أو تلمس العلاقة بين المجتمع ومشاكله الاجتماعية، وفي هذا وحدة الموضوعية والتي بإمكان الكاتب أن يتناولها وفق قدراته السردية، إما إسهاباً في التقريب مع الرواية، وإما اختزالا نحو القصة القصيرة جداً، أو حتى الأقصوصة في بعض حالاتها.

منبع واحد هو فن القص ولكن بطريقة مختلفة، كذلك البناء والذي عرف بالمعمار الفني فهو قد يتشابه في بعض الأحوال في تكوين انطلاقة القصة أو الرواية، ويعزز ذلك أن بعض النقاد يرى في القصة صورة مصغرة عن الرواية، ورغم هذا التشابه فهناك أيضاً أوجه للتباين والتمايز، حيث يمكن أن ينظر إلى الروائي كمن يسير على طريق متسع، والقاص يمشي على سور مرتفع ضيق يحذر الوقوع، ولذلك يحذر البعض من تفضيل الرواية على القصة أو العكس، لأن لكل فن تقنياته وجمالياته وصعوباته، فإذا كانت السيطرة اللغوية في القصة القصيرة تحتاج إلى براعة ورهافة ودراية، فان رسم الشخصيات في الرواية يحتاج إلى عبقرية، لكن هذا قد يتلاشى عند الوقوع في شرك الإسهاب والوصف والتصريح الزائد بكل شيء، حتى أن هناك من رأى أن القصة القصيرة أكثر فنية من الرواية.



العديد من النقاد اعتبر أن الأقصوصة شكل فني أصغر من القصة القصيرة وله أصوله وقواعده المعروفة، مع الأخذ بالاعتبار أن البعض عمد إلى الاستعاضة عن مسمى القصيرة جداً بمصطلح الأقصوصة.

الأدب العربي الحديث والقصة

« يحسب لأواخر القرن الثامن عشر إبان الغزو الفرنسي لمصر البداية لتيسير الانفتاح على العالم الغربي وازدهار الصحافة والترجمة بصفة خاصة، وذلك عن الأدب الفرنسي والانجليزي، كالبؤساء، لهيجو، والفرسان الثلاثة لدوماس الأب، وتركز ذلك في لبنان لتمحور الإرساليات التبشيرية هناك حيث مرت القصة المترجمة بمراحل ثلاث:

١) في البداية كانت الترجمة حرفية سيئة لا تتسق مع المعنى وبلغة ركيكة وأسلوب ضعيف.

٢) ترجمة إلى العربية بنقل فيه كثير من التصرف بتغيير في جزء من أحداث القصة ومجراها وشخصياتها بما يتلاءم والمفهوم السائد آنذاك.

٣) أضحت الترجمة تتجاوز الغرض منها إلى انتحال لبعض أفكارها وبتحوير متعمد لنهاياتها، وفيما يتمشى مع أهواء خاصة» (٥).

ورغم ذلك فان الترجمة أفادت الأدب العربي عبر الاتصال بالآداب الغربية، تنوعاً وإثراء بمضامين حديثة.

ولا شك «أن القصة القصيرة العربية وبمفهومها العام وعبر تطورها الأدبي أثرت عليها نفس العوامل التي أثرت في انتشار القصة القصيرة في العالم، إضافة إلى ميل النفوس إلى القص بشكل عام مع انتشار التعليم والمجلات الأدبية والاطلاع على النماذج الكثيرة الوافدة على الساحة العربية، كما أن الحاجة إلى إصلاح المجتمعات ومناسبة القصة أكثر من غيرها لهذا النوع غير المباشر ساعد على الانتشار ومن منطلق أن القص أكثر ملائمة لطبيعة المجتمع العربي من سائر الفنون»(٦).

القصة القصيرة جداً وإشكالية الهوية

تعد حداثة المصطلح المعاصر للقصة القصيرة جداً وكونه محل اختلاف إلى تعدد المسميات لهذا الفن القصصي مثل: « القصة القصيرة جداً، القصة الومضة، القصة اللقطة، القصة القصيرة للغاية، القصة المكثفة، القصة الكبسولة، القصة البرقية، اللوحة القصصية، الصورة القصصية، النكتة القصصية، الخبر القصصي، القصة الشعر، الخاطرة القصصية، القصة الجديدة، الحالة القصصية، المغامرة القصصية»

كل ذلك قد يعود إلى الأسباب التالية:

١- إظهار التفرد، وهذا له علاقة مع الذات ومحاولة الانفراد من قبل بعض الدارسين والنقاد بما يميز أعمالهم، والنظر إليهم كأصحاب مبدأ أدبي جديد لهم السبق في معرفته.

٢- الإقلال من أهمية القصة القصيرة جداً وذلك في مقابل الرواية والقصة القصيرة، خاصة القصة التي يرى البعض أنها مهددة عبر أركانها المؤسسة

كالرؤية، والموضوع ، واللغة، والشخصية، والبناء، والأسلوب الفني، والتي ومن خلالها يخشى البعض وان تتداخل مع القصة القصيرة جداً وبالتالي تتلاشى هويتها في خضم ذلك.

٣- الخوف من التجديد، وفي هذا ريبة مبالغ فيها من كل شكل أدبي وافد ومستورد، وقد يصل الاتهام لدرجة التخريب اللغوي والبنائي الأدبي بصفة عامه» (٧)

وفي معرض الاختلاف في التسمية وازدواجية التعريف ما بين الأقصوصة والقصة القصيرة جداً فإن العديد من النقاد اعتبر أن الأقصوصة شكل فني أصغر من القصة القصيرة وله أصوله وقواعده المعروفة، مع الأخذ بالاعتبار أن البعض عمد إلى الاستعاضة عن مسمى القصيرة جداً بمصطلح الأقصوصة، وفي مقابلة مع الفروق مع القصة القصيرة يتبين التالي:

١- **البناء:** حيث تتركب الأقصوصة شأن القصة القصيرة جدا من مقدمة، وصلب، وخاتمة، وإن الاختلافات النوعية بين الأشكال القصيرة والطويلة في القصة، حيث تحصل في طول تلك العناصر وتركيبها ومعالجتها، فإن المقدمة مثلا نادراً ما تزيد على واحدة في الأقصوصة، وقد تصل إلى فقرتين كحد أعلى، وغالبا ما تكون جملة واحدة تفي بالغرض، في حين أن فاتحة القصة القصيرة قد تبلغ عدداً من الصفحات بينما ينبغي إلا يتضمن صلب الأقصوصة أكثر من ثلاثة أو أربعة حوارات سريعة التحرك لإتمام غرض القصة المركزي، وعلى العكس فان صلب القصة الأطول يحتوي على عدد كبير من المشاهد المستقلة فعلاً، أما خاتمة الأقصوصة فيجب أن تكون موجزة للغاية ومتجمعة في بؤرة واحدة، ويترتب أن تحمل ما يشبه الصدمة في نهايتها.

٢- **الطول:** قد تتراوح الأقصوصة في الطول بين خمسمائة وألف وخمسمائة كلمة في حين أن القصة التقليدية الحديثة في حدودها بين خمس آلاف وست آلاف في أغلبها.

وهذا في حال الاستعاضة عن مسمى الأقصوصة عوضاً عن القصة القصيرة جداً وفق ما يراه البعض.

٣- **الوحدات:** وتعني وحدة الزمان ووحدة المكان ويجب ألا تنتفي وحدة الحدث في الأقصوصة حيث يحدد غالباً زمن الحدوث بساعة أو يوم ونادرا ما تبلغ أسبوعاً كاملاً، كذلك المكان يجب أن يتحدد وبموضوع واحد معين، ومسألة محددة حتى لا تشيع الأحداث الثانوية وتطغى على جوهر الموضوع، بينما إن متطلبات القصة القصيرة الكاملة الطول تبدو أكثر مرونة لمتسع من الزمان والمكان لغرض حل العقدة.

٤- **التوكيد:** تؤكد الأقصوصة على الحبكة وبصورة خاصة وعاجلة فلا تجد الوقت لتطوير الأوجه المختلفة للتشخيص والتركيب ونحو ذلك بينما كل ذلك يترك للقصة القصيرة التقليدية.

٥- **الوصف:** ويتم استخدامه في الأقصوصة باقتصاد، و لكي تتجنب تأخير فك العقدة فإن المادة الوصفية تشبك بصورة حذرة بين عناصر الحدث بمعنى إنه ما دامت الأقصوصة من بدايتها إلى نهايتها في عجالة فيجب

أن تصور الحدث ويلزم أن تكون صورها متحركة.

٦- **المواد** : مواد الأقصوصة يجب أن تكون بسيطة وذات حركه عكس مادة القصة القصيرة التي تحتمل الكثير من المواد المعالجة ومحل الاهتمام في السياق القصصي،كذلك عدد الشخصيات وتنوع الأماكن، وعناصر المكان والزمان، والمشاكل في الخلفية.

٧- **زاويـــة الـسـرد والـعـرض** : تلتزم الأقصوصة بوجهة نظر واحدة ومن خلال مسار الشخصية على خلاف القصة القصيرة، والتي ينبغي أن تستمر حتى نهايتها في تبادل بين الشخصيات عبر الحوار إن وجد، وتتطلب التمسك بزاوية وتنوع السرد بصورة مستمرة.

٨- **العقده:** القصة القصيرة والأقصوصة تحتويان على عقد أو مشكلة أساسية والتي هي بمثابة العمود الفقري لها، كما يجب أن تبنى العقد حول غاية صريحة أو مكنية وتكون أكثر تحديداً حيث الشخصية أو الشخصيات الرئيسية تجد نفسها منذ البداية يكتنفها موقف يتطلب حلاً سريعاً والصراع من أجل حل المشكلة هو ما يشكل المتعة القصصية.

٩- **النهاية** : قد يكون الاختلاف المميز بينهما أن الأقصوصة تنتهي غالباً بمفاجأة أو لذعة أو انقلاب الأمور، وهذا يعطي للخاتمة ميزة لا يمكن أن تحققها القصة الأطول منها»(٨)

وفي تحليل لأوجه الاختلاف ونقاط التشابه بين الأقصوصة والقصة القصيرة، نلاحظ أن الفن القصصي هو عامل مشترك وإن اختلف اتساعاً أو محدودية بمقتضى نوعية وتسلسل الحدث، كذلك الناحية البنائية بداية ونهاية، ولا فرق بينهما سوى في الإطالة أو القصر، ووفق معطيات السرد وجوانبه الزمنية والمكانية واللتان كلتاهما لا تخلو منه، إضافة إلى العقدة والتي هي قوامهما سوية وتشكل المادة المعالجة بالحل.

وبالتدقيق في المكونات الأساسية وباعتبار الفروق بين الأقصوصة والقصة القصيرة خطوة مرحلية للولوج إلى عالم القصة القصيرة جداً واستجلاء مفهومها للخروج بها من ازدواجية المفهوم مع الأقصوصة والتي تسمت القصة القصيرة جدا باسمها في نظر البعض، سيتم عرض ما تناوله النقاد من خلال عنا صرها وتقنياتها للوقوف على موقعها من ذلك.

العناصر والتقنيات في القصة القصيرة جدا

«من الممكن استنتاج العناصر المميزة للقصة القصيرة جداً من بعض المفاهيم التي صيغت عنها، في معرض الفروقات بينها وبين القصة القصيرة ، وبداية الأخذ بالاعتبار أن كلمة (جداً) تفتح آفاقاً من التحليل والتصنيف النوعي الذي يؤطرها في حدود ومقومات تميزها عن القصة القصيرة التقليدية حتى لو اشتركتا في ذات العناصر (المكان، الزمان، الشخصية،الحدث، المعنى) وإن اعتبر التكثيف هو العلامة الفارقة المميزة للقصيرة جداً لتعدد المفاهيم التعريفية لهذا الفن القصصي المستحدث كالتالي:»
القصة الومضة(وهو اسم مرادف للقصيرة جداً) هي قصة الحذف الفني، والاقتصاد الدلالي الموجز، وإزالة العوائق اللغوية والحشو الوصفي، والحال هذه أن يكون داخل القصة شديد الامتلاء وكل

ما فيها حدثاً وحواراً وشخصيات وخيالاً من النوع العالي التركيز، بحيث يتولد منها نص صغير حجماً لكنه كبير بمعناه فعلاً.

ويقول هارفي ستاربو : إن أحد الحقائق المهمة التي ينبغي أن نفطن إليها هو أن القصة الومضة جنس أدبي ممتع، ولكن يصعب تأليفه» (٩) .

العناصر والتقنيات المكونة

هناك شبه إجماع على أن القصة القصيرة جداً والمتميزة بإبداع وتقانة تقوم على أربعة مقومات رئيسية هي:

التكثيف والتركيز: ويعنى الاقتصاد في الكلمات والاكتفاء بأقلها وبما يفي بالغرض، فالقصة تكون مكثفة جداً وخالية من الزوائد والحشو الوصفي، والاستطراءات الواعية وغير الواعية، مع التركيز على خط قصصي هام يتمثل في النقاط والكلمات الموصلة إلى الموقف ورصدها بمهارة شديدة كحالات إنسانية قوية الصدمة» (١٠).

الجرأة: أي التطرق إلى مواضيع لم يتطرق إليها آخرون عبر الخروج عن المألوف السردي والقصصية التقليدية، وهي أيضاً كسر للواقع وانزياح من السلب إلى الإيجاب، وعلامة تحول مضيئة عبر الغوص في أعماق الواقع، بمعنى أن الجرأة في الطرح تشكل دعوة مبطنة لإعادة النظر في الأمور الاعتيادية والتي قد يكون التكرار أكسبها بلادة في الطرح للتحول إلى دفق تجديدي ولكسر قاعدة البديهيات عبر تجديد الأفكار والتنبؤ وفق معطيات الحدث عن القادم من الأحداث « (١١) .

الإيحاء:وهنا يؤدي التكثيف الناجح إلى

تعتبر الحكاية شرط كل نثر حكائي من الرواية إلى القصة إلى المسرحية والمقامة.. غير أن غياب الحكاية في القصة القصيرة جداً يبدو مكشوفاً، لأن هذا النوع الأدبي لا يحتمل المواربة، بسبب قصره الشديد.

لغة مشبعة بالإيحاءات والدلالات فتكون رشيقة في إيصال المعنى والمضمون، والإيحاء هو أن يجعل القارىء يعرف ما يدور الحديث حوله ويقوده إلى الاعتقاد انه يعرف جوانب الموضوع دون علاقة بشكل مباشر وكلما كان استنتاج القارىء كلما زاد انشغاله بالقصة. ومعروف أن الإيحاء عكس المباشرة والتقريرية، لكن شرط ألا يصل إلى التنميق الأسلوبي المفتعل لشد القارىء، أو إحاطة النص بهالة من الغموض يصعب تأويله، خاصة عندما تتعدد أشكال النهايات المفترضة وفق مفهوم القارىء استناداً إلى الحدث،وأمكن للنقاد أن يروا فيها ستة أنواع من النهايات:

النهاية الواضحة: وفيها يتم حل المشكلة دون تعقيدات تذكر.

النهاية الإشكالية: وتبقى فيها المشكلة بدون حل.

النهاية المعضلة: وهنا يشارك القارىء في التوقع لإيجاد الحل دون أن يكون حلاً مثالياً.

النهاية المقلوبة: وفيها يتخذ البطل

يعد التكثيف العلامة الفارقة للقصة القصيرة جداً، وهناك شبه إجماع إنه من أهم العناصر والمكونات، وفي استناد على عبارة (جداً) التي تفرض تنوعاً واختلافاً عن سواها من أشكال الفن السردي.

موقفاً مناقضاً لما بدأ به.

النهاية المفاجئة: وفيها يفاجأ القاري بحل غير متوقع.

النهاية الواعدة: ويتم فيها التنويه بمخارج كثيرة دون ذكرها صراحة» (١٢).

المفارقة التصويرية: وهي طريقة في الأداء الفني تقوم على إبراز التناقض بين طرفين من المفترض أن يكونا متفقين، بما يعني في صورة قصصية مبسطة جريان حدث ما وبصورة عفوية على حساب حدث آخر هو المقصود في النهاية، أو تعريف الجاهل بما يدور حوله من أمور متناقضة لوضعها الحقيقي.

والمفارقة عموماً هي صيغة بلاغية تعني: قول المرء نقيض ما يعنيه لتأكيد مديحاً بما يشبه الذم أو العكس، وفي الجانب الآخر هي تقنية قصصية تبعث على الإثارة والتشويق الذي يتحقق من ثنائية المفارقة والتي من الممكن أن تحمل أبعاد ، التقابل، التضاد، الرفض، القبول الواقعي وغير الواقعي، والمؤمل، والمتخيل، وبذا فإن المفارقة خلاصة موازنة ومقارنة بين حالتين،وقد لا تكون معلنة ولكن تستشف من طيات النص حيث تكون أكثر وقعاً عند المتلقي» (١٣).

الانزياح: وهو ضرورة كتقنية في القصة القصيرة جداً وبكافة صوره، فالانزياح اللغوي يعطي دلالات أكثر للمفردة وينوع مقاصدها ويجدد معانيها، كما يؤدي الانزياح الفكري للخروج عن مألوف البديهيات الموجود في المعطيات الاجتماعية كالتوتر والصراع والحراك الاجتماعي ويضفي عليها دينامية تجديد وحيوية في سياق مضمون النص.

التناص: وهو يمكن القاص بإيضاح ما يريد عبر كلمات قليلة تحيل إلى خارج النص، وغالباً ما يكون هذا الخارج النصي من مكونات الذاكرة والفكر الشخصي، وللتناص آليات وجماليات ترتبط أكثر بطريقة الاستعمال، والنص المعطى هو انفتاح ووعي للدلالة إلى خارج التناص لبعثه وصنع علاقة بين الغائب والحاضر عبر تقنية ثقافية تفتح المدارك والحث على القراءة مجدداً، لتزداد أهمية النص ويصير فعلاً حاثاً باعثاً.

الترميز: وهو معطى وتقنية يستعمل في بعض صوره التناص، والحيوانات، إضافة إلى الأنسنة، وبعضا من الانزياح، وفي التميز استخدام اللغة بطريقة رمزية، والكلمات رموزاً لمعان، لكن من الأهمية التمهل في الاختيار المرموز للأكثر ملائمة مع بعضها ومع السياق المطروق

والجدير بالذكر أن التقنيات الخاصة بالقصة القصيرة جداً كما هي قوام لها وعمادها السردي، أيضاً هي ما يميزها عن بعض التداخلات مع: الخاطرة والطرفة، والمثل، والموعظة القصيرة والتي يكون فيها الغرض تقريرياً مباشراً، وهذا ما يضفي على القصة نهايات غير متوقعة أحياناً أو انقلاب عن البداية إلى

ما يغايرها في التوقع، كذلك لتحييد بعضٍ الآراء التي ترى في القصة القصيرة جداً شكلا من أشكال فقدان الهوية الأدبية مفهوماً.

قراءات مختارة لنماذج

من القصة القصيرة جداً

الحكائية

تعتبر الحكاية شرط كل نثر حكائي من الرواية إلى القصة إلى المسرحية والمقامة.. غير أن غياب الحكاية في القصة القصيرة جداً يبدو مكشوفاً، لأن هذا النوع الأدبي لا يحتمل المواربة، بسبب قصره الشديد، وأي خلل لا يستطيع الاختفاء وراء مساحة النص، وقد يكون هذا الغياب موارباً في القصة القصيرة والرواية، خاصة في السرد الوصفي. ويمكن ملاحظة بروز الحكاية في هذا النص من خلال قصة «فجر» للقاصة ابتسام شاكوش:

« اتفقت الكلاب على طرد الليل، اجتمعت بأعداد غفيرة في أعلى التل الكبير، ظلت تنبح مستعجلة الفجر ساعات وساعات، وحين جاء الفجر بموكبه المهيب من الشرق وجدها نائمة»(١٤).

وهنا الحكائية تتجلى كعنصر هام في القصة وتجنبها الوقوع في تصنيف الخاطرة.

وفي تدليل على إهمال الحكاية لصالح شاعرية اللغة وإنسانية النظرة فهذا نص»رسالة»للنداف، يمكنّا من ملاحظة الخلط الواضح بين القصة والخاطرة:

« حبيبتي..اشتريت لك ثوباً كحلياً سأقدمه لك عندما أعود، أنا الآن أمضي الليلة وحيداً أرقب النجوم، اسمعي..هذه النجوم أستطيع أن أقطفها لك، وأرميها فوق ثوبك الكحلي، لكي تعرف النجوم انك القمر»(١٥).

وفي تغييب شبه تام للحكائية والخروج من الانتماء إلى السرد القصصي يمثل نص إسماعيل بعنوان « حضور» التالي هذه الحالة :

« تقول الحاضرة للغائب: ما أشد وقع حضورك في الغياب»(١٦).

وعلى الرغم من الفكرة التي تحاول القصة إيصالها، ومن الجهد الواضح في انتقائية الكلمات، فإن عدم وجود الحكاية يخرج النص من القص .(١٧)

ويتضح مما تقدم أنه بقدر أهمية الحكائية كونها تحكم مسار اللفظ اللغوي بقدر إنه ليس بالضرورة الإيغال في وجود وتوظيف اللغة المكثفة، والشاعرية المفرطة كشرط ملزم في القصة القصيرة جداً ويرتبط به نجاح النص، بل إن هذا يقع من ضمن المحسنات اللفظية، حيث تسود وتشغل حيزاً في اهتمام المتلقي على حساب الحكائية والتي هي ملزمة في النص وبالتالي يضعف أثرها المطلوب باعتباره هدفاً أو غرضاً من القصة، ورغم أن اللغة تضفي على الحكائية الشكل الجمالي، إلا أنها يجب ألا تطغى من خلال التجربة الشعورية لكاتب النص فينقلها إلى المتلقي الذي يجد نفسه يغوص في عمق المعنى مما يشتت الانسيابية الحكائية في ذهنه، ويقلل من وقع النهاية الممثلة للحل،خاصة فيما يتعلق بإيحائية السرد والتي قد يستشفها من تسلسل الحدث.

الوحدة

كما تعد الوحدة(وحدة الحبكة والعقدة بشكل خاص) ركناً لا غنى عنه، لأن تعدد الحبكات والعقد والحوافز المحركة للأحداث، وتكرر النماذج المتشابهة، يمكن أن تؤدي بالنص إلى نوع من الترهل الذي يفقد القصة القصيرة جداً تمركزها ، ففي قصة «قاراقوش» يحشد عدنان كنفاني رموز الغابة ممثلة بحيواناتها المختلفة في وحدة قصصية مركزة من أجل أن يقدم قصة عميقة الدلالة مستفيداً من اسم العلم التاريخي في إسباغ صفة الظلم على الطاغية، ليجتاز النص الغابة نحو دلالة أكثر اتساعاً وتعدداً (١٨).

النص

«فرمان سلطاني شديد اللهجة يقول:

كل حمار(مهما كان تصنيفه) ينهق في الأماكن العامة يتعرض لعقوبة الخوزقة.

ساد الهرج والمرج وتزاحمت وحوش الغابة وطيورها وحشراتها تغادر مواطنها هرباً..

قال حمار يخاطب أرنباً هارباً:

لماذا تهرب والفرمان يخصنا دون سوانا؟

ضحك الأرنب الساخر، وأجاب:

في غابة مثل هذه كلنا حمير

وانطلق يركض على غير هدى» (١٩).

وفي نص» نهاية» لعسيري:

« تشرق في كل اتجاه، وتبحر في مركب بلا مرساة،، وذات مساء تشعر به يود الخروج، وبلا هوية، فانتحت ركناً قصياً هو كل ما تبقى لها، وفي الصباح هرع المارة على صراخ رضيع متعلق بثدي بارد » (٢٠).

وهنا توظيف للرمزية عن الضياع بالشمس وتعدد شروقها خلافاً لطبيعتها الأزلية رمز إلى الصور المتعددة لهذا الضياع،كما الرمز في نهاية النص عن الموت بالبرودة أيضاً انسجام الحبكة مع العقدة وبالتالي كان الحل متوقعاً، فلم يصل إلى درجة الصدمة، التي لا تتفق مع البداية للحدث،أيضاً يتراءى توظيف منطقي للسرد الزمني في صباح ، ومساء وتلاؤمه مع المساق الطبيعي للنص، وإن كان هناك تقريرية في « وتبحر في مركب بلا مرساة، لانتفاء التكثيف ، والذي يكون لو لم توضح وسيلة الإبحار.

التكثيف

ويعد التكثيف العلامة الفارقة للقصة القصيرة جداً، وهناك شبه إجماع إنه من أهم العناصر والمكونات، وفي استناد على عبارة (جداً) التي تفرض تنوعاً واختلافاً عن سواها من إشكال الفن السردي، ولعل نص « مقامات» للسعودي « الشحرة» استوفى قدراً ملائماً من التكثيف الإيحائي والذي وفق فيه الكاتب لإيصال الفكرة بتوظيف أقل ما يمكن من الكلمات،مع تشغيل الإيحائية لدى المتلقي لاستقراء أكثر من سبب ، أيضاً تفعيل التضاد في المعنى باستخدام يدوي بدلاً من « ران الصمت» هو توكيد للتعجب من وقع واستنكار الموقف في تباين المعاملة بين طرفين.

النص

« يعطس فتضج القاعة، يزيد آخر فيدوي صمت» (٢١).

فعلية الجملة

وتعني التعامل بشكل أكبر مع الجملة الفعلية وذلك عبر استعمال الطاقة

الفعلية للغة إلى أقصى حدٍ ممكن عبر سرد وصفي يكون أكثر قبولاً في القصة القصيرة، وفي قصة» انفتاح» للعثمان دعوة للانفتاح على الآخر ومحاورته من خلال أربع عبارات متلاحقة ذات قدرة على الفعل، ويستطيع القارىء أن يلاحظ مدى توفيقها في الجمع بين وضوح الرؤية مع القدرة العالية على التكثيف.

النص

«سألت الزهرة رفيقتها:

- لماذا تفتحت قبلي؟

قالت الرفيقة بانتشاء:

- فتحت قلبي للنور والمطر قبلك» (٢٢)

وفي نص « أمن» للسعودي المليحان تفعيل متسارع للفعل، وتوظيف لغوي لتكثيف الحدث وتصوير موضوعه الأساسي المستشف من ضرورة البدايات السليمة تفكيراً وعملاً لكسر حاجز الخوف لما قد يعتري الإنسان من قلق وتوجس وفق توقعاته،وباقتدار دمج القاص المفارقة والدهشة في صورة عكسية في استباق وجود مكونات البيت قبل بنائه، أيضاً في تحفيز مخيلة المتلقي لاستجلاء سبب هذا الخوف.

النص

« عبد الله بعد أن أتم تركيب الباب الضخم لبيته، ووضع النوافذ الضيقة في أماكنها، وحماها بشبك الحرامي القوي.. تنفس عميقاً ثم شرع في بناء البيت»(٢٣)

أما نص «مرض» للشمري فيتضح فيه تناسب فعلية الجملة كحدث مع المفارقة بين التنظير في شيء، وتبني خلافه في الواقع العملي، ولعل القاصة هنا تعرض لمظاهر سطحية ليست من القناعات في شيء، وتشير ضمناً لمسائل حقوقية، من وجهة نظرها تمثل هماً اجتماعياً متوارثاً، وممارسات لغير صالح الأنثى رمزت إليها تكثيفا في عبارة لا تمثل مكانتها المتوقعة وفي أدوارها المتعددة.

النص

«ظل يتحدث طوال السهرة عن النظرة القاصرة للمرأة، وحقوقها المسلوبة.. (يرن) هاتفه المحمول، وعلى الشاشة يتراقص الرقم و (العلة) تتصل بك»(٢٤)

وفي النص التالي « أرغفة» للسعودي الزارعي تتجلى المفارقة بين الوفاء والتنكر للبدايات وبما يكسر التوقعات للمسار الطبيعي في مقابلة الإحسان بالإحسان، واختلاف العطاء وفق تباين النمط الحياتي وأثر التغير المادي في جانبه السلبي على جوهر العلاقات الإنسانية، حيث وظف القاص الرفاهية المصاحبة للغنى كرمز للاستعلاء مقابل وفاء البسطاء في مفارقة ينبئ عنها موقف الطرفين كل من الآخر، أيضاً في تكثيف لتباين بين ثقافتين ، الأولى وهي الأساس وما جبل عليه العامة تمشياً مع القيم الحميدة، والثانية مستحدثة تحكمها الماديات والنظرة الدونية لما هو أقل مظهراً وقوة.

النص

«عبر بسيارته الفارهة بلدته القديمة.. الأهالي يخلقون زوبعة فرح،قرروا إهداءه أرغفة ساخنة كان يعشقها، فملأ بطونهم بالغبار»(٢٥)

وفي نص»شنطة» للسعودي الهمزاني هناك تكثيف لمعنى الوصاية، واستحواذ الاهتمام عبر الحرص المبالغ فيه،

والادعـاء بالمعرفة الاستباقية لتفادي عواقب الغفلة، ورمز لها القاص بحالة السفر، لكن بتوسع الحكائية فيها من الممكن أن تكون في أي حالة أخرى غير السفر، وبهذا أجاد القاص في تكثيف قابل للتنوع وبحكم الموقف، كما أن المفارقة أتت بنهاية صادمة وكأنما أراد النص تأكيد (إن فاقد الشيء لا يعطيه).

النص

« يدقق النظر في تاريخ السفر قائلاً: متى يأتي هذا اليوم؟

وقبل الوقت المحدد كان يشدد على بقية الرفقة: لا تنسوا شناطكم، وبدالكم، وفلوسكم..

لحظة دخولهم المطار الدولي، اكتشف أنه نسي جواز سفره!!»(٢٦).

الخاتمة

عرضنا وبشكل موجز لبعض الفنون الأدبية العربية كمدخل إلى عالم الرواية، والقصة، والأقصوصة عبوراً إلى فن أدبي قديم جديد،وهو قديم إذا اتخذنا من تداخله مع الأقصوصة مفهوما للتعريف حيث أن لها تاريخاً موغلاً في القدم، أيضاً أوجه التشابه مع الحكاية والتي قد تكون هي الأسبق وبمراحل.

وهو جديد إذا أخذنا بما أحيط من اهتمام، وانتشار في الآونة الأخيرة، وظهور العديد من النقاد الذين تباينت آراؤهم تجاه هذا المنتج الأدبي الجديد والذي عرف باسم القصة القصيرة جداً، حيث برر المعارضون وجود هذا النوع كتعويض عند الفشل في كتابه القصة التقليدية، وحذروا منه كدخيل وافد على الفنون الأدبية السردية، وله تبعات تستوجب الحذر من خلخلة الموازين والقواعد الفنية للرواية والقصة، فيما ذهب المؤيدون إلى أنه فن أدبي سردي راق، وانه يتمشى مع روح العصر، ويتناسب مع السرعة التي هي سمة العصر الحديث، والتي شملت كافة الأصعدة، وان المجاراة في الجانب الأدبي هو مطلب لمواكبة العالم بتطوره المتسارع، وفي محاولة لتحديد موقع للقصة القصيرة جداً فكان لزاماً بحث المفهوم بين الأقرب إليها من الناحية الفنية والتي تتشارك معها في بعض المكونات،بحثاً عن الملامح المميزة، وكبداية ولتقريب الفروق تم ذلك بين القصة التقليدية والرواية، والتي من البديهي أن يكون الطول هو الأكثر تميزاً لصالح الرواية، وإن كان ذلك في رأي البعض فارقاً أولياً وليس جوهرياً، أما الرؤية فهي نقطة الانطلاق للفن السردي عموماً، فقط آلية التنفيذ لها وإظهارها بشكل مقبول ومستوعب من قبل المتلقي هي التي تشكل فرقاً ملحوظاً، ففي الرواية تنظر للمجتمع وأطراف عدة تدور في فلك الحدث والحوار في حين القصة قوامها موقف مسبب وفي لحظة مواتية، يعالج بلغة موجزه تبحث عن التركيز بعيداً عن الإسهاب كما هو في الرواية التي تزيد فيها التقنيات السردية والوصف الموسع، وإن جمعهما عامل مشترك كفن القص.

وفي مقاربة بين الأقصوصة والقصة، وإن تشابهتا في العقدة والبناء(المقدمة، والصلب، والخاتمة)، إلا إنهما لا تتماثلان في الطول والزمن والزاوية السردية،وبمقاربة هذين الجنسين الأدبيين مع القصة القصيرة جداً، نجد أنها أي القصيرة جداً تتميز بمكونات

وان كانت في الرواية والقصة قد يوجد أحدها أو أكثر بشكل عارض إلا أنها تشكل عماد القصيرة جدا وعمودها الفقري، ويقصد بذلك: التكثيف الملزم، والانزياح والمفارقة التصويرية، إضافة إلى الإيحائية والجرأة.

بمعنى أن هناك استقلالية وهوية مميزة لكل من الرواية والقصة التقليدية وفي أحوالهما الطبيعية كذلك الأقصوصة والتي تشكل انحساراً في ظل تطورهما، وفيما يتعلق بالقصة القصيرة جداً وإذ تمعنا في ظروف نشأتها التاريخية بين الفنون النثرية والتكامل بينها عطفا على الظروف الفكرية المحيطة، والتقدم التقني المذهل وبقوة، والذي يواكبه التطور الصحفي المتنام والذي يحمل في يومياته كما من المنتج الثقافي الذي لا يخلو من فن القصة القصيرة، وعطفاً على اختلاف الذائقة الأدبية والتي يحكمها أحياناً القدرة الاستيعابية للمتلقي والتي يحددها أيضا المستوى الثقافي القابل للفهم والتحليل، وبالتالي فإن الناس يختلفون في ميولهم للتثقف والاطلاع ، وتتعدد مطالبهم المعرفية ووفق ما عهدوه وما لم يكن لديهم قناعات بالتغيير في مخزونهم المعرفي والثقافي وبمعنى أدق إنه حتى لو تشابهت هذه الفنون السردية في بعض المقومات، فإن الفروق لا تزال قائمة وتمنع التداخل الكامل لدرجة أن يحل أحدها محل الآخر، وأن التطور جار في كل منهم للاحتفاظ بموقعه فاعلا بين الفنون الأدبية الأخرى،وهذا ما يتراءى وفق المعطيات الحاضرة، والتي تحتاج إلى مزيد من البحث والاستقصاء والتحليل وبشكل متكامل لكل ما هو جديد ومؤثر على المستويين الأدبي والثقافي.

الهوامش

١- سعد الدين ، كاظم «فن كتابة الأقصوصة»ط١ ،منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق ،بغداد(١٩٧٨) ص:٢٧-٢٨

٢- مريدين، عزيزة «القصة والرواية» ط١، منشورات دار الفكر العربي، دمشق(١٩٨٠) ص: ٨٧

٣- النسج، سيد « تطور فن القصة القصيرة» ط٢، دار غريب للنشر،إسكندرية. (١٩٩٠)، ص:٧٧ .

٤- قنديل، فؤاد» فن كتابة القصة» ط٢، منشورات الدار المصرية اللبنانية ألقاهره، (٢٠٠٨) ص:٢٢ .

٥- مرجع سابق ، مريدين،١٩٨٠،ص:٦٢ .

٦- ثورنلي، ولسن»كتابة القصة القصيرة»،ط١ ،ترجمة/د: مانع حماد الجهني ،إصدار النادي الأدبي،جده، (١٩٩٢) ص٠:

٧- الحسين،احمد» القصة القصيرة جدا» دار الأوائل للنشر والتوزيع،دمشق ، (٢٠٠٠ ص:٢٢-

١- الخميس، احمد « ملامح القصة القصيرة جدا في قطوف قلم جريء»، مجلة الموقف الأدبي، موقع اتحاد الكتاب العرب العدد٩٦٢ .

٢- خليل،خلف» محبك في محراب القصة القصيرة جدا» مجلة الموقف الأدبي العدد١١٥٣

٣- مرجع سابق الحسين،٢٠٠٠ص:٣٥

٤- الفريجات،عادل» النقد التطبيقي لقصة القصيرة في سوريا» ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (٢٠٠٢) ص:١٢ .

١٢- زايد،علي»عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ط١، مكتبة دار العلوم، القاهرة(١٩٧٩) ص:٣٧ ١٣-مرجع.

١٣-سابق الحسين،٢٠٠٠ص:٤٤ .

١٤- شاكوش،ابتسام» بعض من تخيلنا » ،ط١، بسمة للدعية والكمبيوتر،اللاذقية(١٩٩٨)ص:٢٢ .

١٥-الـنـداف، عـمـاد»جرائم شتوية»قصص قصيرة جدا،دار الكنوز الأدبية، حلب، (٢٠٠٠) ص:١٦ .

١٦- إسماعيل، عبير «للثلج لون آخر»، قصص، دار الشموس،دمشق،٠(٢٠٠١) ص:٨

١٧- حطيني، يوسف» القصة القصيرة جدا/ النظرية والتطبيق، دار الأوائل للنشر والتوزيع، سوريا(٢٠٠٤)،ص:٣٠.

١٨- مرجع سابق، حطيني، ٢٠٠٤ ص:٣٢.

١٩-كنفاني ،عدنان « على هامش المزامير» قصص قصيرة،مطبعة اليازجي ، دمشق، (٢٠٠١) ص:٢٠ - ٢١ .

٢٠- عسيري ، احمد،حسين «قصص قصيرة جدا»، ملحق الأربعاء الثقافي ٢٠٠٩/١٠/٧ ،جريدة المدينة،جده ص:١٣.

٢١- الشحرة،حسن»قصص قصيرة جدا» ملحق الأربعاء الثقافي ٢١ /١٠/ ٢٠٠٩، جريدة المدينة، جده ص :١٩

٢٢- العثمان، ليلى « قصص قصيرة جدا»، جريدة الأسبوع الأدبي،دمشق(٢٠٠١) ع ٧٨٨ /١٢/١٥ .ص:٦٤

٢٣- المليحان،جبير «قصص صغيرة» مجموعة قصصية، إصدار نادي الدمام الأدبي،١٤٣٠ /٢٠٠٩

٢٤-الشمري ، شيمة « قصص قصيرة جدا» الجزيرة الثقافية،١٤٣٠/٦/٢٥ ص:١٨

٢٥- الزارعي، طاهر «حفاة» مجموعة قصصية، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة،١٤٣٠ /٢٠٠٩

٢٦- الهمزاني، فارس «سيرة حزن» مجموعة قصصية، إصدار نادي حائل الأدبي،١٤٢٩ /٢٠٠٨





الإنسان والمكان في قصة «حي بن يقظان»

بقلم: د.أحمد زياد محبك
(سوريا)

هل يؤثر الإنسان في المكان؟ أم هل يؤثر المكان في الإنسان؟ هل يستطيع الإنسان أن يحقق ذاته وهو يعيش وحده في جزيرة معزولة عن العالم؟ هل تساعد العزلة على تحقيق الذات؟ هل حقاً يستطيع الإنسان أن يكون أكثر براءة ونقاء وصدقاً إذا كان يعيش وحده؟ وهل المجتمع البشري مناقض لتلك المعاني ولا يساعد على تحقيقها؟

أسئلة كثيرة تطرحها قصة:»حي بن يقظان» للفيلسوف العربي الأندلسي ابن طفيل، وهي أسئلة متنوعة، تربوية فلسفية اجتماعية دينية، قوامها نزوع مثالي، وما أحوج الإنسان إلى النزوع المثالي في عالم تطغى عليه المادة، وتسيطر عليه الرغبات، قد يبدو تحقيق مثل ذلك النزوع المثالي ضرباً من الخيال أو الوهم أو الحلم، ولكن ما أحوج الإنسان إلى قدر من ذلك النزوع، فإذا لم يتحقق كله، فقد يتحقق بعضه، وإذا لم يتحقق منه شيء البتة، فحسبه أنه تعبير عن نزوع موجود في النفس الإنسانية، وإن لم يكن موجوداً في الواقع.

وإذا كانت قصة حي بن طفيل حافلة بأسئلة ومعارف كثيرة، فإن سيرة ابن طفيل شحيحة جداً، فليس فيها سوى أنه أبو بكر محمد بن عبد الملك بن طفيل القيسي الأندلسي، وقد ولد في وادي آش، وهي تبعد عن غرناطة نحو خمسة وخمسين كيلو متراً، وقد توفي عام ٥٨١ للهجرة، وكان طبيباً وفيلسوفاً وقاضياً وفلكياً وشاعراً، وقد عمل وزيراً، ولاشك في أن له مؤلفات كثيرة، ولكن الزمن لم يحفظ منها سوى كتابين أحدهما: «أسرار الحكمة الإشراقية»، والآخر قصة «حي بن يقظان»، وروت له كتب الأدب بضعة أبيات، وحسبه أن الزمن حفظ له قصة «حي بن يقظان» فهي التي منحته الخلود الأدبي.

أولاً ـ الجزيرة المعزولة

الإنسان ـ المكان ـ الفكرة

تقوم قصة حي بن يقظان على ثلاثة عناصر أساسية، هي: الجزيرة، وحي بن يقظان، والخلوص إلى الله تعالى، والعنصران الأول والثاني محسوسان، والعنصر الثالث فكرة مجردة، ولكن العناصر الثلاثة منسجمة، متواشجة، متلاحمة، فالجزيرة هي المكان، وحي هو الإنسان، والفكرة هي الغاية، والقصة تختار الجزيرة مكاناً ليعيش فيها الإنسان، وللجزيرة خصوصيتها، وقد بنيت فنياً بصورة خاصة لأجل حي بن يقظان، وللإنسان في الجزيرة تميزه، وقد تم تصوره فنياً على نمط خاص، ليحقق فكرة القصة، ولفكرة القصة أيضاً خصوصيتها وتميزها، وليست مما هو عادي أو مألوف، ولذلك جاءت الجزيرة لتساعد على تحقيق الفكرة، وكذلك كان الإنسان، أو بالأحرى حي بن يقظان، وبذلك تتحد العناصر الثلاثة وتتواشج، لتشكل بنيان القصة.

وهي تسعى إلى التعبير عن قدرة الإنسان على تحقيق المعرفة وحده، بقواه الذاتية، من غير معلم، وعلى الوصول من المحسوس إلى المجرد، ومن الجزئي إلى الكلي، والإيمان بالله، بل الخلوص له وحده. وتوفر القصة لهذا الهدف مقومات التحقيق، ولا سيما المكان، وهو جزيرة، وهي مكان معزول، والإنسان فيها وحده، وتكاد الجزيرة ترقى إلى مستوى الإنسان في الأهمية، من ناحية الفن القصصي، ويمكن أن يعتبر المكان الشخصية الثانية في القصة، في مقابل الإنسان الشخصية الأولى، وليس المكان فيها بالشخصية الثانوية، أو المعارضة، بل الإنسان والمكان في القصة متناغمان في انسجام، فقد وفرت الجزيرة للإنسان كل ما يساعد تحقيق وجوده وهدفه، من غير صدام ولا صراع.

والجزيرة شأنها شأن أي جزيرة أخرى، هي مكان تحيط به البحار، وهو معزول عن العالم، وإذا لم تكن الجزيرة مكاناً قاحلاً فهي على الأقل مكان موحش، ولا سيما إذا كانت خالية من البشر، إلا من رجل واحد، ولكن على الرغم من ذلك فقد بدت الجزيرة مكاناً مشوقاً غنياً بالحركة، وما هي بحركة الأفعال والمغامرات، أو حركة العواصف والحيوان، وإنما هي حركة التأمل والتفكير.

ويقوم التشويق في الجزيرة لا بوصفها، وتصوير تفاصيلها، ولا بما تحويه من نادر الحيوان، وهي لا تحوي شيئاً من ذلك، ولا بما يقع فيها من مغامرات، فليس في الجزيرة شيء من ذلك ألبتة، ولكنها مع ذلك مشوقة، والتشويق فيها يقوم على علاقة الإنسان بها، وطبيعة موقفه منها، وأسلوب تعامله معها، وهنا يكمن التشويق، فهي علاقة قائمة على العجائبية، والتعامل معها قائم على الفرادة والتميز.

المكان ـ الولادة

تبدأ علاقة حي بن يقظان بالمكان منذ ولادته، وهي علاقة عجائبية، على الرغم من تعدد الروايات واختلافها، بل إن هذا التعدد نفسه شكل من أشكال العجائبية، فثمة رواية تحكي أنه ولد خارج الجزيرة، ثم حمله المد إليها، إذ وضعته أمه في صندوق، ثم ألقت به في اليم، وتساق هذه الرواية على النحو التالي:

((كان بإزاء تلك الجزيرة (جزيرة حي بن يقظان)، جزيرة (أخرى) عظيمة متسعة الأكناف...عامرة بالناس، يملكها رجل منهم شديد الأنفة والغيرة، وكانت له أخت ذات جمال ...فمنعها الأزواج إذ لم يجد لها كفواً، وكان له قريب يسمى يقظان، فتزوجها سراً... ثم إنها حملت منه ووضعت طفلاً، فلما خافت أن يفتضح أمرها، وضعته في تابوت أحكمت زمه... ثم قذفت به في اليم، فصادف ذلك جري الماء بقوة المد، فاحتمله من ليلته إلى ساحل الجزيرة الأخرى المتقدم ذكرها، فأدخله الماء بقوته إلى أجمة ملتفة الشجر عذبة التربة، مستورة عن الرياح والمطر، محجوبة عن الشمس، تزاور عنها إذا طلعت، وتميل إذا غربت ....ثم أخذ الماء في الجزر، وبقي التابوت في ذلك الموضع، وعلت الرمال بهبوب الرياح، وتراكمت بعد ذلك حتى سدت مدخل الماء...وكانت مسامير التابوت قد قلقت...فلما اشتد الجوع بذلك الطفل، بكى واستغاث وعالج الحركة، فوقع صوته في أذن ظبية فقدت طلاها... فلما سمعت الصوت ظنته ولدها، فتتبعت الصوت ... حتى وصلت إلى التابوت، ففحصت عنه بأظلافها ...حتى طار عن التابوت لوح من أعلاه، فحنت الظبية ...وألقمه حلمتها وأروته لبناً سائغاً، ومازالت تتعهده وتربيه وتدفع عنه الأذى)).

وفي هذه الرواية طيف من قصة موسى عليه السلام، كما وردت في القرآن الكريم، يمنحها قدراً غير قليل من المعقولية، ولكنها تظل من العجائب، فتلك قصة نبي، وهذه قصة إنسان عادي، وتلك من كلام الله، وهي مصدقة، وهذه من تأليف بشر وخياله، ولذلك فهي عجيبة.

من العجيب في الجزيرة بعد ذلك أن كل ما في الجزيرة مهيأ لهذا الطفل الوليد، فهي عند خط الاستواء، ولكن جوها معتدل وليس بحارّ ولا ساخن، وليس فيها من الوحوش العادية، وليس من العجيب فحسب أن ترعاه غزالة، بل أن يألفه ربرب من الغزلان، وأن تألفه الوحوش.

ومن العجيب في الجزيرة أن المد يحمل الصندوق إلى أجمة ملتفة، ثم ينحسر عنه، ثم يسد الرمل مدخل الأجمة، والشمس تزاور عن المدخل، وفي هذا الموقف العجيب أيضاً طيف من قصة أهل الكهف، كما وردت في القرآن الكريم، ولعل في هذا الطيف ما يقلل من العجائبية، ويجعل الموقف مقبولاً لدى المتلقي، ولكن الفرق يبقى قائماً، فهي قصة إنسان عادي في جزيرة من الخيال يرويها بشر، وتلك قصة مؤمنين يقصها المولى تعالى، وهي من أحسن القصص، ويبقى بعد ذلك من العجيب أن ترضعه غزالة.

ومن العجيب في الجزيرة بعد ذلك أن كل ما في الجزيرة مهيأ لهذا الطفل الوليد، فهي عند خط الاستواء، ولكن جوها معتدل وليس بحارّ ولا ساخن، وليس فيها من الوحوش العادية، وليس من العجيب فحسب أن ترعاه غزالة، بل أن يألفه ربرب من الغزلان، وأن تألفه الوحوش:

((هي جزيرة من جزائر الهند التي تحت

إن علاقة حي بن يقظان بالجزيرة تتمثل في مدغامرة التعرف الأول، والكشف البكر، بالنسبة إلى حي بن يقظان وبالنسبة إلى الجزيرة على حد سواء، فهو في هذا العالمٍ وحده، وهو لا يعرف شيئاً، ولم يخض من قبل أي تجربة، وكل شيء بالنسبة إليه جديد.

خط الاستواء، وهي الجزيرة التي يتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب، وبها شجر يثمر نساء، وهي ....أعدل بقاع الأرض هواء؛ وأتمّها لشروق النور الأعلى عليها استعداداً...ولم يكن بتلك الجزيرة شيء من السباع العادية، فتربى الطفل ونما وتغذى بلبن تلك الظبية إلى أن تم له حولان، وتدرج في المشي وأثغر فكان يتبع تلك الظبية، وكانت هي ترفق به و ترحمه وتحمله إلى مواضع فيها شجر مثمر، فكانت تطعمه ما تساقط من ثمراتها الحلوة النضيجة؛ وما كان منها صلب القشر كسرته له بطواحنها؛ ومتى عاد إلى اللبن أروته، ومتى ظمئ إلى الماء أوردته، متى ضحا ظللته؛ ومتى خصر أدفأته...وكان في غدوهما ورواحهما قد ألفهما ربرب يسرح ويبيت معهما حيث مبيتهما، فما زال الطفل مع الظباء على تلك الحال... فألفته الوحوش وألفها؛ ولم تنكره ولا أنكرها)).

وإذن فالجزيرة مبنية فنياً بصورة خاصة لأجل حي بن يقظان، لتلائمه، تحضنه وليداً، وترعاه طفلاً، ويحدب عليه حيوانها ومناخها، بل يكف السيل عنه أذاه، والشمس تزاور عنه.

وهذه هي إحدى الروايات العجيبة عن الجزيرة وعن سبب وجود حي بن يقظان في الجزيرة، وهي الرواية التي لا تدعمها كثيراً القصة، إنما تدعم رواية أخرى أكثر عجائبية، وأكثر دلالة على التناسب بين حي بن يقظان والجزيرة، وما بينهما من تلازم، فهو ابن الجزيرة بالمعنى الدقيق لكلمة ابن، وليس بالمعنى المجازي، إذ يروي الخبر أن قطعة من أرض الجزيرة فيها طين نقي، تعرضت له الشمس بأشعتها، فحدثت فيه فقاعة، ثم تخمرت، ثم تكونت، وحدثت فيها أعضاء متكاملة، ثم تمخضت عن وليد، رعته بعد ذلك غزالة.

((إن بطناً من أرض تلك الجزيرة تخمّرت فيه طينة على مر السنين والأعوام، حتى امتزج فيها الحار بالبارد، والرطب باليابس، امتزاج تكافؤ وتعادل في القوى....وكان الوسط منها أعدل ما فيها وأتمه مشابهة بمزاج الإنسان، فتمخضت تلك الطينة، وحدث فيها شبه نفاخات الغليان لشدة لزوجتها: وحدث في الوسطٍ منها لزوجة ونفاخة صغيرة جداً، منقسمة بقسمين، بينها حجاب رقيق، ممتلئة بجسم لطيف هوائي في غاية من الاعتدال ...فتعلق به عند ذلك الروح الذيٍ هو من أمر الله تعالى، وتشبث به تشبثاً يعسر انفصاله عنه.... فلما تعلق هذا الروح بتلك القرارة، خضعت له جميع القوى وسجدت له وسخرت بأمر الله تعالى في كمالها.... إلى أن كمل خلقه، وتمت أعضاؤه، وحصل في

حد خروج الجنين من البطن ...فلما كمل انشقت عنه تلك الأغشية، بشبه المخاض، وتصدع باقي الطينة إذ كان قد لحقه الجفاف... ثم استغاث ذلك الطفل ...فلبته ظبية فقدت طلاها)).

إن حي هو ابن تلك الجزيرة، فهي أمه، وهي مجال خبرته، وموضع استكشافه، ومن الطين المحسوس يرقى إلى المفهوم المجرد، ولا يمكنه العيش إلا عليها، فهي التي تساعده على تحقيق شخصيته، ومن هنا تبرز أهمية الجزيرة، وتبرز أهمية عيشه فيها، وتعامله معها، وأهمية هذا التعامل الغريب الخاص الفريد.

المكان - الاستكشاف والكشف

إن علاقة حي بن يقظان بالجزيرة تتمثل في مغامرة التعرف الأول، والكشف البكر، بالنسبة إلى حي بن يقظان وبالنسبة إلى الجزيرة على حد سواء، فهو في هذا العالم وحده، وهو لا يعرف شيئاً، ولم يخض من قبل أي تجربة، وكل شيء بالنسبة إليه جديد، وكل أسلوب من أساليب تعامله أو موقف من مواقفه هو جديد وغير متوقع، والجزيرة نفسها تساعده على ذلك، بل هي مهيأة له، وهذا هو سر مناسبة المكان لفكرة القصة وهدفها، ومناسبة المكان للشخصية.

وموقف حيٍ من المكان هو الذي يمنح المكان أيضاً خصوصيته، فهو لا يفكر في بناء سد، أو إشادة قصر، أو تحويل نهر، أو استكثار المحاصيل، أو صيد الوحوش، أو اختراع آلة، وهو لا يشعر بالوحشة ولا الاكتئاب، ولا ينتظر صديقاً زائراً ولا يتوقع ظهور امرأة، كما قد يتوقع القارئ، إن حي بن يقظان لا يفكر بشيء من ذلك البتة، ولو فكر لتغير المكان كله، ولتغيرت خصائصه وصفاته، وحي بن يقظان لا يفكر في شيء من ذلك كله ألبتة، لا لأنه وحده في الجزيرة، ولا لأن القوة الأولى التي يُعْمِلها هي العقل، ولا لأن غايته الأولى هي المعرفة والاستكشاف، لأنه من الممكن بعد أن يحقق له العقل المعرفة والاستكشاف أن يقوده إلى التفكير في التملك والحوز والسيطرة والبناء والتغيير والشعور وبالوحشة والإحساس بالحاجة إلى الآخر، ولا لأنه عرف الله بالتفكير وآمن به بالعقل وأخذ يتعبده، فقد يفعل المؤمن ذلك كله، ويسعى مع ذلك إلى الحوز والتملك والسيطرة ويشعر بحاجة إلى الآخر، وكان من الممكن عندئذ أن يبني مسجداً على أي شكل كان، إن حي بن يقظان بعد المعرفة والاستكشاف، وبعد الإيمان بالله والتعبد له، خطا خطوة حددت شخصيته وميزتها، وحددت طبيعة الجزيرة وميزتها، وهي الخلوص إلى الله عز وجل.

يؤكد ذلك كله أن حي بن يقظان يزور جزيرة أخرى بصحبة أسال، ويلتقي فيها سلامان، ويرى قوماً مؤمنين، يعرفون الله مثله ويعبدونه، وفيهم من يفكر ويعقل، ويمكنه أن يفكر فيها ويعقل، ويمكن أن يصلي فيها لله وأن يتعبد، ولكنه يصمم على العودة إلى الجزيرة، لا لأنه فيها وحده فحسب، بل لأنه يستطيع فيها أن يكون خالصاً لله وحده، لا يقني فيها ولا يبني، بل يتخلص من كل محسوس، حتى الجسد، وهو ما تتيحه له الجزيرة الأولى، ولا يتيحه له سواها، لأنها جزيرة بدائية أولية، هي مجرد قاعدة أولية حسية للتجرد عن المحسوس، هي أشبه بقاعدة انطلاق نحو الفضاء.

هـذا الخـلـوص إلـى الـلـه حـدد طبيعة الجزيرة، فلم يبن فيها قصراً، ولم يغير في طبيعتها، ولم يأخذ منها ما يزيد عن حاجته، بل كان يأخذ منها أقل مما هو في حاجة إليه، وهو الذي كان يقلل من حاجته إلى الطعام والشراب، فكان يصوم كثيراً، بل كان يواصل الصيام، حتى يغيب عن حسه كي يعيش مع ما لا يدركه الحس.

هذا الخلوص لله هو الذي جعل القصة تجعل الجزيرة على ما هي عليه، فهي عند خط الاستواء، ولكنها ليست حارة، والوحش فيها ليس كالوحوش العادية، ولا عواصف فيها ولا زلازل ولا براكين، وكل شيء متوافر فيها لحي بن يقظان بأيسر السبل، فالمد يحمله إليها وهو في الصندوق الذي ألقته أمه فيه وقذفت به في البحر، والمد يضعه في فوهة كهف، ثم ينحسر عنه، ويتجمع في مدخل الكهف الطين حتى لا يدخل المد ثانية، وتأتي إليه غزالة فترضعه وترعاه، ويألفه ربرب من الغزلان، بل تألفه الوحوش.

ومع ذلك، فإن حي بن يقظان مهيأ منذ البدء للخلوص إلى الله، والتجرد عن كل ما سواه، فبعد أن تموت أمه الغزالة، التي أرضعته، وربته، يشق صدرها، ويستخرج القلب، ويفحص فيه عن سر الحركة والحياة، ثم يدرك أخيراً أن أمه الغزالة ليست هذا الجسد، إنما هي تلك الروح، فلا يحزن لموتها، لأنه يدرك أن الروح باقية، وهو يرى الروح متجلية في سائر الغزلان.

((فصار عنده الجسد كله خسيساً، لا قدر له بالإضافة إلى ذلك الشيء الذي اعتقد في نفسه أنه يسكنه مدة ويرحل عنه بعد ذلك، فاقتصر على الفكرة في ذلك الشيء.... وسلا عن الجسد وطرحه، وعلم أن أمه التي عطفت عليه وأرضعته، إنما كانت ذلك الشيء المرتحل، وعنه كانت تصدر تلك الأفعال كلها، لا هذا الجسد العاطل، وأن هذا الجسد بجملته، إنما هو كالآلة وبمنزلة العصي التي اتخذها هو لقتال الوحوش، فانتقلت علاقته عن الجسد إلى صاحب الجسد ومحركه، ولم يبق له شوق إلا إليه)).

إن وقوف حي بن يقظان على حقيقة الروح وتعلقه بها، وانصرافه عن الجسد، منذ البدء، يحدد شخصيته كلها، ويحدد شخصية الجزيرة، ولذلك يكتشف في الجزيرة ما يكتشف، ويعرف ما يعرف، ولكنه يوظف ذلك كله من أجل التوجه إلى الله وحده، والخلوص له وحده، والأمر لا يتعلق بتطور في شخصه، إنما يتعلق باستعداد وتهيؤ منذ البدء.

وهذا ما جعله يقتصد في طعامه وشرابه، بل فكر في أن يتخلى كلية عن الطعام والشراب، ولكن تبين له أن التخلي عن الطعام كلية يعني فساد الجسد، أي هلاكه، ولذلك قرر أن يأخذ من الطعام ما يمسك عليه نفسه، ويساعده على التأمل والعبادة، وأن يأخذ من النباتات والبقول بقدر حتى لا تفنى، وألا يطرح النوى إلا في موضع يساعد على الإنبات، وألا يكثر من لحم الحيوان، حتى لا يفنى، وغايته الأولى من ذلك كله ليست شهوة الطعام، إنما غايته منها أن تعينه على التعبد لله، والسعي إلى الخلوص له.

((...فرأى أن الحزم له أن يفرض لنفسه فيها حدوداً لا يتعداها، ومقادير لا يتجاوزها... وفي المدة التي تكون

بين العبادات، فنظر أولاً إلى أجناسٍ ما به يتغذى، فرآها ثلاثة أضرب: أولا .... أصناف البقول الرطبة التي يمكن الاغتذاء بها. ثانياً: ثمرات النبات الذي تم وانتهى وأخرج بذرة ليتكون منه أُخَرُ من نوعه حفظاً له، وهي أصناف الفواكه رطبها ويابسها. ثالثاً حيوان من الحيوانات التي يتغذى بها....وكان قد صح عنده أن هذه الأجناس كلها، من فعل ذلك الموجود الواجب الوجود الذي تبين له أن سعادته في القرب منه....فرأى أن الصواب كان له لو أمكن أن يمتنع عن الغذاء جملة واحدة، لكنه لما لم يمكنه ذلك، لأنه إن امتنع عنه آل ذلك إلى فساد جسمه..ورأى أن يأخذ من هذه الأجناس إذا عدمت أيها تيسر له....على شرط التحفظ على ذلك البزر، بان لا يأكله ولا يفسده ولا يلقيه في موضع لا يصلح للنبات...وأما من البقول ....والشرط عليه أن يقصد أكثرها وجوداً وأقواها توليداً، وألا يستأصل أصولها ولا يفني بزرها....فان عدم هذه، فله أن يأخذ من الحيوان أو من بيضه، والشرط عليه من الحيوان أن يأخذ من أكثره وجوداً، ولا يستأصل منه نوعاً بأسره...وأما المقدار فرأى أن يكون بحسب ما يسد خلة الجوع ولا يزيد عليها...)).

فما تنبت الأرض، وما تحمل الأشجار من ثمار، وما على الأرض من حيوان، هو كله من صنع الله، وبما أن الغاية من العيش هي التعبد لله، والتقرب إليه، والخلوص له، فالغاية من الطعام ليست متعة الطعم، وليست لذة الشبع أو النهم، إنما الغاية من الطعام حفظ النفس، وإقامة الأود، لتتمكن النفس من التعبد لله، والتقرب إليه، لأن الغاية من العيش كله هي القرب من الله تعالى.

إن وقوف حي بن يقظان على حقيقة الروح وتعلقه بها، وانصرافه عن الجسد، منذ البدء، يحدد شخصيته كلها، ويحدد شخصية الجزيرة، ولذلك يكتشف في الجزيرة ما يكتشف، ويعرف ما يعرف، ولكنه يوظف ذلك كله من أجل التوجه إلى الله وحده، والخلوص له وحده، والأمر لا يتعلق بتطور في شخصه، إنما يتعلق باستعداد وتهيؤ منذ البدء.

المكان ـ تحقيق الذات

إن شخصية حي بن يقظان هي التي حددت شخصية الجزيرة، ولكن الجزيرة هي التي ساعدت حي بن يقظان على تحقيق شخصيته، فهو يتعلم دفن جثة أمه الغزالة في التراب من الغراب الذي دفن جثة أخيه الغراب الميت، والموقف مستوحى من القرآن الكريم، في قصة ولدي آدم، ويتعلم حي من الطير كيف يستر جسمه بالريش، ثم من جلد الحيوان، ويصطنع الرماح والتروس، ويتخذ من جحر سكناً له، ثم يعيش في مغارة، ويصنع لها باباً، ويستألف بعض الحيوان، ويحفظ فضلة الطعام، ولا يرميه، ولكنه لا يدخره ولا يخزنه، فهو يتعلم من الجزيرة كل شيء، وهو لا يغير في معالم الجزيرة، بل يحافظ عليها.

((واكتسى بجلود الحيوانات التي كان يشرّحها، واحتذى بها.... واهتدى إلى البناء بما رأى من فعل الخطاطيف، فاتخذ مخزناً وبيتاً لفضلة غذائه،

أدرك أن الكواكب والنجوم عالية سامية، نقية طاهرة، بعيدة عن الجسد، بل هي نور شفاف خالص، لا تكف عن الحركة والدوران، فقرر أن يتشبه بها، فأخذ يقلدها في حركتها، ويدور حول نفسه، ليتوحد مع حركة الكون، حتى ينال منه الدوار، ويغيب عن عالم الحس، ويدخل في عالم الحدس.

وحصن عليه بباب من القصب المربوط بعضه إلى بعض، .....واستألف جوانح الطير ليستعين بها في الصيد، واتخذ الدواجن ببيضها وفراخها، واتخذ من صياصي البقر الوحشية شبه الأسنة، وركبها في القصب القوي، وفي عصي الزان وغيرها، واستعان في ذلك بالنار وبحروف الحجارة، حتى صارت شبه الرماح، واتخذ ترسه من جلود...و لم ير شيئاً أنجع له من أن يتألّف بعض الحيوانات الشديدة العدو، ويحسن إليها بإعداد الغذاء الذي يصلح لها، حتى يتأتى له الركوب عليها ومطاردة سائر الأصناف بها)).

ويقرن نفسه بالحيوان فيدرك أنه متميز عنه بالعقل والإدراك، فهو مشترك مع سائر الحيوان بالجسد، ولكنه مختلف عنه بالنفس، ولذلك يعلي من شأن ما هو متميز به ومنفرد، وهو النفس.

((فلما وقف بهذا النظر على أن حقيقة الروح الحيواني، الذي كان تشوقه إليه أبداً، مركبة من معنى الجسمية، ومن معنى آخر زائد على الجسمية، وأن معنى الجسمية مشترك، ولسائر الأجسام، والمعنى الآخر المقترن به هو وحده، هان عنده معنى الجسمية فاطّرحه، وتعلق فكره بالمعنى الثاني، وهو الذي يعبر عنه بالنفس؛ فتشوق إلى التحقق به فالتزم الفكرة فيه)).

ويتأمل الأفلاك فيدرك أنها سامية، ويرى حركتها فيدرك أن الكون دائري، وأن الكواكب والنجوم كلها على شكل كرة.

((**وكان يترقب إذا طلع كوكب من الكواكب على دائرة كبيرة، وطلع كوكب آخر على دائرة صغيرة، وكان طلوعهما معاً، فكان يرى غروبهما معاً، واطرد له في ذلك جميع الكواكب وفي جميع الأوقات، فتبين له بذلك أن الفلك على شكل الكرة، وقوّى ذلك في اعتقاده ما رآه من رجوع الشمس والقمر وسائر الكواكب إلى المشرق، بعد مغيبها بالمغرب، وما رآه أيضاً من أنها تظهر لبصره على قدر واحد من العظم في حال طلوعها وتوسطها وغروبها، وأنها لو كانت حركتها على غير شكل الكرة لكانت لا محالة في بعض الأوقات، أقرب إلى بصره منها في وقت آخر...فلما لم يكن شيء من ذلك؛ تحقق عنده كروية الشكل**)).

وأدرك أن الكواكب والنجوم عالية سامية، نقية طاهرة، بعيدة عن الجسد، بل هي نور شفاف خالص، لا تكف عن الحركة والدوران، فقرر أن يتشبه بها، فأخذ يقلدها في حركتها، ويدور حول نفسه،

ليتوحد مع حركة الكون، حتى ينال منه الدوار، ويغيب عن عالم الحس، ويدخل في عالم الحدس.

((فكان تشبهه بها فيه أن ألزم نفسه دوام الطهارة وإزالة الدنس والرجس عن جسمه والاغتسال بالماء في أكثر الأوقات، وتنظيف ما كان من أظافره وأسنانه ومغابن بدنه، وتطييبها بما أمكن من طيبات النبات وصنوف الدهون العطرة، وتعهد لباسه بالتنظيف والتطييب حتى كان يتلألأ حسناً وجمالاً ونظافة وطيباً ....والتزم الحركة على الاستدارة: فتارةً كان يطوف بالجزيرة، ويدور على ساحلها ويسيح بأكنافها، وتارةً كان يطوف ببيته، أو ببعض الكدى أدواراً معدودة: آنا مشياً، آنا هرولة؛ وتارة يدور على نفسه حتى يغشى عليه)).

ولم تكن هذه المعرفة غاية في ذاتها، بل هي معرفة قادته إلى الإيمان بالله، والانشغال به عما سواه، والتوجه إليه:

((صار بحيث لا يقع بصره على شيء من الأشياء، إلا ويرى فيه أثر الصنعة، ومن حينه، فينتقل بفكره على الفور إلى الصانع، ويترك المصنوع، حتى اشتد شوقه إليه، وانزعج قلبه بالكلية عن العالم الأدنى المحسوس، وتعلق بالعالم الأرفع المعقول)).

ويبرز هنا المكان عنصراً أساسياً إلى جانب الإنسان، ولكن تظل القيمة الأولى للإنسان، أو بالأحرى لهدف هذا الإنسان من العيش في هذه الجزيرة، وهو الاكتشاف والمعرفة للوصول إلى من المحسوس والجزئي والعارض إلى المجرد والكلي والخالد، من الكائنات إلى مبدع الكائنات.

المكان. منطلق التقرب إلى الله تعالى

ولذلك يتميز هذا الإنسان بأنه يحقق ذات الإنسان العارف المسالم الباحث عن النظر إلى الذات الإلهية، وليس الإنسان الساعي إلى تحقيق ذاته بالطعام والشراب والتملك، ولذلك لا يتدخل في المكان إلا بقدر ما يخدم هذا الهدف الشريف، بل إنه كان يصون الجزيرة ويرعاها ويرعى كائناتها.

((ألزم نفسه ألا يرى ذا حاجة أو عاهة أو مضرة، أو ذا عائق من الحيوان أو النبات، وهو يقدر على إزالتها عنه إلا ويزيلها. فمتى وقع بصره على نبات قد حجبه عن الشمس حاجب أو تعلق به نبات آخر يؤذيه، أو عطش عطشاً يكاد يفسده، أزال عنه ذلك الحاجب إن كان ما يزال، وفصل بينه وبين ذلك المؤذي بفاصل لا يضر المؤذي، وتعهده بالسقي ما أمكنه، ومتى وقع بصره على حيوان قد أرهقه سبع أو نشب به ناشب، أو تعلق به شوك، أو سقط على عينيه أو أذنيه شيء يؤذيه، أو مسه ظمأ أو جوع، تكفل بإزالة ذلك كله عنه جهده وأطعمه وسقاه. ومتى وقع بصره على ماء يسيل إلى سقي نبات أو حيوان وقد عاقه عن ممره ذلك عائق، من حجر سقط فيه، أو جرف انهار عليه، أزال ذلك كله عنه)).

إن حي يعنى بالكائنات كلها، لأنه يدرك أن فيها روحاً، وأن الروح واحدة، وأن لهذه الروح أشكالاً مختلفة من التجليات في الأجسام، ولكن الجوهر واحد، ولعل أسمى أشكال التجلي للروح هو في الإنسان.

((إذ قد تبين أن هذا الروح دائم الفيضان

من عند الله عز وجل، وأنه بمنزلة نور الشمس الذي هو دائم الفيضان على العالم، فمن الأجسام ما لا يستضيء به، وهو الهواء الشفاف جداً؛ ومنها ما يستضيء به بعض الاستضاءة، وهي الأجسام الكثيفة غير الصقيلة، وهذه تختلف في قبول الضياء، وتختلف بحسب ذلك ألوانها، ومنها ما يستضيء به غاية الاستضاءة وهي الأجسام الصقيلة كالمرآة ونحوها...ومنها ما لا يظهر أثره فيه لعدم الاستعداد، وهي الجمادات التي لا حياة لها... ومنها ما يظهر أثره فيه، وهي أنواع النبات بحسب استعداداتها...ومنها ما يظهر أثره فيه ظهوراً كثيراً.... ومن الحيوان ما يزيد على شدة قبوله للروح أنه يحكي الروح ويتصور بصورته، وهو الإنسان خاصة)).

ولعل أهم ما مارسه حي بن يقظان في الجزيرة هو الخلوص لله تعالى، والتمثل بصفاته، ما أمكن، وأول خطوة كانت الرضا بما يعطيه، ويقسمه له:

((وكذلك رأى أنه بجزئه الأشرف الذي به عرف الموجود الواجب الوجود، فيه شبه ما منه من حيث هو منزه عن صفات الأجسام، وكما أن الواجب الوجود منزه عنها، فرأى أيضاً انه يجب عليه أن يسعى في تحصيل صفاته لنفسه من أي وجه أمكن، وأن يتخلق بأخلاقه ويقتدي بأفعاله، ويجد في تنفيذ إرادته، ويسلم الآمر له، ويرضى بجميع حكمه، رضى من قلبه ظاهراً وباطناً، بحيث يسر به وإن كان مؤلماً لجسمه وضاراً به ومتلفاً لبدنه بالجملة)).

والخطوة الثانية هي الاستغراق في التفكير، فكان يغمض عينيه عن رؤية المحسوسات، ويعمل ذهنه في فكرة واحدة، وهي التفكر في الله، حتى لا يشغل ذهنه فيما سواه، لأن الوصول إلى معرفة الذات الإلهية لا تتحقق بشيء من الحواس:

((وقد تبين إن هذا الموجود الواجب الوجود، بريء من صفات الأجسام من جميع الاتجاهات، فإذن لا سبيل إلى إدراكه إلا بشيء ليس بجسم، ولا هو قوة في جسم، ولا تعلق له وجه من الوجوه بالأجسام، ولا هو داخل فيها ولا خارج عنها، ولا متصل بها ولا منفصل عنها)).

ثم كان يلزم نفسه حالات من الجوع والتأمل والغياب عن الذات، حتى يتخلص من الرغبات.

((كان يلازم الفكرة في ذلك الموجود الواجب الوجود، ثم يقطع علائق المحسوسات، ويغمض عينيه، ويسد أذنيه، ويضرب جهده عن تتبع الخيال، ويروم بمبلغ طاقته ألا يفكر في شيء سواه، ولا يشرك به أحداً، ويستعين على ذلك بالاستدارة على نفسه والاستحثاث فيها، فكان إذا اشتد في الاستدارة، غابت عنه جميع المحسوسات، وضعف الخيال وسائر القوى التي هي الآلات الجسمانية... ودأب على ذلك مدة وهو يجاهد قواه الجسمانية وتجاهده، وينازعها وتنازعه في الأوقات التي يكون له عليها الظهور، وتتخلص فكرته عن الشوب، وما زال يقتصر على السكون في قصر مغارته مطرقاً، غاضاً بصره، معرضاً عن جميع المحسوسات والقوى الجسمانية، مجتمع الهم والفكرة في الموجود الواجب الوجود وحده دون شركه؛ فمتى سنح بخياله سانح سواه، طرده عن

خياله جهده، ودافعه وراض نفسه على ذلك، ودأب فيه مدة طويلة، بحيث تمر عليه عدة أيام لا يتغذى فيها ولا يتحرك، وفي خلال شدة مجاهدته هذه ربما كانت تغيب عن ذكره وفكره جميع الأشياء إلا ذاته، فإنها كانت لا تغيب عنه في وقت استغراقه بمشاهدة الموجود الأول الحق الواجب الوجود)).

تلك هي غاية القصة، وهي الغاية من الجزيرة، وهي الغاية من حي بن يقظان، ولأجل هذه الفكرة الجليلة بني فضاء القصة، ولتأكيد ذلك كان لا بد من ابتلاء حي بن يقظان بالرحيل إلى جزيرة أخرى، ولقاء الناس، ليعرف حقيقة ذاته، وحقيقة ما توصل إليه بالكشف والاكتشاف.

ثانياً - الجزيرة المأهولة

المكان - المجتمع والدين

وثمة مكان آخر غير الجزيرة المعزولة، أو جزيرة حي بن يقظان، هو جزيرة أسال وسلامان، أو الجزيرة المأهولة، وهي أيضاً جزيرة، ولكنها جزيرة مختلفة الاختلاف كله عن جزيرة حي بن يقظان، ففيها مدينة، وهي مأهولة بالبشر، وقد جاءها نبي، أو وصلت إليها رسالته، والناس فيها على الدين القويم والشريعة الصحيحة، ولكن أكثرهم آخذ بحطام الدنيا، ومشغول بالمال والأعمال، ولاهٍ عن التعمق في الدين، وبعيد عن الزهد، وفيها رجلان، أولهما آخذ برأي الجماعة، مسلّم بما وصل إليه، والآخر مستغرق في التفكير، راغب في المعرفة، ساعٍ إلى التقشف، يدل اسم كل منهما على شخصيته، الأول سلامان، فهو من السلام والتسليم، والثاني أسال، وهو من السؤال والتفكير.

عنيت القصة في المكان الأول، وهو جزيرة حي، بالأرض، وما عليها من نبات وحيوان، ثم عنيت بجسد حي بن يقظان وذاته، ثم ارتقت إلى السماء وما فيها من نجوم وأبراج، وصورت القصة علاقة حي مع الجزيرة، وقامت تلك العلاقة على التأمل والتفكير، والبحث والاستقراء.

وتأخذ الجزيرة من القصة حيزاً قليلاً من الوصف والتصوير، ولكن من غير استغراق ولا تفصيل، ومن خلال حديث أسال عنها لحي بن يقظان، إذ يصل خبر حي إلى تلك الجزيرة، فيرغب أسال في الوصول إليه والتعرف عليه، ويكون له ذلك عن طريق إحدى السفن العابرة، ويلتقيان، ويتعارفان، بعد قدر قليل من النفور ودهشة اللقاء الأول، وسرعان ما يدرك أسال أن ما وصل إليه حي بالتأمل والتفكير هو مثل ما وصل إليه أسال عن طريق النبي والرسول، وأن المنقول يتطابق والمعقول.

((هي جزيرة قريبة من الجزيرة التي ولد بها حي بن يقظان، انتقلت إليها ملة من الملل الصحيحة المأخوذة على بعض الأنبياء المتقدمين، صلوات الله عليهم، وكان قد نشأ بها فَتَيان من أهل الفضل والخير، يسمى أحدهما «أسال» والآخر «سلامان» فتلقيا هذه الملة وقبلاها أحسن قبول.... وأما أسال فكان أشد غوصاً على الباطن، وأكثر عثوراً على المعاني الروحانية

يتألف الفضاء في قصة حي بن يقظان من ثلاثة أمكنة، الأول قريب حاضر، يتم تصويره بالتفصيل، ويكون التعامل معه تأثراً وتأثيراً، وهو الجزيرة التي يعيش فيها حي بن يقظان، والثاني بعيد غير حاضر، إنما يتم ذكره، ويوصف بإيجاز، ويكون له قليل جداً من التأثير في حي، وهو الجزيرة التي ذهب إليها مع أسال ثم سرعان ما عاد منها، والمكان الثالث غائب لا تشير القصة ولا تذكره ولا تعرفه ولا يعرفه حي.

وأطمع في التأويل، وأما سلامان فكان أكثر احتفاظاً بالظاهر، وأشد بعداً عن التأويل، وأوقف عن التصرف والتأمل ...وكان في تلك الشريعة أقوال تحمل على العزلة والانفراد، وتدل على أن الفوز والنجاة فيهما؛ وأقوال أخر تحمل على المعاشرة وملازمة الجماعة، فتعلق أسال بطلب العزلة ...تعلق سلامان بملازمة الجماعة...وكان اختلافهما في هذا الرأي سبب افتراقهما)).

ويسمع أسال بحي بن يقظان، فيركب إليه البحر، وينزل في جزيرته، وبعد قدر غير قليل من معاناة التفاهم بينهما، بدءاً بالإشارات وانتهاء باللغة، كان بينهما التواصل، ويتحدث أسال إلى حي عن جزيرته وأهلها، وعن المال والزكاة والعبادات والأعمال، فيستغرب حي بن يقظان هذا السعي.

((فجعل أسال يصف له شأن جزيرته وما فيها من العالم ....وصف له جميع ما ورد في الشريعة من وصف العالم الإلهي، والجنة والنار، والبعث والنشور، والحشر والحساب، والميزان والصراط... ثم جاء يسأله عما جاء به من الفرائض، ووضعه من العبادات؛ فوصف له الصلاة والزكاة، والصيام والحج، وما أشبهها من الأعمال الظاهرة؛ فتلقى ذلك والتزمه، وأخذ نفسه بأدائه ...إلا أنه بقي في نفسه أمران كان يتعجب منهما... أحدهما: لِمَ ضرب هذا الرسول الأمثال للناس في أكثر ما وصفه من أمر العالم الإلهي، وأضرب عن المكاشفة حتى وقع الناس في أمر عظيم من التجسيم، واعتقاد أشياء في ذات الحق هو منزه عنها وبريء منها؟ وكذلك في أمر الثواب والعقاب! والأمر الآخر: لِمَ اقتصر على هذه الفرائض ووظائف العبادات وأباح الاقتناء للأموال والتوسع في المأكل، حتى يفزع الناس للاشتغال بالباطل، والإعراض عن الحق؟ وكان رأيه هو ألا يتناول أحد شيئاً إلا ما يقيم به من الرمق؛ وأما الأموال فلم تكن لها عنده معنى. وكان يرى ما في الشرع من الأحكام في أمر الأموال: كالزكاة وتشعبها، والبيوع والربا والحدود والعقوبات، فكان يستغرب هذا كله ويراه تطويلاً، ويقول: إن الناس لو فهموا الآمر على حقيقته لأعرضوا عن هذه البواطل، وأقبلوا على الحق، واستغنوا عن هذا كله)).

وإذن فالجزيرة الثانية هي جزيرة عادية، والمدينة التي فيها هي مثل باقي مدن العالم، والناس فيها هم الناس أنفسهم في أي زمان أو مكان، تشغلهم الحياة الدنيا، بما فيها من تعلق بأسباب الحياة، من ملذات ومتع وأموال، مع المعرفة بالحق والشرع، وإدراك للقيم السامية،

وعدم القدرة على الخلوص من سفاسف الأمور، إلا فئة قليلة تنذر نفسها للحق والقيم، وحي لا يدرك ذلك، لذلك يعزم على زيارة الجزيرة مع أسال لرؤية الناس وهدايتهم.

((فلما اشتد إشفاقه على الناس، وطمع أن تكون نجاتهم على يديه، حدثت له النية في الوصول إليهم، وإيضاح الحق لديهم، وتبيينه لهم)).

إن عزم حي بن يقظان على زيارة الجزيرة لم يكن رغبة منه في لقاء الناس، والاجتماع بهم، أي إن هذه العزم ليس تعبيراً عن رغبة في التواصل الاجتماعي، إنما كان تعبيراً عن رغبة لديه في تعريف الناس بما عرف، لإدراكه أنه هو الحق.

المكان ـ بين حي بن يقظان والعامة من الناس

ويصل حي بن يقظان مع أسال إلى الجزيرة المأهولة، فيقبل عليه الناس يستمعون إليه، ويتلقونه في البدء بالإعجاب والتقدير، ولكن سرعان ما ينفرون عنه، عندما يأخذ في الحديث إليهم عما عرف واستكشف، وما حصل معه من الكشف، فيدرك أنهم مشغولون بالحياة، آخذون بالقشور، وأنهم متعلقون بالأسلاب والأموال، وأنه لا طاقة لهم بما هو عليه، فيعزم على الرجوع إلى جزيرته، ويرجع معه أسال.

((فما هو إلا أن ترقّى عن الظاهر قليلاً، وأخذ في وصف ما سبق إلى فهمهم خلافه، فجعلوا ينقبضون منه، وتشمئز نفوسهم مما يأتي به، ويتسخّطونه بقلوبهم، وإن أظهروا له الرضا في وجهه إكراماً لغربته فيهم...وما زال حي بن يقظان يستلطفهم ليلاً ونهاراً، ويبين لهم الحق سراً وجهاراً، فلا يزيدهم ذلك إلا نبواً ونفاراً، مع أنهم كانوا محبين للخير، راغبين في الحق، إلا أنهم لنقص فطرتهم كانوا لا يطلبون الحق من طريقة ولا يأخذونه لجهة تحقيقه....فيئس من إصلاحهم، وانقطع رجاؤه من صلاحهم لقلة قبولهم....فاعتذر عما تكلم به معهم ....وأوصاهم بملازمة ما هم عليه من التزام حدود الشرع والأعمال الظاهرة)).

المكان ـ تمسك حي بن يقظان بذاته

إن حي بن يقظان في الجزيرة المأهولة هو نفسه في الجزيرة المعزولة، لا يخضع للمكان، ولا يستسلم له، يتعرف إلى المكان، ويكتشفه، ويدرك أبعاده، ويعرف ما فيه، ولا يستسلم له ولا يخضع، ولا يستغرق فيه، بل يظل متمسكاً بذاته، وينتقل من المكان الحسي إلى المعرفة العقلية، فيدرك أن هذه هي طبيعة البشر، وهذه هي سنة الله في خلقه، وسرعان ما يرجع إلى جزيرته، ويرجع معه أسال، وقد استقر في روع أسال أن المنقول لا يختلف عن المعقول، بل هما متطابقان، كما استقر في روع حي أن أكثر البشر عن الحق لاهون، وأنهم آخذون بالمتع والملذات، وأنهم لا يقدرون على أن يلزموا أنفسهم بمثل ما ألزم هو به نفسه، ولا يضيره ذلك، وما عليه إلا أن يحقق ذاته التي اختارها لذاته بحرية، وهذا لا يتحقق له إلا في جزيرته المعزولة، حيث يقيم فيها يتعبد ربه، راجياً القرب والوصول، وبصحبته أسال يبغي أن يبلغ ما بلغه حي بن يقظان، إلى أن أتاهما اليقين.

((وطلب حي بن يقظان مقامه الكريم بالنحو الذي طلبه أولاً حتى عاد إليه،

واقتدى به أسال حتى قرب منه أو كاد، وعبدا الله في تلك الجزيرة حتى أتاهما اليقين)).

وإذن، حي بن يقظان يسعى إلى الفعل والتغيير، ولا يستسلم للانفعال والإذعان للواقع، ولذلك يقرر الرحيل إلى تلك الجزيرة المأهولة للفعل فيها والتغيير، ولكنه في الحقيقة لا يفلح، وسرعان ما يعود إلى جزيرته.

إن حي قادر على الفعل والتغيير في داخل ذاته، والوصول إلى المعرفة، وليس بقادر على الفعل والتغيير في الواقع الخارجي، فهو رجل تأمل وتفكير، وليس رجل فعل وتغيير، حتى في جزيرته المعزولة لا يأتي بفعل فيه تغيير في الطبيعة، فهو لا يبني بيتاً ولا قصراً، ولا يشق قناة، ولا يحفر خندقاً، أي إنه ليس رجل حيلة وصناعة، إنما هو رجل فكر ووجدان، يتأمل الكون، ويعرف الحق والخير، وينفعل بما حوله، ويحول انفعاله إلى فكرة، ثم يحقق هذه الفكرة في حياته الواقعية. ولكنه، مع ذلك، لا يستسلم للواقع، ولا يمنحه ذاته، وإن كان لا يغير في الواقع أيضاً، ولا يبدل فيه، بل ينتقل من الواقع إلى الفكرة، ويتمسك بالفكرة والقيمة ليحققها، ويحقق بها ذاته.

وإذن، فالجزيرة الثانية هي مكان أيضاً للاختبار والمعرفة، والقصة لا تتوسع في وصفها، ولا تستغرق في التصوير، بل تكتفي بالإشارة، والوصف السريع، فما هي بالجزيرة المتميزة، مثل جزيرة حي، بل هي جزيرة عادية، أو مدينة أو قرية عادية مثل سائر المدن والقرى في العالم، فيها أصناف شتى من الناس، وللمتلقي أن يتخيلها، وهو لا يجد صعوبة في تخيلها.

ولقد اقتدى أسال بحي بن يقظان، حتى قرب من منزلته أو كاد، وفي هذا ما يؤكد فرادة حي بن يقظان، ويدل على بلوغه درجة من الكشف والاكتشاف والرؤية والوصول كاد يبلغها أسال، وهو ما يعزز فكرة القصة، ولأجلها بنيت الجزيرة، ولأجل الفكرة كانت ولادة حي في الجزيرة من طين، أو نشأته فيها، مما يؤكد خصوصية التجربة وفرادتها، ويؤكد خصوصية الجزيرة وتميزها.

ثالثاً - مقارنة بين الجزيرة المأهولة والجزيرة المعزولة

والطريف أن جزيرة حي بن يقظان هادئة ساكنة، آمنة مطمئنة، لا تثور فيها عاصفة، ولا يجتاحها إعصار، بل لا تهب فيها ريح، ولا تجري فيها سيول، ولا تهطل عليها أمطار، ولا يشتد بها حر أو قر، ومن الطريف أيضاً أن حي بن يقظان لا يناله فيها عارض من ظمأ أو جوع، ولا يمرض فيها ولا يعرى، ولا تخزه شوكة، ولا يمسه فيها ألم، ولا يتعثر فيها بحجر ولا يصطدم بجذع، ولا يغضب ولا يشقى، ولا يمسه شيء من حزن أو أسى، ولا تثور في نفسه رغبة، ولا يفكر حتى في جمع طعام وادخاره إلى غد، أو الإمساك بطير وحبسه، فكأنه في جنة الخلد، وفي نعيم لا يتغير ونعمة لا تحول، وكيف لا وهو رجل تفكير وتأمل.

ويلاحظ اختيار القصة جزيرة لا غابة

ولا جبلاً ولا غاراً، ومعظم الأنبياء تعبدوا ربهم في جبل أو غار، والغاية أن يكون حي بن يقظان حراً مستقلاً، لا يصل إليه أحد، ولا يفسد عليه ما وصل إليه أحد، وهو يطوف في أرجاء الجزيرة الفساح، وأنحائها البعيدة، ولكن من غير أن يتصل بأحد، أو ينتقل إلى مكان آخر مختلف، فهو في الجزيرة وحده، متوحد، حر مستقل، قوي الإرادة، بعيد التفكير، لا يخضع لعادة، ولا يجبره عرف، أو يشمله قانون، إلا ما يختطه لنفسه من عرف، أو يضعه لذاته من قانون، فما هو بمنعزل، إنما هو مستقل، والماء يحيط بالجزيرة من كل جانب، أو هو من حولها كلها، والماء حياة، فهي جزيرة الحياة والأحياء، وليست جزيرة الموت.

ونزول أسال في الجزيرة لم يفسد عليه ما وصل إليه من كشف واكتشاف، بل زاده يقيناً، وزيارته التي لم تطل إلى الجزيرة المأهولة زادته أيضاً معرفة بما وصل إليه، وزادت قناعته به قوة، وزادت من تمسكه به، وحرصه عليه.

وليس في الجزيرة امرأة ولا مال، أي ليس فيها شهوة ولا طمع ولا تنافس، وليس فيها سعي ولا عمل، إنما فيها إرادة حرة وتفكير، وليس هذا كله بغريب، فقصة حي لا تقوم على المغامرة، وليست غايتها الإثارة والتشويق، إنما غايتها التأمل والتفكير، والكشف عما وراء المادة والحس من معان وقيم، ولكنها في حد ذاتها لا تخلو من إثارة التشويق لدى المتلقي، بما فيها من متعة الكشف الأول عن المعاني والقيم، وكأن حي طفل يتعرف إلى العالم أول مرة، بل كأنه آدم جديد، بل هو كذلك، وكأن الجزيرة عذراء كما يقال، لم تطأها من قبل قدم، وحي أول من يجوس في أرجائها، وهي أيضاً كذلك، وفي هذا يجد ذاته من متعة الكشف والاكتشاف، ولذلك لا تصنّع في بناء المكان، ولا صناعة، فكل شيء يسير رهواً سيراً طبيعياً، بل سيراً رخياً، كما لو كان الأمر في حلم، وقصة حي في الحقيقة حلم، وهذا يؤكد مقدار ما فيها من خيال مبدع، وقدرة على الجذب والتشويق، وإعادة المتلقي إلى حالة من البداءة الأولى، وإثارة حس الطفولة فيه، وترسيخ معنى الطهر والبراءة.

وعلى الرغم من وجود جزيرتين بينهما بحار فإن الوصول من إحداهما إلى الأخرى ليس بالعسير، فهو متوافر متى شاء حي بن يقظان أو متى شاء أسال، بالمصادفة، وأيسر السبل، من غير عنت ولا مشقة، وهذه هي طبيعة الحكايات الشعبية، والأساطير، كل غرض فيها سهل الوصول إليه، وكل عارض فيه أو طارئ سرعان ما يزول.

لقد عنيت القصة في المكان الأول، وهو جزيرة حي، بالأرض، وما عليها من نبات وحيوان، ثم عنيت بجسد حي بن يقظان وذاته، ثم ارتقت إلى السماء وما فيها من نجوم وأبراج، وصورت القصة علاقة حي مع الجزيرة، وقامت تلك العلاقة على التأمل والتفكير، والبحث والاستقراء، وكان حي بصورة عامة سلبياً متأثراً بالمكان، منفعلاً به، غير فاعل فيه، ولكنه

استمتع بالجزيرة، فقد منحته الحرية والاستقلال، بسبب وحدته، وفيها عرف ذاته وجسده وحاجاته، ولكنه ارتقى بها وصعّدها، وأدرك ما في الجزيرة من تنوع رأى فيه وحدة، ومنها ارتقى إلى معرفة الحق والخير، واهتدى إلى الله ووحّده وعبده، وقد عنيت القصة بتفاصيل ذلك كله، وتوسعت في الوصف والتصوير، ودلت على غنى وتنوع، ولجأت إلى المحاكمة والمنطق، ولم تخل من شعرية، كما لم تخل من رموز.

وكانت عناية القصة بالمكان الثاني أقل، وهو جزيرة أسال، فكان تصويرها سريعاً، فأشارت بسرعة إلى البشر والدين والانقسام والاختلاف، وأظهرت الحاجات البشرية، ما تمثله من أعباء وقيود وحدود تحجب الحرية، وتحول دون الانطلاق، وأشارت إلى ما يغلب على أهلها من تقليد واتباع، ولذلك سرعان ما غادرها حي بن يقظان، وكان التعبير عن ذلك كله موجزاً مكثفاً، يغلب عليه الوعظ والاعتبار، وبلغة تقريرية مباشرة موجزة.

إن كل ما في المكان الثاني هو نقيض للمكان الأول، وكل ما يتسم به فن التصوير للمكان الثاني مختلف عن فن التصوير للمكان الأول، وكأن المكان الثاني هو الدنيا، يعبُر بها حي سريعاً، ليعود إلى المكان الأول، حيث النقاء والصفاء والحرية والقرب من القيم والحقائق والعبادة الحق ومعرفة الخالق والوصول إليه.

وفي كلا المكانين تظل شخصية حي هي المحور والأساس، وقد بدا في المكانين سلبياً تابعاً متأثراً بالمكان، غير مؤثر فيه ولا فاعل، ولكنه في المكانين حر، يعرف ذاته، ويقدّرها حق قدرها، وهو قوي التفكير، صاحب إرادة، و قدرة على المعرفة، وحسن الاختيار، بل هو صاحب قرار، يؤكد به حريته واستقلاله، بل يؤكد إنسانيته، وعبوديته لله، ولاسيما في المكان الثاني، حيث يقرر العودة إلى المكان الأول، وكأنه يؤكد قول أبي تمام:

كم منزل في الأرض يألفه الفتى
وحنينه أبداً لأول منزل

رابعاً - تأثير الجزيرة في المتلقي

إن القصة تمنح المتلقى عالماً من البراءة والنقاء، والطهر والصفاء، تخلصه من قصص الحرب والحب، وتنجيه من مشكلات الحياة وأعبائها، وثقل تكاليفها، فيعيش في جواء الجزيرة غير المأهولة سويعات، يحلق في فضائها، ويستمتع بنقائها، بعيداً عن الزحام والكثافة، مأخوذاً بمعنى البكارة والبراءة، ويتمنى لو يكون هو نفسه حي بن يقظان، يتقمص شخصيته، ويعيش حالته، ويتطهر به، ويتخلص من أعباء الحياة، بالحلم والخيال، ثم سرعان ما يعود مثله إلى الواقع والحياة، ويدرك أن هذه هي سنة الله في خلقه، وأن أكثر الناس غير قادرين على أن يكونوا مثل حي، لأنهم أناس عاديون، وأن العباقرة الأفذاذ من أمثاله قليل، ولكن بعد أن يعود المتلقي من عالم المثال والخيال إلى عالم الواقع المعيش، يظل يحمل في داخله أنساماً

من ذلك العالم النقي البريء، ويظل يحمل بقايا من ثوابت تؤكد معاني الخير والعدل والنقاء، ولعله يحاول أن يظل وفياً لها، وفي هذا ما يؤكد أن قصة حي بن يقظان هي في حد ذاتها رسالة.

ولعل من الأكثر طرافة غياب المرأة، فليس لها ظل ولا حضور، وليس لدى حي شيء من رغبة، لأنه فكر خالص، وتأمل مبرأ من الحاجة والنقص، فهو الفكر الحي، والفكر يتوالد بنفسه، ومن داخله، ولا يحتاج إلى الخارج، بل يخضع الخارج للداخل، والطبيعة للعقل، ولذلك كان من الطبيعي أن يكون حي بن يقظان ابن الجزيرة، يتخلق في طينها، ويولد من الطين، وأن ترعاه ظبية، لا أن يرعاه بشر، حتى لا يتعلم من البشر طبائع البشر..

إذن، من العجائبية في الجزيرة أن الإنسان يتولد فيها من غير أم ولا أب، ولكن من الأكثر عجائبية ألا يتولد فيها غير حي بن يقظان، فهل حي هو الولد الوحيد؟ وإذ كان الشجر فيها يثمر نساء، فأين نساء الجزيرة؟ لماذا لم يرد لهن ذكر؟ ولما ذا لم يلتق حي واحدة منهن؟ ولماذا لم تتعرض واحدة منهن له؟ قد يكون من المقبول أن يكون حي الولد الوحيد الذي أنجبته الجزيرة، بصفته العقل، والعقل الأول واحد، لا يتغير ولا يتكرر، ولو تعدد في أشخاص وأجساد وأزمان، ولكن أين نساء الشجر المثمر؟ قد يكون مقبولاً أيضاً أن العقل المتوحد ليس بحاجة إلى امرأة، لأنه عقل خالص، وبذلك ليس من قبيل المصادفة أن توصف الجزيرة بأن الإنسان يتولد فيها من غير أم ولا أب، وأن يوصف الشجر فيها بأنه يثمر نساء، وليس من باب النسيان أو التناقض ألا يكون في الجزيرة غير حي بن يقظان من البشر وألا يظهر أيضاً أي من نساء الجزيرة، لأن العقل الأول المتوحد مع ذاته ليس بحاجة إلى امرأة ولأنه لا يتكرر، وهذه أيضاً من لوازم العجائبية، لا من تناقضاتها، وهي أيضاً من نتائج العقل والتجريد والخلوص من المحسوس وليست من خلل التأليف أو تناقضاته.

وإذن ثمة جزيرتان، إحداهما مسكونة مأهولة، فيها مدينة تعج بالحياة، بما فيها من صخب العيش، وإقبال على المتع والمتاع، والأخرى معزولة، يسكنها رجل وحيد فرد، يشغل عقله بالتأمل والتفكير، ويرقى من الواقع المحسوس إلى المجرد المعقول، وما الجزيرة الأولى إلا عالم الحس والعيش والمادة والجسد والحاجات، والجزيرة الثانية إلا عالم الفكر والتأمل والتفكير والبراءة والطهر والنقاء والسمو فوق المادة، أي أن الجزيرة المأهولة هي الجسد والحس، والجزيرة غير المأهولة هي الفكر والروح، ووجود بحار بين الجزيرتين يدل على ما بين الفكر والحس من بعد، وعدم قدرة حي على العيش في الجزيرة الأولى، وارتحال أسال معه، وتركه الجزيرة المأهولة إلى الجزيرة المعزولة، يدل ذلك كله على أن المثال في معزل عن الواقع، وأن الجسد في بعد عن الروح، وأن التفكير بعيد عن التدبير، ولا يمكن للمرء أن يعيش هنا وهناك في وقت واحد، وأنى للمرء أن

يعيش في آن في جزيرتين بينهما بحار؟ وإن كان الانتقال بينهما ميسور في كل حين لمن يريد، ولكن لا بد من العيش في إحدى الجزيرتين، لا في كلتيهما.

تلك هي طبيعة التفكير الثنائي، بما فيه من قسمة قاسية بين حس وفكر، وبين جسد وروح، ورجل وامرأة، ولذلك لم يكن غريباً غياب المرأة عن جزيرة حي المعزولة، والمرأة جسد وحاجة ورغبة، كما في الفكر التفكير الثنائي، وهو ما لم يقل به دين الإسلام، وما دعا قط إليه، إذ يقول المولى تعالى: « **يَاأَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ الَّذي خَلَقَكُمْ منْ نَفْس وَاحدَة وَخَلَقَ منْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ منْهُمَا رجَالاً كَثيرًا وَنسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذي تَسَاءَلُونَ به وَالأَرْحَامَ إنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقيبًا**» فالرجل والمرأة كلاهما مخلوقان من نفس واحدة، والله تعالى يوصي الناس كافة أن يتقوه، ويوصيهم في الوقت نفسه بالأرحام، أي أن يصونوا المرأة وأن يحفظوها، والمولى عز وجل يضع الرجل والمرأة معاً على قدم المساواة، فيقول عز من قائل: **وَمَنْ يَعْمَلْ منْ الصَّالحَات منْ ذَكَر أَوْ أُنثَى وَهُوَ مُؤْمنٌ فَأُوْلَئكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ وَلاَ يُظْلَمُونَ نَقيرًا**»، ويقول تعالى: «**فَاسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ أَنِّي لاَ أُضيعُ عَمَلَ عَامل منْكُمْ منْ ذَكَر أَوْ أُنْثَى بَعْضُكُمْ منْ بَعْض**»، وقد خصّ المولى تعالى المرأة بسورة من سور القرآن هي سورة النساء، شرع فيها كل ما يخص المرأة من أحكام، وقوامها العدل.

ولكن هي طبيعة الفكر في عصر ابن طفيل، وهي روح العصر الذي يعيشه، ولم يستطع الفكاك منه، مع أنه يدعو إلى الفكر، والخلوص من الواقع إلى الفكر، ومع أنه يدعو إلى المطابقة بين المعقول والمنقول.

أما المكان الأول في قصة حي بن يقظان فهو جزيرته المعزولة، وهي جزيرة بكر عذراء، لم تطأها من قبل قدم، ولم يدخلها إنس من قبل ولا جان، يؤكد ذلك أن موج البحر يحمله إليها وهو وليد ملقى في صندوق، أو يتخلق فيها من مائها وطينها، ولا يوسوس له فيها شيطان، ولا تسكنها معه امرأة، ولا بشر، إلى أن ينزل فيها فيما بعد عن قصد أسال، وكأن الجزيرة هي الجنة الأولى، حتى قبل خلق حواء، وكأن الجزيرة الثانية المأهولة هي الحياة الدنيا، ويؤكد ذلك أن حي يغادر جزيرته الأولى المعزولة، وهي جنة الخلد، إلى الجزيرة المأهولة، وهي الحياة الدنيا، ليلقي فيها رسالته، ويدعو الناس إلى أن يكونوا ربانيين، ويتخلصوا من شهوات الدنيا ورغباتها، ولكنه سرعان ما ينصرف عنهم، ويترك جزيرتهم، الحياة الدنيا، وقد أدى رسالته فيها، وقضى فيها مدته الدنيا، ليعود إلى جزيرته، حيث النعيم المقيم، والخلد المقيم، بصحبة أسال،ليبلغ المقام الكريم.

وإذن، يتألف الفضاء في قصة حي بن يقظان من ثلاثة أمكنة، الأول قريب حاضر، يتم تصويره بالتفصيل، ويكون التعامل معه تأثراً وتأثيراً، وهو الجزيرة التي يعيش فيها حي بن يقظان، والثاني

بعيد غير حاضر، إنما يتم ذكره، ويوصف بإيجاز، ويكون له قليل جداً من التأثير في حي، وهو الجزيرة التي ذهب إليها مع أسال ثم سرعان ما عاد منها، والمكان الثالث غائب لا تشير القصة ولا تذكره ولا تعرفه ولا يعرفه حي، وهو مكان وساع جداً وعريض ويمتد على دهور وعقود، وهو غني جداً ومتنوع ومتعدد، هو بعدد قراء القصة في كل زمان وكل مكان، وهو المكان المقابل للجزيرة، والمناقض لها والمعارض، هو المكان الذي يعيش فيه المتلقي، ويستحضره ويقارنه بالجزيرة التي يعيش فيها حي، ويبدو استحضار هذا المكان في خيال المتلقي أحد غايات القصة وأهدافها، وليس مجرد تخيل الجزيرة.

إن استحضار مكان المتلقي الذي يعاصره ويعيش فيه هو الذي يضيء جزيرة حي، ويجعل المتلقي أقدر على تصورها، ومعرفة الغاية منها، وإدراك القيم التي تحملها، والمعاني التي تمثلها، وما فيها من تناقض مع المكان الذي يعيش فيه المتلقي واختلاف عنه، ومثل هذا الإدراك هو ما تسعى إليه القصة وتحققه بقوة، فمن خلال الشعور بالمفارقة والإحساس بالتناقض يتنبه وعي المتلقي، فيكتشف القيم التي تمثلها الجزيرة، والقيم التي يمثلها المكان الذي يعيش فيه.

ومن الوعي بالمكان الذي يعيش فيه من خلال الجزيرة التي يعيش فيها حي، وإدراك المفارقة يتولد لدى المتلقي شعوران مختلفان، متناقضان، متصارعان، الأول الإعجاب بالجزيرة، وتقدير ما تمثله من قيم السمو والنقاء والحرية الفردية ومعرفة الله والإيمان به والخلوص الفردي من الشر والفساد والبعد عنهما، وكراهية المكان الذي يعيش فيه، ولو كان قرية صغيرة، لما في هذا المكان من ضوابط والتزامات وتكاليف ومسؤوليات، ولما فيه من فساد وظلم وسوء تعامل وازدحام، ولما يثير من شعور بالقهر والقمع وإحساس بالقيد، قلّ هذا كله أو كثر، اتسع أو ضاق، إذ لا وجود لشيء منه في الجزيرة.

كما يثير الوعي بالمكان الذي يعيش فيه المتلقي من خلال معرفته الجزيرة شعوراً آخر، وهو الوعي لمثالية الجزيرة وكونها خيالاً غير متحقق، وكونها حالة مثالية طوباوية لا يمكن أن تتحقق، ويجعل الجزيرة مجرد مراحاً لخياله ترتاح إليه نفسه وتطمئن، أو تنفر منه وتقلق وتضطرب، ويركن إلى المكان الذي يعيش فيه، حيث يدرك أنه المكان الواقعي الذي يعيش فيه ويحقق ذاته ويختلط بالناس ويحس بالانتماء إلى مجتمع والارتباط بقوم وخلوص من الوحدة والعزلة وتحقيق للوحدة والانسجام مع الآخر حيث الحاجات متوافرة والخدمات قائمة صعب هذا كله أو سهل توافر أو ندر، ولكنه في المحصلة موجود، وحاجة المرء إلى الارتباط بالآخرين والتوحد معهم أقوى من حاجته إلى الانعزال عنهم والتوحد بالشعور بالذات، وإن كانت كلتا الحاجتين قائمتين في النفس

الإنسانية، والمرء يسعى إلى تحقيقهما معاً، ولكنه أميل إلى تحقيق حاجة الانتماء والارتباط، فهي أعمق وأدوم، وحاجته إلى العزلة قليلة مؤقتة، هي لمجرد التأمل والإحساس بالذات.

ومن هنا تبدو أهمية المكان الغائب الذي تحرض عليه القصة وتستثيره في خيال المتلقي، وهي لا تصفه ولا تصوره بل لا تشير إليه، مما يجعله مكاناً حراً واسعاً متجدداً تجدد القراء على مر العصور متنوعاً بتنوعهم مختلفاً باختلافهم.

خاتمة

إن حي بن يقظان خارج جزيرته المعزولة لا يستطيع أن يحقق ذاته، قد يستكشف العالم، ويعرف الله في أي مكان، ولكنه في غير جزيرته المعزولة لا يستطيع الخلوص له ورؤيته، والجزيرة من غيره لا تمتلك خصوصيتها، فتظل مجرد جزيرة، وهي وحي بن يقظان من غير فكرة الخلوص لله تعالى ورؤيته لا يتحقق الوجود القيمي لأي منهما، وإذن فالقيمة هي للفكرة، فكرة الخلوص لوجه الله تعالى، فهل الجزيرة هي الجنة الأولى كان فيها آدم؟ وهي الجنة الموعودة التي إليها سيعود؟ هل الجزيرة هي العالم الأول الذي عاش فيه الإنسان، وعرف الحقائق الكلية والأوليات، وهو عالم الذرة أو الأثير، ثم هبط إلى عالم الأرض والجسد، في الجزيرة الثانية المأهولة، ولم يلبث فيها إلا قليلاً، ليعود إلى العالم الأول؟ أم هل الجزيرة ببساطة وعفوية هي جزيرة حي بن يقظان، من غير تأويل ولا ترميز، بما فيه من غنى وخصب وبما تقود إليه من اكتشاف وكشف، وهي بذلك أجمل، وقد صاغها من صاغها فنياً بذوق من يقدر على رؤية الطعوم أو تذوق الألوان؟ واستطاع أن يعبر عن حالة الكشف بنثر لا يقل جمالاً عن الشعر.

((ومازال يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق حتى تأتى له ذلك، وغابت عن ذكره وفكره السموات والأرض وما بينهما، وجميع الصور الروحانية والقوى الجسمانية، وجميع القوى المفارقة للمواد، والتي هي الذوات العارفة بالموجود الحق؛ وغابت ذاته في جملة تلك الذوات، وتلاشى الكل واضمحل، وصار هباءً منثوراً، ولم يبق إلا الواحد الحق الموجود الثابت الوجود، واستغرق في حالته هذه وشاهد ما لا عين رأت ولا إذن سمعت! ولا خطر على قلب بشر)).

تلك هي غاية القصة، وهي الغاية من الجزيرة، وهي الغاية من حي بن يقظان، ولأجل هذه الفكرة الجليلة بُنِيَ فضاء القصة، وابن طفيل يدرك صعوبة التعبير فيقول:

((ومن رام التعبير عن تلك الحال، فقد رام مستحيلاً، وهو بمنزلة مَن يريد أن يذوق الألوان من حيث هي الألوان، ويطلب أن يكون السواد مثلاً حلواً أو حامضاً)).

ولليقين في ختام القصة معنيان، المعنى الأول هو الموت، وهذا يعني أن القصة انتهت، وأن الجزيرة أغلقت، وأن تجربة حي بن يقظان قد تمت، ولن تتكرر،

والمعنى الثاني هو اليقين، بمعنى الإدراك الحق الأكيد لتجربة الكشف والرؤيا والقرب من الله، ويعني أنهما ما يزالان يعيشان، في تلك الجزيرة، وهذا يعني أن تجربة الفكر في معرفة الله والقرب منه بالتجرد عن المحسوس وابتغاء القرب بالتطهر والتعبد ما تزال قائمة، وهي متحققة في أي جزيرة أخرى يصطنعها المرء لنفسه، ولعل القصة إلى هذا أميل.

إن خاتمة العبادة لا يمكن أن تكون الموت، بل هي القرب من الله، ولا يمكن أن تكون خاتمة القرب من الله الموت، بل هي الكشف والرؤية والوصول، ولا يمكن أن يكون الموت هو نهاية الكشف والوصول والرؤية، بل الخاتمة هي الحياة الحق.

إن ما يؤكد استمرار حياة حي بن يقظان، أو بالأحرى أنموذجه، هو اسمه نفسه، فهو حي، وهو في الحقيقة ليس الشخص، إنما هو الخبرة القائمة على المعرفة والوجد والكشف، وهي خبرة باقية، متجددة، أي هي خبرة حية، تتجدد بتجدد الأجيال، وأنى لهذه الخبرة الموت، أو بالأحرى أنّى لحيّ الموت، وهو ابن يقظان، أي ابن العقل الذي لا تأخذه سنة ولا نوم، فهو حيّ دائماً وباقٍ أبداً، وهو العقل الكلي المدبر العارف، أي هو الله، عز عن التشبيه، وجل، ولكن ضرورات المعرفة، وغايات التقريب، هي التي تضطر إلى التعبير بالرمز، فحيّ موصول، إذن، بالنسبة إلى يقظان، وما هي نسبة ولادة، ولا أبوة أو بنوة، هي نسبة اتصال، أو نسبة فيض، أو نسبة صدور، كصدور الأشعة عن الشمس، ومثلها القول عن الأفكار هي بنات الأفكار، والقول عن القصيدة هي ابنة ليلتها، أي كتبت لليلتها، وحيّ إذن منسوب إلى يقظان نسبة معرفة ووجد وكشف، أي إن العارف المحب وأنموذجه منسوب إلى الله نسبة المعرفة والكشف، والله هو الذي يمنحه هذه الموهبة، ويجود عليه بهذا العطاء، ومن هنا كان اللفظ ابن، لا على معنى البنوة، وإنما على معنى العطاء.

وإذا كان لحي بن يقظان أو أنموذجه أن يبقى حيّاً، أو يبقى هو حي بن يقظان، فلا بد له، من غير شك، الجزيرة، وهي من غير شك الجزيرة المعزولة، أو بالأحرى جزيرة حي بن يقظان.

ولا شك أيضاً في أنه ليس المقصود بالحياة حياة الجسوم والأبدان، إنما المقصود هو حياة الفكر والوجدان، وليس المقصود أيضاً بالحياة الحياة الدنيا الفانية، إنما المقصود حياة الآخرة الباقية، وتلك هي الحيوان.

ولكن للمرء بعد ذلك كله أن يسأل: هل يمكن حقاً أن يبدع الإنسان وحده، وهل يستطيع أن يحقق الخلاص بالهرب إلى جزيرة ليعيش فيها وحده؟ أليس من الأجدى أن يحقق الخلاص لنفسه وللآخرين، وهو يعيش معهم وبين ظهرانيهم؟ هذا قول صحيح، وهو تعبير عن ضرب من الخلاص، يمكن أن يتحقق بين الناس، ومع الناس، ولأجلهم جميعاً، ويمكن أن يحقق هذا الضرب عدد كبير من الناس، وأن يأتي به شخص آخر غير

حي بن يقظان، أو أشخاص آخرون، وهو ضرب مختلف.

وخلاص حي بن يقظان ضرب آخر مختلف، هو ضرب خاص متميز، لا يمكن أن يحققه إلا فرد، أو ثُلة من أفراد، على نحوٍ ما، يقترب من الخلاص الذي حققه حيٌ بن يقظان، ولكن لا يمكن أن يكون أيضاً هو نفسه خلاص حي بن يقظان، لأن أي تجربة لا يمكن أن تتكرر مرتين، ولكن يمكن أن يكون بين التجربتين قدر كبير من التشابه.

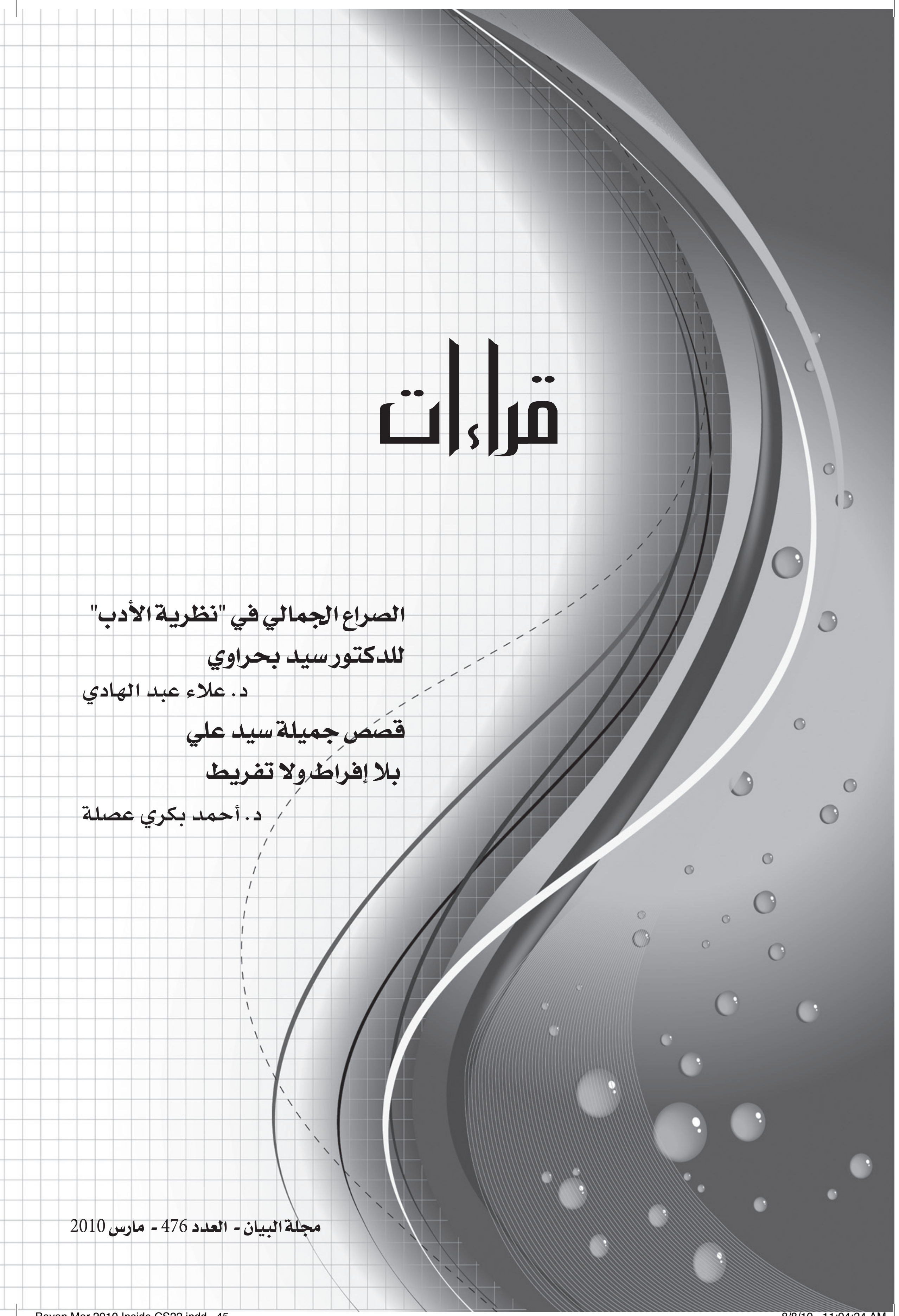
وإذن تظل تجربة حي بن يقظان تجربة فريدة متميزة، وتظل تجربة حيّة، قد يقاربها في التجريب فرد آخر، مثل أسال، وقد لاحظ ابن طفيل بذكاء أنه حاول أن يرقى إلى مقامه، أو أفراد، ولكن ليس من المطلوب أن يقاربها مجتمع، فللمجتمع قوانينه، وللمجتمع تجاربه الأخرى في الخلاص، وتظل تجربة حي بن يقظان كالمنارة تضيء، وحي بن يقظان هو الوقود، وليس بمستطاع أي فرد أن يكون وقوداً للمنارة، وحسب النور بعد ذلك أن يكون هو النور، ولو لم يستضئ به أحد، فلا يمكن أن ينكر أحد أن النور هو النور.



المصدر

ابن طفيل، حي بن يقظان، تحقيق: أحمد أمين، سلسلة الكتاب للجميع، ملحق جريدة الثورة، دمشق، 2002.





قراءات

الصراع الجمالي في "نظرية الأدب" للدكتور سيد بحراوي

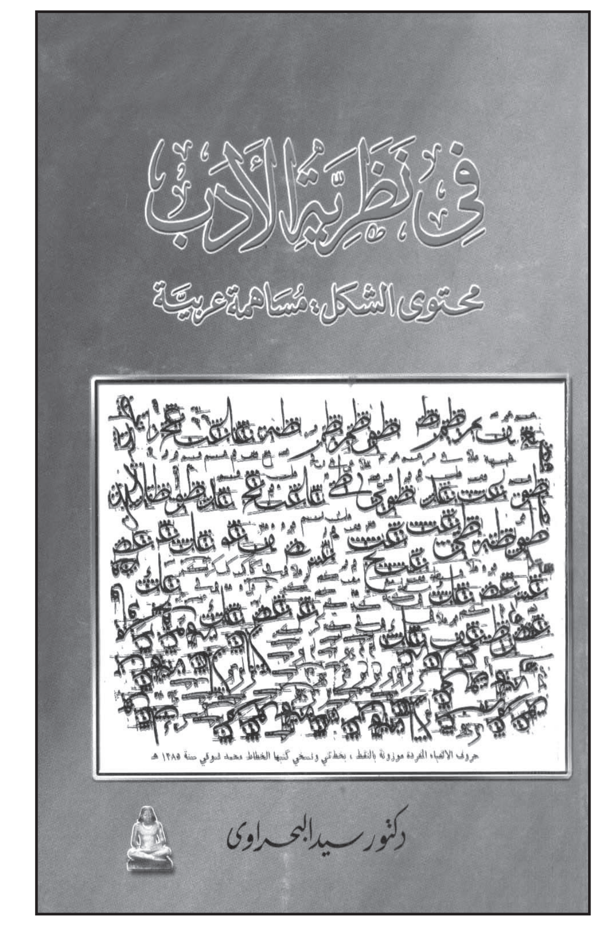
د. علاء عبد الهادي

قصص جميلة سيد علي بلا إفراط ولا تفريط

د. أحمد بكري عصلة

عن "نظرية الأدب" للدكتور سيد بحراوي
الصراع الجمالي في المجتمع

بقلم: د. علاء عبد الهادي
(مصر)



يصعب أن نغض الطرف عن سيطرة اتجاه سلفي نقدي أضحى مهيمنًا على مستوى النقد الأكاديمي، في العالم العربي بعامة، وهي سلفية تعلن عن نفسها بوضوح عبر عدائها لمناهج البحث المعاصرة؛ إما صدًا من البداية، أو رفضًا للأصول المعرفية الغربية، وللأسس الفلسفية التي قامت عليها هذه النظريات. والكتاب الذي نتناوله هنا (في نظرية الأدب: محتوى الشكل، مساهمة عربية) للدكتور سيد البحراوي الصادر عن الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٨، ليس بعيدًا عن هذ القضايا، وعيًا وممارسة، بل إنه يثيرُ عددًا منها تصريحًا، ومناقشةً، وتضمينًا.

يتكون كتاب سيد البحراوي من قسمين؛ يشكل الأول(i) الإطار النظري للكتاب، ويقع في ثلاثة فصول، يتناول الأول أزمة المنهج، وما يسمى التبعية الذهنية في النقد الأدبي الحديث، ويطرح الثاني رؤية الكاتب حول ما أسماه "محتوى الشكل"، ويتوخى الفصل الثالث تقديم "منهج لتحليل النص الأدبي"، أما القسم الثاني(ii) من الكتاب، ويشغل نصف الكتاب تقريبًا، فيضم دراسات تطبيقية، واحدة عن "سلطة الإيقاع"، وخمس أخريات عن "صلاح جاهين بين البلاغة والواقعية"، و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، و "يحيى الطاهر عبد الله كاتب القصة القصيرة"، و"باب" غسان كنفاني: الأسطورة، والدراما، والدلالة، و "لغة السلام شوبنج سنتر". وبالرغم من الجماليات التحليلية التي يجدها القارىء في سياق هذه الدراسات الستّ، فإننا لا نكاد نعثر على مصطلح "محتوى الشكل" فيها، وهو محور الكتاب النظري، وهذا ما جعل الجانب التطبيقي في القسم الثاني من الكتاب يبدو منفصلاً عن الجانب النظري في أوله، فجاء التنظير دون دعم يوضح الإجراءات المنهجية، أو يشف عن الجهاز المفهومي أو المصطلحي للطرح. ويهتم مقالي هذا بمناقشة مجموعة من الأفكار الواردة في القسم الأول من الكتاب، والكتاب إجمالاً محاولة بحثية طيبة، تطرح رؤية خاصة حول نظرية الأدب، في إطار لا يخلو من اجتهاد، ولا يتوقف عن إثارة قضايا يدور من حولها الاختلاف، وهذا في حدّ ذاته سياق نقدي مهمٌّ، يستحق التقدير، أيًّا كانت نتيجته..

محتوى الشكل

يشدُّ العنوانُ القارىء من المفتتح إلى منهج البحث، ذلك لأننا إذا ما تأملنا عنوانَ البحث سريعًا "في نظرية الأدب: محتوى الشكل، مساهمة عربية" لوجدناه مكونًا من ثلاثة مقاطع، الأول هو؛ "في نظرية الأدب" وحرفُ "في" هنا يفيد التبعيض، أي أن رؤية الكاتب هذه ستحَدِّدُ من المدخل المشكلات التي تود معالجتها، والمقطع الثاني هوَ "محتوى الشكل"، وهو فكرة الكتاب الأساسية، كما يظهر لنا بعد ذلك، وهو تعبير دال على أن الكاتب يرى شكولاً دون محتوى، وشكولاً أخر لها محتوى، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو علام نعول هنا في أي عمل فني نريد أن نتبين فيه ما يسميه سيد البحراوي "محتوى الشكل"، وذلك وسط مئات الاحتمالات الممكنة؛ أعلى قصدية الكاتب؟ أم على ما يطرحه النص؟ الذي يتعدد بتعدد قرائه، أم على أهلية المتلقي، وقدرته على الخروج بمحتوى؟ وهي قدرة تختلف من زمان ومكان، إلى زمان ومكان آخرين، ليس نسبة إلى تعدد المتلقين فحسب، بل نسبة إلى المتلقي الواحد أيضًا، أما المقطع الثالث في العنوان وهو عبارة "مساهمة عربية" فقد تنم عن أن هناك ارتباطًا بين هذا المؤلَّف النظري، وجغرافيته وتاريخه العربيين، كما تتغيا على نحوَ خاص تأكيد جنسية هذا الإسهام، وأن ما يقدمه الكتاب هنا من أفكار منسوبٌ إلى الثقافة العربية. ويعد هذا التأويل لعنوان الكتاب، وعتبته الأولى، بعامة، تأويلاً كاشفًا لاتجاهات الكاتب النقدية، ومنطلقاته الفكرية والعقدية التي سيجدها القارىء -إلى حدٍّ بعيد- بعد ذلك في سياق الكتاب..

وقد حددت مقدمة الكتاب توجهات المؤلف على المستوى المنهجي، وطريقته

في معالجة الأمور، وهي مقدمة تثير مجموعة من القضايا؛ بداية، يرى سيد البحراوي في مقدمة الكتاب أن هناك دولاً معينة استطاعت أن تطرح إسهامات سميت باسمها مثل النقد الأمريكي الجديد في الخمسينيات، أو البنيوية الفرنسية في الستينيات وما بعدها. وهو رأي يشي من المفتتح باقتراب الكاتب من الحركة النقدية من منظور سياسي، ولكن السؤال هنا؛ أكانت هذه الإسهاماتُ حقًّا إسهامات من دول أم إسهامات من أفراد نُسبت بعد ذلك إلى جنسياتهم؟ ربما ينمّ هذا الاقتباس، مع تأويلنا السالف للعنوان، عن أن فكرة التجنيس الثقافي كانت هاجسًا محلقًا فوق هذا الطرح!

وفي المقدمة، ذهبُ المؤلف إلى أن أيَّ إسهام في النظرية الأدبية لن يكونَ ذا قيمة إلا بتوافر شروط ثلاثة(iii)؛ الشرط الأول هو وعي النقاد بواقعهم الأدبي وخصوصيته وعيًا حقيقيًا، وهو تعبير يثير بعض الأسئلة عن ذلك المعيار في العلوم الإنسانية الذي نستطيع أن نحدد به ما يسمى الوعي الحقيقي هذا، وذلك في ضوء اختلاف ما يسمى الحقيقة الإنسانية عن الحقيقة العلمية من جهة، وفي ظل نسبية الفهم، واختلاف القدرات التأويلية بين النقاد، وهي فعالية منهجية في أسها، من جهة أخرى. أما الشرط الثاني فيحدده سيد البحراوي بصفته "الإدراك العلمي الدقيق بالنقد الأدبي عبر التاريخ والجغرافيا، بحيث تتاح إمكانية الاستفادة من هذا النقد انطلاقًا من الندية الكاملة"، ولن أناقش كثيرًا مسألة الإدراك العلمي الدقيق هذه، لكن تعبير الندية الكاملة قد ينم عن رغبة في تجنيس ثقافي يتعامل مع العلوم الإنسانية من خلال منتِجها وليس من خلال منجزها، وما تُسهم به من حراك في تطور المعرفة الإنسانية بعامة. أما الشرط الثالث الذي يحدده المؤلف فهو تمتين الصلة بالمجتمع العلمي العالمي في ميدان النقد الأدبي والعلوم اللصيقة به، وبالطبع يقصد المؤلف هنا العلاقات العلمية الجمعية لا الشخصية، لذا يستدرك قائلاً وهذا الشرط يعتمد على نشاط الدارسين، وهذا ما يخرج عن قدرة أي باحث وإرادته، بل إنه من المحال تحقيقه، برغم أهميته، وهو شرطٌ ناقصٌ في بحث المؤلف نفسه، ذلك لأنه كما يقول "يحتاج إلى تعديل جذري في شروط البحث العلمي والحرية الفكرية في البلدان العربية". فقد تأخر الاهتمام بالبحث العلمي في واقعنا العربي على نحو عام، وهذا ما أثر على قوة العقل النظري العربي -لو صحت التسمية- أما النقد الأدبي فمشروطٌ ببيئته الثقافية والعلمية، أي أنه تابعٌ في الحقيقة أكثر من كونه رائدًا، وهو حقل يرتبط بتطور علوم أخر مثل علوم: النفس، واللغة، والإنثربولوجيا، والاجتماع، والفلسفة...إلخ. ذلك لأن حيوية هذه العلوم هي التي تخلق فعالية العمل النقدي في واقعه الإبداعي، وهي فعالية اجتماعية في مقامها الأول!

ويُنهي سيد البحراوي مقدمته قائلاً "الآن وقد تحققت مقولات المنهج الذي أسميتُه محتوى الشكل ودعاواه، وذلك بانفضاض نقادنا عن البنيوية، واستمرار لهاثهم حول المناهج الأحدث مثل النقد الثقافي، أو النقد النسوي، أو ما بعد الكولونيالية وغيرها، وجدت أنه قد أصبح ضروريًا جمع هذه الدراسات، والإضافة إليها، ووضعها في نسق متكامل، آملُ أن يكونَ قادرًا على فهم أزمتنا، وتجاوزها، وتقديم

خصوصيتنا (!) عبر منهج علمي يضيف إلى النظرية النقدية"، على هذا النحو يلتزم الكاتب من خلال ماورد في المقطع السابق بثلاث مَهَمّات تقصّدَها من البداية في كتابه: المهمةُ الأولى هي فهم ما يسميه أزمة وتحديدُها، والمهمَّة الثانية للكتاب هي إيضاحُ كيف نجاوز هذه الأزمة؟ هذا إذا اتفقنا على وجودها على النحو المطروح في سياق البحث، أما المَهمة الثالثة فهي كما يقول الكاتب تقديم خصوصيتنا عبر منهج علمي يضيف إلى النظرية النقدية، ربما نجح الكاتب في تحقيق المهمة الأولى في طرحه، لكنني لا أجد ما يشير إلى هذا النجاح في مهمتيه الثانية والثالثة.

وقد اهتم هذا الفصل بملاحظة ما أسماه الكاتب عمليات التبعية الذهنية، وآلياتها ونتائجها. يقول سيد البحراوي "هكذا نعود إلى جِذر الأزمة، فبينما نصل الآن إلى أن أزمة المنهج تؤدي إلى غياب القدرة على قراءة أسئلة الواقع، والعمل الفعال على طرح إجابات لها، فإننا نستطيع أن نعكس هذا المنطلق أيضًا ليكون غياب القدرة على قراءة أسئلة الواقع هو الجذر العميق لما يسميه أزمة المنهج" ونسألُ بدورنا، ماذا لو عكسنا على طريقة سيد البحرواي ثانيةً حدودَ القضية وقلنا إن المشكلة الحقيقة لا تكمن فيما يسميه سيد أزمة المنهج فحسب، ولكن تكمن أيضًا في منهج الأزمة أو في مناهجها! وماذا لو قلنا أيضًا إن المشكلة الحقيقة تكمن في حاملي هذه المناهج!

الظواهر الحياتية

أما مفهوم محتوى الشكل فيحدد الكاتب قصده به بعد ذلك من خلال مجموعة من المعالجات المتفرقة في متن نصه النقدي يقول سيد البحراوي "يمثل النص الأدبي في منظور محتوى الشكل نظامًا إشاريًّا

حددت مقدمة الكتاب توجهات المؤلف على المستوى المنهجي، وطريقته في معالجة الأمور، وهي مقدمة تثير مجموعة من القضايا؛ بداية، يرى سيد البحراوي في مقدمة الكتاب أن هناك دولاً معينة استطاعت أن تطرح إسهامات سميت باسمها مثل النقد الأمريكي الجديد في الخمسينيات، أو البنيوية الفرنسية في الستينيات وما بعدها.

متحركًا، مركبًا دالاً، في هذا التعريف يحتل مصطلح "النظام" أهمية مركزية، فمحتوى الشكل هو "نسق من القيم الجمالية والاجتماعية بعدة معان، أولاً هو محتوى شكل النص (!)، وثانيًا "هو ما يمثل رؤية المبدع للعالم التي تتصل صراعيًا بالمثل الجمالي للجماعة، التي هي جزء من مجتمع أوسع"، ومحتوى الشكل هو "العنصر الحاكم في عمليتي التشكيل والتلقي"، وهو "محتوى العمل أو مضمونه"، ويقول "على هذا الأساس تصبح دراسة محتوى الشكل في الفنون وامتداداتها إلى الظواهر الحياتية (..) هي ميدان العمل الوحيد (!) أمام الناقد الفني حيث لا مهرب أمامه للحديث عن مضمون فكري خارج التشكيل"، ولكن هل يمكن حقًا أن نتكلم في عمل أدبي أو لوحة تشكيلية عن مضمون فكري خارج التشكيل، وهل يمكن فعلاً أن نثق في مثل هذه النقود التي تتكلم عن المضمون بصرف النظر عن شكله! بل إن أضعف النقاد الممارسين للعمل النقدي سيتحاشى هذا السلوك النقدي من البداية. ويقول سيد "إن محتوى الشكل في العمل هو أساسٌ في داخل النص، غير أنه متصل

يربط سيد البحراوي مفهومه عن محتوى الشكل بمفهوم الرؤية ووجهة النظر أيضًا حين يقول: "ونحن حين نمسك بمحتوى شكل العمل الفني مدركين من خلاله رؤية الفنان، والأثر الجمالي الأعلى للمجتمع الذي يعيش فيه، نستطيع أن نمسك بدقة برقبة الصراع الجمالي الاجتماعي الدائر في المجتمع في تلك اللحظة بوصفه ظاهرة اجتماعية في ذاتها.

اتصالاً وثيقًا بمختلف الأطراف المساهمة في العملية الأدبية أو الفنية (...) وهو متصل بالمجتمع الذي يقدم المواد الخام التي يمكن أن نسميها شكل الشكل"، لكننا لا نعرف يقينًا كيف نفصل هذه المواد الخام من النص، إلا افتراضًا، على أية حال لم يستخدم سيد مصطلح "شكل الشكل" في كتابه بعد ذلك، ولم يوظفه. وعلى الرغم من انتباه الناقد في طرح أفكاره إلى أطراف العملية الإبداعية الثلاثة: الإنتاج، والتلقي، والنص، فإن الطرح لم يناقش أولوية النظر إلى كل طرف منها، وذلك في ضوء أن معظم الاختلافات بين المدارس النقدية ترجع إلى تقدم طرف من هذه الأطراف على الطرفين الآخرين.

معنى النص

تثير هذه التحديدات مجموعة من الأسئلة أولها أهناك محتوى شكل واحد للعمل الواحد، كما يبدو من هذا التعريف؟ أم يتعدد هذا المحتوى بتعدد قرائه؟ وهذا ما لا نجده في الوعي النقدي الذي يرى أن النص له معنى أصح من بقية المعاني، وتثبت النظرية العلمية في أكثر من مجال من أن أي اتجاه إلى سياق تأويلي للنص يزيل اتجاهات أخرى ممكنة، يمكن النظر إليها بصفتها فاقد معنى، أو فاقد تأويلي، وهي نقطة جوهرية لم ينتبه إليها المفهوم، فهل هناك معنى واحد للنص، وبعض مما جاء حول معنى النص في الكتاب معاد مكرور، وقد كان مهمًا أن يضبط الناقد من خلال رؤيته النظرية فعالياته التحليلية، وذلك لتكوين جهاز مفهومي، قادر على استثمار جوانب فكرته النظرية عن "محتوى الشكل"..

يربط سيد البحراوي مفهومه عن محتوى الشكل بمفهوم الرؤية ووجهة النظر أيضًا حين يقول: "ونحن حين نمسك بمحتوى شكل العمل الفني مدركين من خلاله رؤية الفنان، والأثر الجمالي الأعلى للمجتمع الذي يعيش فيه، نستطيع أن نمسك بدقة برقبة الصراع الجمالي الاجتماعي الدائر في المجتمع في تلك اللحظة بوصفه ظاهرة اجتماعية في ذاتها"(iv). ربما يثير تناول محتوى الشكل ارتباطا بالمجتمع في تناول سيد البحراوي الارتباط بجهاز مفهومي قوي قدمته لنا البنيوية التكوينية للوسيان جولدمان (١٩١٣- ١٩٧٠) متأثراً بجورج لوكاتش. فالتماسات كثيرة هنا مع مفهوم "رؤية العالم" لدى لوسيان جولدمان. وهي من مقولاته الأساسية التي اعتنى بها كثيراً على مستوى النظرية والتطبيق. يرى جولدمان "أن الثقافة والوعي والعمل الفني والفلسفة تشكل جزءاً لا يتجزأ من العلاقات الاجتماعية، وأن هذا التفاعل بينها وبين المجتمع لا نستطيع إدراكه إلا من خلال "رؤية العالم" الخاصة بالكاتب"، من أجل هذا تبدو "رؤية العالم" حلقة وسيطة بين الطبقة الاجتماعية والأعمال الأدبية.

فالطبقة تعبر من خلال رؤيتها للعالم، وهذه الرؤية تعبر عن نفسها عبر العمل الأدبي". ولا شك في أن الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة على نحو طبيعي ولا مباشر تؤثر في الفرد (الكاتب المبدع)، ويعيدها بدوره إلى المجموعة. ولكن هذه العلاقة بين الفرد والمجموعة تحتاج إلى زيادة في التعمق. وهنا يتدخل غولدمان مميزا بين "الوعي الممكن" للطبقة الاجتماعية و"الوعي الفعلي". وينتج من ذلك أن أشكال الوعي لدى طبقة ما، هي في الوقت نفسه تعبير عن رؤية العالم لدى هذه الطبقة. وكل عمل أدبي، بناء على هذا، يبلور رؤية العالم لدى هذه الطبقة أو تلك ويجعلها تنتقل من الوعي الفعلي إلى الوعي الممكن.

وعندما يتكلم غولدمان عن البنية (أو البنى) الدلالية(v). أو ما يسميه سيد البحراوي "النظام" أو "نسق القيم الجمالية الاجتماعية"، فإن جولدمان يفكر في البنية التي تتيح لنا أن نفهم شمولية الظاهرة الاجتماعية التي يعبر عنها الكاتب لا لكونه فرداً، وإنما لكونه ينطق باسم الجماعة. وبالتالي فإن المعنى المقصود هو ربط هذه البنية بالوعي الجماعي". ولا يمكن فهم هذه البنية حقاً إلا إذا أحيط بها في تكوينها، الفردي أو التاريخي على التوالي، لأجل فهم هذا السلوك ينبغي إدراجه في هذه البنية. ومن هنا تبدو نقاط الالتقاء بين تيار النقد النفسي ومنهج جولدمان في البنيوية التكوينية التي كان أثر أدلر وبياجيه على المستويين الشخصي والمنهجي واضحًا(vi).

الإنسان المنهجي

على أية حال أجدني لا أعدو الحق إذا قلت إن هذا التأثر قد حصر إسهام سيد البحراوي في إطار فكرة ليست بمنأى عن اجتهادات عديدة سبقتها، غربية في لبها وأساسها -إذا استخدمنا عبارات الكاتب- دون قدرة على فرض تمايزها، وجهازها المفهومي الخاص بها. كما أجدني في كل الأحوال مختلفًا مع ما ذهب إليه سيد البحراوي وهو يقف -وصفًا أو تقويمًا- مع من توقفوا من النقاد العرب عن متابعة المنجز العلمي الغربي، وذلك في قوله "يمكننا مثلاً أن نرصد عددًا من النقاد سواء الأكاديميين أو غيرهم، قد كفوا حرصًا منهم على الاتساق المنهجي عن متابعة أي جديد في ساحة النقد الأدبي، وبقوا محافظين على مناهجهم التقليدية، والتي إن حوت تناقضاتها القديمة فإنها تظل أكثر فعالية، وخاصة في ميدان النقد التطبيقي، وقدرة على القيام بالوظيفة الاجتماعية للنقد، أي تحقيق الصلة بين المتلقي والنص"!

يقول سيد البحراوي إن انبهار روادنا بإنجاز النقد الأوروبي، أدى بهم إلى نقله "دون أن يدركوا أن منهجهم في التعامل مع هذا الإنجاز النقدي هو في الحقيقة قتل له لأنه معاد لطبيعته ولا تاريخية إنتاجه"، ولكن ألا تنطبق هذه اللا تاريخية أيضًا بتعبير سيد البحراوي على مستخدمي ما يسميه مناهجنا النقدية القديمة أيضًا، وما يرتبط بتاريخيتها بخاصة، حتى الثقافة المقاومة تدرك مسبقًا خطأ أية دعاوى تقوم بتجنيس الثقافة، أو أيّ اجتهاد يتفادي التعامل مع ما يسمى بنى المعرفة الغربية، لأنها صدرت من الغرب مثلاً، أو لأن هذا الغرب بما يحمله من واقع حضاري وثقافي مختلف، أو بما اتسم به في تاريخه السيىء معنا من نظرات استعمارية، واستعلائية، يجب مخاصمة ثقافته، ذلك لأن هذا السلوك المنهجي

قد يؤدي على المستوى الإبستمولوجي إلى إضعاف سياق البحث العلمي، ويعرقل تأسيسه، ويمنع عنه تجردَه، وقد تكرر هذا المعنى في الفصل الأول أيضًا في سياق حديثه عن الآخر الأوروبي ومفهوم التبعية، التي عرَّفها بأنها "تشكيل تنفصم فيه بنية الإنتاج عن بنية الاستهلاك"، ويعني هذا أنها "نتاج نقص واضح في الموارد الذاتية يؤدي إلى الاعتماد على إنتاج الغير، ونقل هذا الإنتاج لسد الحاجات الداخلية"، وبالرغم من أن التبعية مفهوم نقله الكاتب من حقل الاقتصاد السياسي مباشرة إلى الحقل الأدبي، فإن هذا المفهوم قد تغيرت أبعاده، ولم يعد يُنظَر إليه الآن كما كان من قبل، وذلك بعد تطورات النظرية الاقتصادية، سواء على مستوى التغيرات المستجدة على مفهوم الموارد في الفكر الاقتصادي المعاصر، أو على مفهومي الإنتاج والاستهلاك أنفسهما، أما الندية مع من يسمى الآخر فليست قرارًا مسبقًا يتخذه الكاتب، هذا إذا أردنا الاعتراف بالواقع العلمي القائم، لأنها محكومة بظروف موضوعية تجاوز رغبة الكاتب، فأيّة معرفة عن العلوم الإنسانية مرتبطة بشروط إنتاجها من جهة، وبسوق استهلاكها بصفتها رأسمالاً رمزيًا من جهة أخرى. وقد أشار سيد البحراوي في الفصل الأول المسمى أزمة المنهج، إلى مفهوم التبعية، وإلى الآخر الأوروبي، قائلاً إن "الوقائع تشير إلى أن ممارسات هذا الآخر الأوروبي كان يحقق مزيجًا من القمع المادي، والإبهار الذهني في الوقت ذاته" فمن هو هذا الآخر الآن؟ هل هو الأوروبي فحسب حقًّا! على أية حال، يفتقد الطرح جهازًا مفهوميًا، وتغيب عنه الإجراءات المنهجية أيضًا، كما أن القراءة السريعة المقدمة حول مناهج شخصيات أدبية ونقدية مثل طه حسين والعقاد أوقع سيد البحراوي في قراءة اختزالية، وجزئية، وقد كان من الواجب التعامل النقدي مع منجز هذه الأسماء، وما قام عليه من مناهج، وهو منجز ضخم، بحذر علمي أكبر.

ربما يشير الكتاب إلى منهج الأزمة أكثر مما يشير إلى أزمة المنهج، فأنا لست ممن يرون أن هناك ما يسمى على المستوى المنطقي أزمة منهج، لو كانت نسبة الاسم إلى مسماه صحيحة، هناك أزمة ممارسين، على أية حال، هذه مجموعة من التأملات أثارتها قراءتي لهذا الكتاب الشائق، أما أهمية هذا الكتاب فتكمن في كونه توخى أن يحرك مياهًا راكدة استنامت للمنقول دون تمثل أو مراجعة، وحسبه أنه أثار من خلال سياقة النظري في جزئه الأول -تصريحًا وتضمينًا- أسئلة مهمة حول علاقة النظرية النقدية بالأيديولوجيا، ومعنى الخصوصية، وعلاقة الأنا بالآخر النقدي، وشكل العمل الفني ومحتواه، والنسبية الثقافية، وغيرها من قضايا، أما السؤال الذي يظل عالقًا وسط هذه القضايا فهو: ما الذي ينسب إلينا في كتاب د. سيد البحراوي، وما الذي ينسب فيه إلى من يسميه آخر!.

(i) انظر: د. سيد البحراوي،. في نظرية الأدب: محتوى الشكل، مساهمة عربية،. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،. ٢٠٠٨)،. ص ص،. ٥- ٩٩.

(ii) انظر: نفسه،. ص ص،. ١٠٣- ١٨٥.

(iii) انظر: نفسه،. ص ص،. ٦- ٧.

(iv) انظر د. جمال شحيذ،. في البنيوية التركيبية: دراسة في منهج لوسيان جولدمان،. (بيروت: دار ابن رشد،. ١٩٨٢)،. ٣٨- ٤٤.

(v) نفسه،. ص،. ٤٥.

(vi) انظر: لوسيان جولدمان،. المنهجية في علم الاجتماع الأدبي،. ترجمة، مصطفى المسناوي،. (بيروت: دار الحداثة،. ١٩٨١)،. ص ص،. ١٥- ٦.

قراءات

جميلة سيد علي في قصصها "يرجى عمل اللازم" اختيار الحدث بلا إفراط ولا تفريط

بقلم: د. أحمد بكري عصلة
(الكويت)

لم يكن في نيتي أن أكتب عن المجموعة القصصية الأولى للكاتبة جميلة سيد علي نقداً أو تحليلاً أو توجيهاً، ولكني آثرت الكتابة بعد أن انتهيت من القراءة؛ وذلك لأسباب، منها: التوجه الجديد في صوغ القالب القصصي، والرغبة في إيجاد خط مميز بين كتاب القصة القصيرة في الكويت، والحرص -بأناقة- على اختيار الحدث، من دون إفراط أو تفريط، بل تقنية فاعلة وملائمة، على الرغم من أن هذه المجموعة هي باكورة أعمال الكاتبة، بل يتيمتها.


جميلة سيد علي

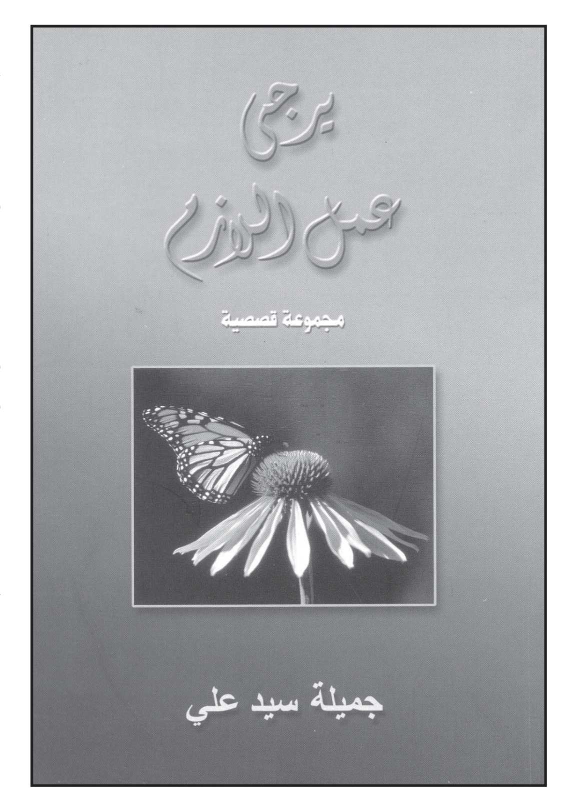
ففي أول قصص المجموعة "أعضاء بلاستيكية" نجحت في تجسيد فكرة "الإيهام" الذي يحاول الآخرون أن يسيطروا به على من أمامهم، في حدث متتابع بعيد عن التعقيد في اللغة، أو في التكوين، تقودنا من البداية إلى النهاية لنقتنع بأن الفرّاش، نجح على الرغم من تواضعه ووضاعته، على حين أخفق المدير، وسار في وهم الضياع، على الرغم من علو تواضعه ووضاعته، على حين أخفق المدير، وسار في وهم الضياع.

الجديد في قولبة القصة أنها توهم القارئ باتباع السردية المألوفة على حين تعتمد مبدأ التحليل النفسي والتعمق فيه، وهذا خط عرف به عدد من كتب القصة القصيرة في الولايات المتحدة، حديثاً، مثل أوسكار أودن، وروكي باث.

وفي "الدوامة" و "بسمة الترحيب" محاولتان شبيهتان؛ ففي الأولى تحلل الكاتبة لحظة نفسية معقدة، هي اللحظة التي يسيطر فيها الغضب على الإنسان في موقف ما بسبب ما يسمى بضغوط العمل والحياة، ثم ينزاح هذا الثقل ليعقبه راحة تتسلل إلى نفس صاحبه شيئاً فشيئاً حتى يسيطر عليه الهدوء والتراخي إلى حد الشعور بالراحة والخفة والسعادة.

هكذا صورت الكاتبة الدوامة التي سيطرت على موظفة جادة في مواجهة رئيسها الذي أوهمها بالتقصير فوق ما تعاني منه من ضغط وقسر.

وفي الأخرى لقاء مماثل بين شابة تبحث عن عمل، ومدير يرغب فيها، ولكن بشروطه... إنها الأخرى تعاني من دوامة مماثلة، فإن استجابت لشروطه وحققت ما طلب منها وظفت، ومن ثم فقد تتجه بعد أيام إلى ترك هذا العمل، كما فعلت سابقتها، وإلا فلا.. كلا الأمرين مُرٌّ.. إنها دوامة اجتماعية نفسية لا تقل عن سابقتها شبهاً، ولكنهما تحملان حرص الكاتبة على التحليل النفسي والتعمق فيه بأسلوب القص والحكي.



على أن الملاحظة الأكبر على قصص الكاتبة جميلة أنها تستند في بنائها على المواجهة بين البطلين؛ وهما غالباً "أنثى" يغلب عليها الضعف، والتوسل، والرجاء، حتى لتبدو سلبية إلى حد كبير لا تغير، ولا تفعل أي شيء، بل لا تملك القدرة على التغيير أو حتى على الرفض. والآخر "ذكر" يتصف بالرئاسة والعلو والقوة. وكأني بها -أي الكاتبة- تحمل في داخلها عقدة هذا النموذج للمرأة العربية التي ما تزال تقف من الرجل موقف التقرب في أحسن الأحوال. هذا ما تنطق به القصص التي سبق الحديث عنها، وغيرها، إلا في قصة "شهرزاد" المستوحاة من عالم شهريار وشهرزاد في ألف ليلة

وليلة، حيث تجسد شهرزاد المرأة التي تسلحت بالعلم والثقافة لتبدأ ثورتها على ظلم الرجل برفع القلم في وجهه أينما كان.

لكن الملاحظة الأجدر ميلها إلى استخدام مصطلحات العلم الحديث وتسخيرها للخيال الأدبي والقصصي، والميل – أحياناً– إلى الخيال العلمي، على نحو ما فعلت في "أعضاء بلاستيكية" و "ذرات" و"غرقت في بحره".

وكذلك الاتجاه نحو الرمز، ورموزها لا تلبس إهاب الغموض بل تتسم بالوضوح والهدوء، يتمثل ذلك في عدد من قصص المجموعة منها، "من أجل عينيه" التي ترمز فيها إلى فكرة "أعلمه الرماية كل يوم فلما اشتد ساعده رماني" من خلال فرس تقتل فارسها أمام الجماهير. قتلة شنيعة ثم تبكي عليه: "وسط الهتاف والتشجيع وأكاليل الزهور نظرت إليه من بعيد ملقى على الأرض، لم تخفض عينيها، رنت إليه طويلاً، ترقرقت دمعتان حارتان في العينين السوداوين الواسعتين، مهما كان سبب طاعتها قديماً، حباً، أو طاعة عمياء، فلن يعود كذلك بعد اليوم".

وكذا قصة "بالأمس كان سجاني" التي يمكن أن تعامل على أنها قصة واقعية هادفة، أو على أنها تحمل رمزين هما" الصياد الذي يمكن أن ترى فيه نموذجاً لظلم الظالمين، ومكرهم وخداعهم، ثم تمتعهم بعذاب أو بتعذيب مظلوميهم. والآخر الحماقة وهي هنا تحمل طبيعة الأنثى السلبية المسالمة التي لا تملك أدنى مقاومة وإن كانت تحمل طابع الوداعة والمسالمة. أليست الأنثى في عدد من قصص المجموعة حقاً للرجل؟! وكأني هنا أرى الحمامة والكاتبة يقران هذا المبدأ الاستسلامي، ولا ترغبان في التغيير!!.

وفي قصتي "لمن الثمرة" و "وغرقت في بحره" رمزية مماثلة؛ فالأولى تعكس فكرة الظلم والاضطهاد من أصحاب منطق القوة والنفوذ العضلي والمادي في العدوان على ضعاف الأجساد، وفاقدي المادة أو أية سلطة أو وسيلة تمكنهم من الدفاع عما يملكون أو يزرعون أو ينتجون. والأخرى تصور في رومانسية وحلم كيف تغرق الشمس في بحر الأرض وكأنهما عاشقان يلتقيان تارة وينفصلان أخرى، أو هما عاشقان حقاً يلتقيان وينفصلان، بل يمتزجان مثلما تمتزج الشمس، عند الغروب بالبحر، وتذوب فيه، لتعود من جديد، وتنفصل عنه، في حركة دائبة خالدة.

أما الأمر الجدير بالذكر، وأرى من الضرورة بمكان التنبيه عليه، فهو كتابة ما يمكن أن يسمى (القصة –المقالة) أو (المقالة– القصة) وهي نقيصة لا ميزة، ومخالفة للأصول العلمية والفنية لكتابة القصة القصيرة، حيث يضيع القارئ ما بين هذين العالمين المختلفين فيخرج من عالم المقالة ببضع معلومات متناثرة، ومن عالم القصة ببضعة أحداث، لا يدري بعدها أكان يقرأ قصة أم مقالة. هذا ما وقعت به الكاتبة في واحدة من قصصها هي (ناقد بلا رواية) التي تبدأ بما يوحي بأحداث متتابعة: "زفر بضيق وهو يقلب برتابة وبطء أوراق الرواية الطويلة..." ثم تختلط الأحداث بآراء النقد ومعارفه: "يجب قراءة الرواية من الغلاف الخارجي حتى تأخذ حقها

من التمعن والتروي والتأمل والتبحر" لم تكن رواية ككل الروايات حتى يسهل تقييمها.. ما لم يستطع فمه بحنكته الثقافية الواسعة هو سبب إصرار هذا المؤلف على عدم إلغاء أو تعديل الفقرات والمشاهد والعبارات...." يستمر الناقد المثقف المبدع في القراءة والتدبر وإعادة ترتيب الأفكار..." وهكذا..

أما السلبية الأخرى، على الرغم من سلامة الأسلوب وملاءمته لفن القص إلى حد كبير، فهو الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية، منها على سبيل المثال لا الحصر: ص٧: الوصول للجبال. ص ٨: موضوع هام ص ١٢ زاد ضغط رئيسيها عليها. ص ٢٠: رأت الحمامة تنطح خيوط الشرك. ص٤١ بذراعيه الهشين. ص ٤٧ وعزى ذلك إلى .. وصوابها كالتالي: الوصول إلى الجبال، موضوع مهم. زاد ضغط رئيسها. رأت الحمامة تعالج خيوط الشرك. بذراعيه الهشتين.. وعزا ذلك إلى.. هذا مع إدراكنا قلة تأثير هذه الأخطاء في سير الحدث أو في هدف القصة، ولكنه الحرص على التمام والكمال.

لذا أتوجه إلى الكاتبة، بأن تستمر في الكتابة، فالموهبة متأصلة لديها، والمقدرة اللغوية مناسبة وملائمة، وفهم قواعد القص القصير متجلية لديها، ولكني أرى أنها أقدر على كتابة القصة القصيرة جداً (ق.ق.ج) فهل نرى لها في المستقبل القريب ما يؤكد ذلك؟!



- عنوان المجموعة: "يرجى عمل اللازم"
- دار قرطاس. الكويت2003م.
- جميلة سيد علي



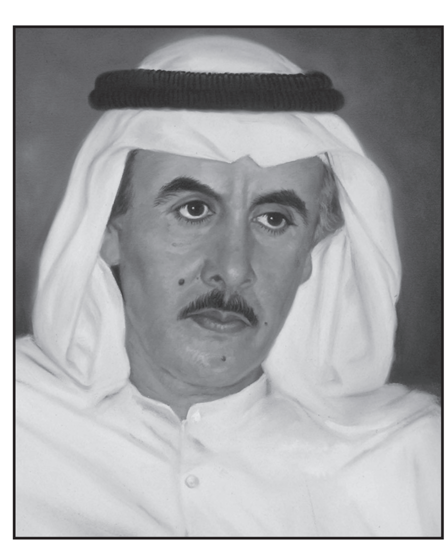
"الثقافة في الكويت" للدكتور خليفة الوقيان... إنصاف الوعي الكويتي

د. حسن فتح الباب

"الثقافة في الكويت" للدكتور خليفة الوقيان
إنصاف الوعي الكويتي

بقلم: د. حسن فتح الباب
(مصر)

يجمع المفكرون على أن البحث العلمي كما هو الشأن في التحقيق الإعلامي هو الذي تتوافر فيه الخصائص الدالة عليه والمميزة له وفي مقدمتها العمق والشمول، ويعرِّفه أحد النقاد الإنجليز بأنه ذلك الذي يجيب على الأسئلة الستة الآتية والتي تبدأ خمسة منها بحرفي الواو والهاء WH وهي what بمعنى ماذا (ماهية الموضوع) و Who بمعنى من هو الشخص المعني به و Where بمعنى أين (مكان حدوثه) و When (زمانه) و Why بمعنى لماذا. ويبدأ السؤال السادس بحرف الهاء How وهو الكيفية. ومن أهم خصائص البحث العلمي الأصالة بمعنى أنه مبتكر لا سابقة له، إذ يقدم جديداً أو يعمِّق ويثري ما هو معروف ومطروق في بحوث ودراسات أخرى. يضاف إلى ذلك تفرد الباحث بشخصيته أي أسلوبه بمعنى الطريقة التي يتناول بها مادة البحث من معلومات وأفكار يحللها ويعللها، وأن يكون له رأيه المستقل فيما يعرضه من آراء غيره. وتنطبق هذه الخصائص التي تشكل شروط البحث العلمي على كتاب(الثقافة في الكويت.. بواكير واتجاهات) للدكتور خليفة الوقيان باستثناء الإجابة عن السؤال الأول من الأسئلة الستة الآنفة الذكر، إذ لم يبدأ الكتاب بتحديد مفهوم الثقافة لبيان التفرقة بينها وبين الحضارة، وللمؤلف عذره في ذلك نظراً لما هو شائع من ترادف المصطلحين وتداخلهما.


د. خليفة الوقيان

أما العناصر أو الخصائص الأخرى التي ينبغي أن يتسم بها البحث العلمي فهي متحققة في هذا الكتاب الذي يعد بحق موسوعة لتاريخ الحركة الثقافية في الكويت ليس لها نظير. ويهمني في هذا المقام أن أشير إلى سبب آخر أورده الدكتور خليفة الوقيان باعتباره من دوافعه

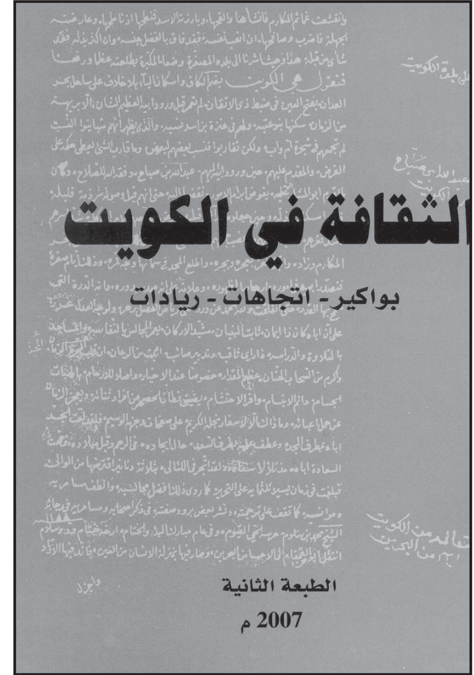
لبذل ما يدل عليه الكتاب من جهد جهيد ووقت استغرق سنوات كي ينجز دراسته ويتم رسالته. ذلك السبب هو (الصورة المشوهة التي يحملها بعض المثقفين العرب وغيرهم عن منطقة الخليج العربي بعامة، واعتقادهم أن هذه المنطقة لم تكن ذات شأن قبل ظهور النفط، ولم يكن للإنسان فيها اسهمات ثقافية يجدر ذكرها)

والحق ما ذهب إليه الدكتور الوقيان، فهذه الظاهرة تمثل جرحاً غائراً وهي تدل على نظرة قاصرة تكتفي بالمظاهر دون محاولة معرفة الجوهر.

وقد رأى شاعر الكويت الكبير أن يكون رد فعله لتلك الفرية إعداد دراسة موضوعية لتاريخ الكويت الثقافي تقيم الدليل الساطع على قدم هذا التاريخ وأسبقيته منذ عدة قرون على ظهور النفط. وهكذا جاء كتاب الدكتور الوقيان كشفاً للمستور من الحقائق والمسكوت عنه من المعلومات إذ أكد أن نشر التعليم كان أهم من جمع المال لدى الكويتيين الأوائل، وأنه كان هنالك علماء تمرسوا بالبحث العلمي في شؤون الدين والدنيا منذ القرن الثامن عشر الميلادي بل قبله، مصححاً بذلك معلومات ومفاهيم خاطئة أو غير دقيقة.

وتذكرنا المقولة الخاطئة بأن التقدم الذي أحرزته الكويت لم يبدأ إلا في القرن العشرين بعد اكتشاف آبار النفط بمقولة المؤرخ الإغريقي هيرودوت إن مصر هبة النيل فهي إحدى وجهي الحقيقة، أما الوجه الآخر فهو أن مصر بمعنى حضارتها هبة المصريين لما وهبوا من قدرات وطاقات عقلية ونفسية مكّنتهم من استثمار ماء نهرهم العظيم، فالموارد الطبيعية لا تكفي وحدها لإنشاء حضارة، بل لابد أن تؤازرها قدرة أبنائها الروحية على بناء قواعد بنيانها. وليس أدل على ذلك من أن هنالك دولاً اندثرت حضارتها بسبب تدهور العامل البشري وتفشي الرذيلة وسوء استغلال الموارد وعدم توزيعها بين المواطنين بالعدل.

كما أن هنالك شعوباً أقامت حضارة رغم حرمانها من مصادرة الثروة الطبيعية مثل الماء والنفط نظراً لما وُهِب شعبها من مواهب وقدرات روحية مهدت السبيل لميلاد حضارة مادية عمادها الثروة الثقافية الروحية. والشاهد الذي يؤكد هذه الحقيقة أن الإسلام ولد ونشأ في شبه الجزيرة العربية، وهي صحراء قاحلة لا ماء فيها ولا ضرع، ولكنها نهضت وعم الدين الحنيف العالم بعد أن أشرقت شمسه وأقام النبي صلى الله عليه وسلم دولة قامت على التوحيد وسائر القيم الروحية وفي مقدمتها الحرية والعدل الاجتماعي ونشرت العلم في أرجائها.



وقد كان الكويتيون رواداً في طلب العلم كما كانوا رواداً في اكتشاف وسائل الرزق الشريف من صيد اللؤلؤ تجارة وصناعة بحرية وكان شعارهم قول شوقي:

بالعلم والمال يبني الناس ملكهم

لم يبن مُلْك على جهل وإقلال

ويمكن القول إن العلم لديهم كان الأساس، أما المال فكان عوناً وعاملاً مساعداً له بدليل أنهم لم يتخلوا عن العلم حتى في أحلك الظروف التاريخية، بل قدموا المعارف في كثير من الأحيان على الأموال وكثيراً ما ضحوا بها في سبيل نشر العلوم. وما زالت الكويت حتى اليوم حاضرة ثقافية للأمة العربية لا تفرق بين أهلها وغيرهم من العرب في نشر الآداب والفنون والانتفاع بها.

ومثلما استطاعت الكويت أن تحل معادلة المال والعلم حلت مشكلة التراث والمعاصرة وتمكنت من التوفيق بينهما بفضل ما وُهب أهلوها من فطرة التمسك بالقيم والتقاليد الحميدة الموروثة، والنزوع إلى التفتح على العالم المحيط بهم. وهذا التوازن الدقيق مستقى من نبع الشريعة الإسلامية التي تقوم على جناحي التسامح والحوار مع الآخر، دون تخلٍ عن الجوانب المضيئة من الماضي، فهؤلاء الأبناء البررة يدعون الرماد ويبقون على جذوته. وقد قال الحكيم الزعيم الهندي غاندي: (إني أفتح نوافذي للهواء الطلق، ولكني أغلقه إذا ثارت العاصفة حتى لا تقلعني من جذوري).

وقد أفاض الدكتور خليفة الوقيان في بحث هذه المعادلة الصعبة وتعقب أصولها. كما عزا ما يتسم به الكويتيون من سعة الأفق والمصالحة مع النفس والانفتاح على الآخر إلى مبدأ الشورى الذي نسميه الآن الديموقراطية والذي يرجع إلى العصور الأولى لنشأة مدينة الكويت ومشاركة العلماء للحكام في إدارة شؤون البلاد عن طريق التعاون على البر والتقوى واتخاذ العلم قاعدة أساسية للنهضة. وقد بحث الدكتور الوقيان أيضاً موضوع العلاقات بين مصر والكويت وتطورها في الماضي، وذلك في إلمامة مقتضبة حبذا التوسع فيها وربط ذلك الماضي بالحاضر المزدهر الآن، مما يتطلب أن يضطلع الباحث الكبير بتخصيص دراسة ضافية لهذا الموضوع، أو يتولاها أحد الباحثين الأكاديميين المتخصصين في جامعة الكويت وفي الجامعات المصرية، والأمر بالمثل فيما يتعلق بالعلاقات الثقافية بين الكويت والهند وغيرها من البلاد الآسيوية والتي أجمل تبيانها الدكتور الوقيان. ويمكن الاستعانة في ذلك برجال الدبلوماسية ولاسيما من كتب منهم مذكراته، وكذلك بالرحالة الكويتيين الذين زاروا تلك البلاد للدلالة على جذور تلك العلاقات وعمق ظاهرة التبادل الثقافي بين الكويت وجيرانها.

إن قيمة هذا الكتاب الذي بلغ عدد صفحاته ٣٤٥ ترجع إلى غزارة مادته، واستيفائه جميع جوانب موضوع البحث، وتحقيقه وتوثيقه ما سبق من معلومات وآراء في شأن ثقافة الكويت، بفضل النهج الذي اتبعه المؤلف حتى وصل إلى جذور هذه الثقافة، وجعلها ماثلة أمام عيني القارئ، وربط النتائج بالمقدمات والأسباب بالمسببات. والدكتور خليفة الوقيان يقدم بذلك نموذجاً ساطعاً للبحث العلمي القائم على الحفر في الأعماق To dig for كما يعرِّفه المعجم البريطاني.

وبعد، فإن كتاب (الثقافة في الكويت.. بواكير واتجاهات) للدكتور خليفة الوقيان يعد أوفى مرجع علمي في موضوعه، والأمل أن يفيد من غزارة مادته الباحثون والمثقفون في الوطن العربي الكبير.

مسرح

شارع الحمرا مونودراما

ناصر الملا

مجلة البيان - العدد 476 - مارس 2010

شـــارع الحمـرا

(مونودراما)

بقلم: ناصر الملا
(الكويت)

بيروت.. "أوتيل" نابليون الحمرا حيث يقع في آخر الشارع. يحيطه من جانب اليمين صالون نسائي له باب جانبي و مكتبة قرطاسية تقع في الجانب الأيسر منه.. عفيف يخرج من باب الأوتيل الذي يعمل فيه حديثاً، حاملاً حقيبة سفر حيث يضعها على الأرض وهو يتنهد في ضيق ثم يدخل من جديد إلى "الأوتيل" ويخرج بحقيبة سفر أخرى و يرميها بشدة بالقرب من الحقيبة الأولى ينفخ بغضب.

عفيف: ما هذا اليوم النحس لقد حملت فيه أكثر من عشرين حقيبة سفر ولم أجد أحداً يستلم واحدة منها إلا أني أجد الحقيبة تلو الأخرى تختفي من أمامي وأنا متأكد أني إذا دخلت من جديد فلسوف أرجع ولا أراها في مكانها.. سوف أظل في مكاني إذاً حتى أرى أصحاب هذه الحقائب! لم لا أناديهم "يصرخ بملىء فيه" من له هذه الحقائب؟ "يفتح باب الأوتيل" يا من في الداخل.. تباً لهذا الأوتيل ما من أحد موجود .. من له هذه الحقائب؟ ربما كانت لنابليون.. على ما أظن أن نابليون قد مات وترك لنا هذا الأوتيل خالياً من أي أحد. "يحملق ناظريه في الشارع ..في السماء ..عن يمين وعن يسار" لا أجد أحداً في الشارع ..الحمرا باتت منطقة أشباح ..

لا..لا إنني أسمع حركة في الشارع الآخر "صوت سيارة هاف لوري منطلقة في الشارع الآخر" نعم إنه صوت سيارة نقل ربما مرت في الشارع المحاذي لشارعنا لنقل عفش من الحمرا إلى حيث لا أدري ..مبان ومركبات وواجهات محال خالية من الناس .. ترى ماذا جرى ؟ أين مرتادو الشارع.. أين العاملون .. أين سكان الأوتيل؟

إني أقف وحيداً ها هنا لا وجود لأي مخلوق "يضرب رأسه" لا..لا ربما كنت على غير صواب. الحمرا ما كانت يوماً خالية من الناس أو العاملين أو العاشقين أو المتطيبين أو من طلاب مرضى أعني من طلاب و مرضى.. لم لا أتقدم "يخطو

خطوتين إلـى الأمـام ويقـف مصـروعـاً" أتقدم.. أجننتُ أنا حتى أتقدم..؟ لا..لا لن أتقدم.. التقدم إلى الأمام هو التأخر بعينه.. التأخر عن كل شيء هكذا تعلمت من حمل الحقائب.. ولكن لمَ لا أتأخر.. فلأرجع إلى حيث كنت" يقف أمام باب الأوتيل" نعم هكذا السيد الذي عينني في هذا الأوتيل أبلغني بأن أقف هنا كتمثال الحرية الذي لا أعلم أين يوجد فلأقف هنا كتمثال أو كحمار أو كحمال حقائب أو حمال أسية المهم أني أقف "يضع يده على كتفه الأيمـن بسرعة ثم على كتفه الأيسـر" ما هـذا أشعـر أن أيـاد توضع على كتفي هذا وهذا ..تتحسسه وأحياناً تضغط عليه.. لا..لا..لا هذه توهمات إنها الوحدة التي مزقت كل ما بي من إدراك وتمييز والنظر إلى الآخر إني أقبع بين جدران أحزانها .. تباً ماذا جرى؟ لقد اشتبكت خيوط الليل والنهار أمامي فلا صرت أميز إشراقه الصباح الجميل ولا عتمة الليل البهيم .. لم لا أتحرك .. الحـركة بـركة كما يقولون فلأمشي إذاً جهة اليـمين" يغذ السير إلـى باب الصالون النسائي ويقف مشدوهاً" هه.. ألم ينادني أحد؟ "يتلفت من هنا وهناك " لا..لا يوجد أحداً الآن أقف أمام باب الصالون في صف ألأيمنيين ولكن أين هم النساء؟ "يصرخ بأعلى صوته" أين أنتم أيتها النسوة؟ أنتن يا من تعملن في هذا الصالون ألا يوجد أحد منكن؟" شرائط ثلاثة عالقة على باب الصالون واحدة حمراء وأخرى سوداء وثالثة وردية" لمَ لا أقترب و أعاين هذه الشرائط.. ألمسها أو أتحسسها بيدي ربما كتب عليها شيء أو .... فلأقترب قليلاً أليس من يقف في صف الأيمنيين يكون في العادة مدرجاً في قائمة المتوددين والعطوفين "يمد يده إلى الشريطة الحمـراء" هه إنها ناعمة تثيرني تذكرني بتلك الليلة الحمراء وأنا في شـارع الحمراء؟ ما لك تهذي هكذا كالرجل الذي أقبل على الخروج من هذه الحياة ؟ "يستنشق الشريطة الحمراء" أو.. أو.. يو..

وو..أو..أو..يـو..إنـهـا نتنة الرائحة لربما لامستها الأيادي كثيراً فأنتنتها ونتنتها "يـضـحـك ويـلـمـس الـشـريـطـة الـسـوداء فيسحب يده منها بسرعة" آه ما هذه.. تباً لها لقد صعقت يدي فلأبتعد نعم فلأبتعد .. لا .. لا بل سوف أظل واقفاً مـكـانـي.. ألمسهـا بـرويـة يـا عـفـيـف إنـهـا عالقة على باب صالون نسائي.. ولكنها سـوف تـصـعـقـنـي مـن جـديـد بـل سـوف ألمسها" يضع يده على الشريطة السوداء و يسحبها بسرعة" ما هذا لقد نفضتني من جديد لا لن ألمسها فأنا كرهتها الآن وكرهت لونها ..

آه.. آه لا زالـت يـدي تـرتـجـف مـن أثـر صـاعـقـتـهـا، تـبـقـت الـشـريـطـة الـورديـة، إنـه لـون يغريني بل يدعوني للولوج .. بل للذوبان به حتى وإن كان عالقاً في هذا النجم الذي في السماء. التساؤل.. الـرغـبـة.. الجـنـوح عـن المـسـار المعقول

يلغيهم هذا اللون فلأقبل هذه الشريطة " يتقدم بفيه إلى الشريطة الوردية ثم يتوقف.. يبتعد عنها خطوة" كيف أقبلها؟ كيف.. هل نسيت أني أقف في صف الأيمنيين؟ ولكن ماذا صنع لك أولئك الأيمنيين.. بل قبلها أفرك يدك بها مررها من هنا وهناك على جسدك.. لا..لا..لا لن أفعل ذلك فأنا أقف في صف الأيمنيين؟ "تقفل الإضاءة ثم تفتح في شكل فجائي فينصعق عفيف ويركض إلى باب الأوتيل" ما الذي جرى أحد أقبل عليَ فلأقف إذاً هنا نعم هنا أمام الباب "يلهث من أثر الركض" فوقوفي يسلمني سؤال الآخر وانتقامه مني ؟ ولكن لم أفعل شيئاً يجعل الآخر يمرغ وجهي بالتراب أو بالوحل أو بالقاذورات.. كفى يا عفيف.. كفى لن ترجع إلى صف الأيمنيين سوف تظل واقفاً هنا أمام باب الأوتيل.. أين الحقائب الحقائب أين اختفوا "يفتح باب الأوتيل ثم يقفله" لا يوجد أحد.. كل شيء قد هجر في هذا الشارع.. يا لهذا المنظر الغريب..

في بيروت وفي شارع الحمرا يختفي الناس هكذا؟

من غير سبب ومن غير مناسبة أيضاً ؟ لا.. لا أنا متأكد.. نعم.. نعم متأكد أني المختفي عنهم، وإلا ما اختفت هذه الحقائب من أمامي ولا أحسست بأياد تمرر على كتفي بين حين وآخر أعيش إذاً بالخيال ؟

إني نائمٌ في مخدعي تتوهج بي رؤى الأحلام ؟ كيف أحلم وأنا واقفٌ بشحمي ولحمي على أرض هذا الشارع "يتنهد في ضيق" لماذا لا أقترب إلى جهة اليسار فلأجرب.. فها هي المكتبة بقربي وقد اصطفت الكتب بواجهتها دون أن أرى أحداً يعمل بها ؟ أأقترب من تلك الكتب وأتصفحها؟ نحن جُبلنا في هذا الشارع منذ زمن بعيد على التصفح.. تصفح أي شيء يشدنا التعرف السريع على كل شيء.. ولكن حذاري.. فإنِ اقتربت من جهة اليسار فلربما اختلَ توازني ألا يقولون أنَ اليسار ما هو إلا اختلال؟! ولكني وحيداً أرغب في معرفة المجهول وهل الكتب أعدَها من عالم مجهول؟ أنت وحيد فارغ.. فاقد.. هاجر.. كلب..عظيم.. ادمي.. شيطان.. اقترب .. تعرف .. إلمس الكتاب بيدك.. تذوق المعلومة التي في صفحاته من أي إدراك أنى شئت، ولكني إن عشقت القراءة والمعلومة فلكم سوف أمضي في هذا الدرب؟ إنك توسوس يا عفيف.. أوسوسي ماذا أوسوس؟ ولماذا أقترب أو أحاول الاقتراب من جهة اليسار؟ اختلال اختلال إن اقتربت سوف أختل برمتي وهلاّ لي أن لا أختل وأنا مختل بالأساس؟! " يقترب من واجهة المكتبة.. يسحب كتاباً ينفض الغبرة منه ويدقق النظر بعنوانه" الأساطير الإغريقية.. آه إنه كتاب الأساطير.. ما أجمله من كتاب وإن كنت لم أقرأه " يفتح دفة الكتاب ثم يقف عند صفحة معينة ويقرأ بصوت عالٍ" هيرا..

اشتهرت بعداوتها لطروادة والطروادبين، ومن بينهم إنياس بطل ملحمة فرجيل.. هيرا عانت من خيانة زيوس كبير الآلهة لعلاقته واتصاله بغيرها .. كان يتحايل بشتى الطرق للاتصال بغيرها من الآلهات وغير الآلهات فتعقبته هيرا لتكشف خدعه والإيقاع به والانتقام من عشيقاته مهما انتحلن من أعذار لتبرير مسلكهن، وزيوس كان مزواجاً .. مزواجاً ولم لا يكون ما دامت جيوبه متخمة بالمال وكرشه ممتلىء بالنتانة "يُرجع كتاب أحلى الأساطير الإغريقية" فلأرجع الكتاب مكانه فكما يبدو أن المرأة منذ الإغريق وإلى يومنا هذا تعاني من سطوة الرجل وبالتحديد ممن هم على شاكلة زيوس هذا ، فلأتصفح كتاب آخر، ماذا أختار أوه إن هذا الكتاب ملفت للنظر " يسحب كتاب جديد " رحلتي الطويلة من أجل الحرية .. من هذا الذي تحتل صورته غلاف الكتاب " نلسون مانديلا " هه لا بد أن يكون هذا الرجل مهم وإلا ما تصدرت صورته غلاف الكتاب فلأتصفحه إذاً.. إذاً أتصفحه ؟" يرمي الكتاب على الأرض " تذكرت ألوان غلافه تذكرني بالشريطة السوداء ولكن الكتاب لم يصعقني .. لا تخاف يا عفيف إحمل الكتاب " يحمل الكتاب" تصفحه بروية فمضمون هذا يختلف عن مضمون تلك!

وشتان بين اليمين واليسار " يتصفح الكتاب " فلأقرأ إذاً: تتميز مسيرة شعب جنوب أفريقيا النضالية بأنها من أهم وأغنى التجارب التحررية في القرن العشرين ويشكل انتصاره نقطة فاصلة في تاريخ شعوب القارة الأفريقية كلها " يتنهد " نعم .. نعم هذا الرجل نضالي ولكن كيف ناضل لشعبه وبلده ؟ كالذين في بلدنا مثلاً أم كيف أرى أن كل قائد له نضال خاص به " يتصفح الكتاب ثم يقف عند صفحة معينة " مانديلا خاض حركة النضال الشعبية المناهضة للنظام العنصري .. فهو عضو فعال في حزب المؤتمر الوطني الأفريقي ثم ركن من أركانه ثم مؤسس وقائد لجهازه العسكري إن مانديلا رمز لنضال سكان جنوب أفريقيا على اختلاف أعراقهم ومحل إجماعهم هو صدق إيمانه بحقوق أمته وصلابته في التمسك بتلك الحقوق طول مسيرته النضالية بلا هوادة أو مساومة!

أين أنت يا مانديلا؟ أرجوك تعال إلى شارع الحمرا، فأنا بشوق إليك " يبتسم و يشير للكتاب بيده " أرأيتم ناضل وكافح إلى حد الموت من أجل قضية شعبه ووطنه والإنسان أينما كان بلا هوادة أو مساومة". بصوت عالٍ إنني عفيف يا مانديلا تعال أرجوك علَّك إن أتيت إلى الحمرا يعود الشارع من جديد إلى الحياة أرجوك تعال .. أف. "يعيد كتاب مانديلا إلى الرف " إني أصرخ في شارع مهجور ولا فائدة إن صرخت وإن لم أصرخ ولكن ثمة دبيب نمل وأناس وكلاب تدب في هذا الشارع حركة تسير من هنا وهناك إني أشم رائحة إطارات

شيء ما يتحرك من حولي إلا أن أحداً لا يوجد .. إذاً فلأتصفح كتاباً آخر "يسحب كتاباً جديداً" قصائد من سناء " للشاعر خليل عوير.. قصائد من سناء" يصمت لبرهة ويضرب بيده على الكتاب " لا بد أن شاعرنا أُولع بسناء هذه .. فلأفتح الديوان إذاً " يفتح ديوان الشاعر" هذه الصفحة الأولى وتليها الصفحة الثانية .. هه فلأقرأ الإهداء فالشاعر لا يهدي أحداً اعتباطا لأنه معتاد على أن يُهدى ولا يهدي قل يا خليل أسمعنا إهداؤك " شعري مدى الأيام يحييني .. أحياه من حين إلى حين .. غنيته فازددت منه غنىً .. عن كل أصحاب الملايين.. ما أجمل تلك الكلمات .. نسيت اسمه .. هه خليل عوير شاعر عربي من سوريا لم أسمع عنه من قبل " يضحك بهستيرية" ولم أسمع عنه فمن هنا فاض لتعريفنا بهذا الشاعر أو بغيره نحن نعيش مع الأموات فهل الأموات يحيون الأحياء ؟! ولكن أين سناء في صفحات الأشعار أريد أن أتعرف عليها عن طريق شاعرنا فهي من علَّقته كالذبيحة بحبها وساقته إلى حيث لا يدري ولا أدري أنا أين هي؟ لا تعجل في إبداء النتيجة دون أن تقرأها " يصل إلى صفحة معينة هه إنها إجابته يقول لا تسلني من سناءٌ ما أنا منك بأفصح؟ وهل أنا بالفصيح حتى أعرفها" يقلب في أوراق الديوان" لا بد أني سوف أكشفها وأكشف حبك لها ولو من طرف خفي.. أين سناء .. سناء ها هي الصفحة الحادية والعشرين هكذا ترقيمها في صفحات الديوان فلأقرأ إذاً " يقولون في كل شعري سناء، ألا ليت في كل شعري سناء.. الله يا شاعرنا .. ويا ليت في كل حرف سناء ثمان وعشرون حرفاً سناء.. حقاً إنك محظوظة يا سناء في تملك وجدان وفؤاد شاعرنا ليتني كنت مكانك ولكنني لست بتلك المواصفات التي بك فالشاعر يريد القوام المشوق والعيون السوداء الواسعة والشعر الطويل والأنامل الناعمة وأنا كما ترى لا أمتلك من هذا شيئاً .. كتبت هذه القصيدة في دمشق 1987/12/16..

أوه إذاً كتبت في السجن وكتب على شاعرنا أن يتخيلها وهو سجين بعيد عن الحرية، ولمَ العجب من كل هذا؟ فأنا مثل هذا الشاعر، أعيش وحيداً وأعمل وحيداً وواقفٌ بشارع الحمرا وحيداً ولكني كنت أتمنى أن أكون سناء.

السماء تتلبد بالغيوم وتهب عاصفة شتائية باردة في شارع الحمرا ويقصف الرعد قوياً فتبرز أكف تلك الغيمة السوداء بعروقها المشعة والمبرقة

بشكل مخيف .. مركبة قديمة الصنع موضوعة على أربعة صخرات حجرية وقد خلت من النوافذ وهي واقفة منذ زمن طويل في الشارع .. عفيف يحمل مظلة بيده تحميه من تساقط الأمطار ويقف عند باب المركبة الأمامي .

عفيف: لقد تهت في عتمة الطريق .. ألست بالحمرا؟ الويل لا أجد ماراً في

هذا الشارع .. ماذا جرى؟

أين أذهب، إلى أين أسير؟ أأنا منقطع عن هذا العالم؟ لا أرى أحداً ولا شيئاً يذكر، فلأصعد هذه المركبة " يحاول فتح بابها الأمامي فلا يفتح يجرب بالباب الآخر فيكون مقفلاً أيضاً" ما لها الأبواب لا تفتح؟ فلأقفز من النافذة حتى أقي نفسي من المطر" يقفز إلى باب المركبة عبر فتحة النافذة " أوه إنها مركبة مهجورة وأرى أن لها سنوات لم تتحرك من مكانها علماً بأني أول مرة أشاهدها واقفة في هذا الشارع!

يا لها من أمطار تتساقط على شارعنا ليت الحمراء تبادل الخير للسماء ولكن لا يُرى مخلوقاً هنا حتى أقول له بادل السماء بخير كما هي تبادلك بالخير.. الحمرا وشارعها قد هجرها الناس إلى وقت غير معلوم وبقيت وحدك يا عفيف تندب حظك التعس الذي أوقعك في هذا الشارع!

ما الذي يجري.. أفيّ شيء؟

هل عقلي فقد رشده؟ إن كان ذلك كذلك فليثبت لي أحد إني فاقدٌ لعقلي؟ " يضحك" لا.. لا أنا سليم وأتمتع بإدراكي .. فلأتخيل إني أقود هذه المركبة؟

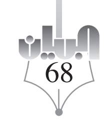
هه هه أنا الآن أقودها ولكن إلى أين؟ إلى اليابان مثلاً؟ لن اصل إلى هناك ، وإن وصلت فماذا سوف أرى؟ حتماً من يصنع يفكر .. يتتطور لم لا نكون متطورين؟ وأين التطور ومركبة كهذه واقفة في هذا الشارع منذ سنوات ؟ ربما يكون المطر وتساقطه على هذا الشارع قد غيبها عن أصحابها ، ولكن في اليابان بلد الزلازل والبراكين لا يغيبوا المَلاك عن سياراتهم أو تطويرها "يخرج من المركبة عبر النافذة وقد خفَ تساقط الأمطار" هه الآن توقف المطر عن التساقط حتماً سوف أجد أناساً يمرون من هنا .. في هذا الشارع .. آه لو أحصل على سيارة أجرة تعيدني من حيث أتيت " يصرخ" أين أنتم يا ناس .. ألا يمر أحد في هذا الشارع.. أنا عفيف حامل "الشنط" في "أوتيل" نابليون الحمرا.. عفيف .. أين أنتم ؟ " يخرج مائة دولار من جيبه ويرفعها" لدي مائة دولار أريد ان أتكلم مع أحد أنا لست بمعدم ولا بفقير نعم لست بمعدم ولا بمتسول ولكنني مجنون تساؤلات .. أريد أن أتسامر .. أنادم أحداً لا يوجد أحد؟ فلأتقدم إذاً .. لا.. لا .. لا لن أتقدم فالتقدم كما أعرف في هذا الشارع تأخر .. أرجع إذاً ، ولكن إلى أين؟ الأوتيل ؟ المكتبة ؟ الصالون؟ كل شيء أُقفل هنا.. تباً لي .. بل تباً للتعاسة التي أنا بها هم هناك وأنا هنا .. بل أنا هنا وهم هناك "صوت إطلاق نار خارج من رشاش .. عفيف يضع يده على رأسه ويختبىء بقرب المركبة.. يتوقف صوت الرشاش" ما هذا إنه صوت رشاش .. أحربٌ قائمة بالشوارع الأخرى؟ أم إنتقام قد التصق بقلب حاقد لهذا الإنسان المتمسكن في ذاك الشارع ؟ " عفيف يقوم" الآن عرفت .. نعم .. نعم عرفت بل تأكدت

بل إنِي على قناعة مطلقة أن ثمة دمار قد أُحدث خلف هذا الشارع فلا يطلق النار عشوائياً في الشوارع .. نعم دمار حادث لا محالة بعد إطلاق النار .. نتيجة تلك التي تقولها؟ أم هو تخمين ؟ أم هي حقيقة ملموسة شهدتها وأيقنت فداحتها عن قرب ولمست مدى ألمها ووقعها حينما اجتثت في سنين فائتة الأخضر واليابس ببلدنا ! المسألة إذاً لا تحتاج إلى التأويل والعويل ولكني ممن ألتمس حق وجودي في هذا الشارع ؟ في تلك المقاهي .. في المطاعم .. البارات ممن كل شيء خاو هنا ممن ألتمس حق وجودي؟

من العزلة .. اطلاق النار .. اليابان " يضحك بألم" إن لم تخلق مصيرك بنفسك فما أوجدت للحياة معنى! الوحدة .. اليتم .. نواح الثكالى .. الانكسار .. التلبد .. الخوف من القادم هم من أوجدوك في هذا الشارع يا عفيف وهم من سوف يباشرون فيك فنون العويل والفحيح والنعيق كلٌّ سوف يجتمع فيك لتتوه كالمدمنين خلف جدران اليأس طريداً شارداً في شارع الحمرا .. بهيماً تُساق إلى المسلخ وعلى وقع السكين يُزج رأسك ويباشر الآخر الطريق ولكن من يسمعني؟

وإلى من أعرض أمري وأنا أقف هنا وحيداً "يضرب جبينه بشدة" هل فيّ عقل ؟ ذاكرة؟ تفكير إنشغال دائم وحركة فارغة وألم عالق في أحشائي .. أحشائي "يضحك" هل الذي مثلي وبحالتي هذه تكون في جسده أحشاء؟ .. لم لا أطير لم لا أهرب؟ والقيود .. الفرضيات ؟ المبادىء .. التعليم .. الأوتيل إلى أين سوف تفر وتتركهم؟ حياة تبطل المتبطل .. تزهق روح المبتذل تطحن عرق الكادح وتعجننا في آلة الحمقى لتبيع من تبيع وتشتري من تشتري. " يتلفت من هنا وهناك ثم يبتسم ويمضي إلى آخر الشارع" .

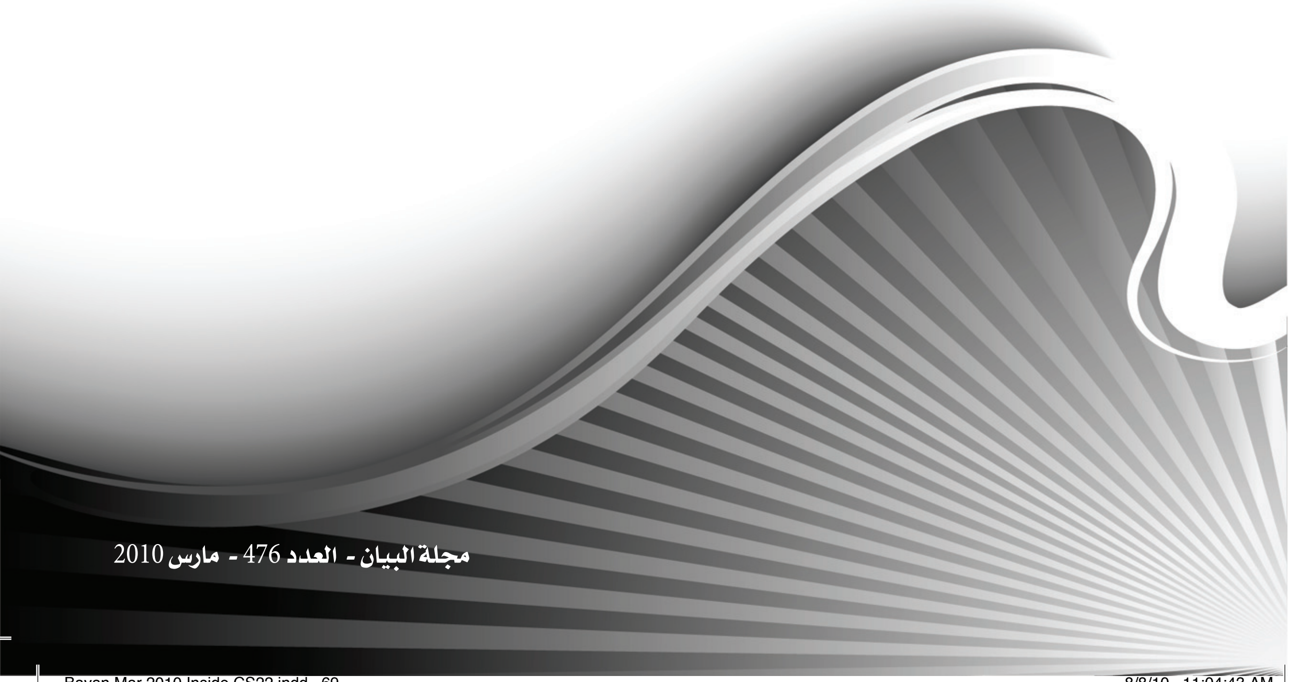




حوار

الباحث محمد قجة لـ "البيان" :
اكتشفنا موقع بيت المتنبي في حلب

سها شريف



الباحث محمد قجة لـ "البيان": اكتشفنا موقع بيت المتنبي في حلب

أجرت الحوار: سها شريف
(سوريا)

قضى المتنبي أجمل و أخصب سنوات شعره في حلب. وبقيا حلب وسيف الدولة في خاطر المتنبي وفي قصائده خلال السنوات الثماني التي قضاها بعد خروجه من حلب، ومصرعه عام ٣٥٤ هـ.

ومن هذا الماضي عبوراً للحاضر و مضياً للمستقبل توصل الباحث محمد قجة إلى تحديد بيت المتنبي و سيقام الآن متحف مكانه ليكون قلعة معنوية جديدة تقف إلى جانب القلعة التاريخية في حلب. وكان لنا اللقاء بالباحث محمد قجة ليحدثنا عن هذا المعلم الثقافي.

عقبى اليمين على عقبى الوغى ندم ماذا يفيدك في إقدامك القسم

وظنهم أنك المصباح في حلب إذا قصدت سواها ،عادها الظلم

القائم الملك الهادي الذي شهدت قيامه وهداه العرب والعجم

تلك كانت الأبيات من مطلع القصيدة الميمية في آخر عهد المتنبي بسيف الدولة وبلاطه.

وفي رثائه خولة يقول سنة ٣٥٢هـ:

أرى العراق طويل الليل مذ نعيت فكيف ليل فتى الفتيان في حلب



محمد قجة

• تم تحديد بيت المتنبي في حلب. ما الأدلة التاريخية استندتم إليها في تحديد الموقع ؟

- اعتمدت الأدلة التاريخية على ماورد في كتاب ابن العديم: " بغية الطلب في تاريخ حلب " . وكتابه الآخر "زبدة الحلب من تاريخ حلب " . ففي الكتاب الأول يترجم المؤلف للشاعر المتنبي (أحمد بن الحسين) في تراجم حرف الهمزة للشخصيات التي عاشت في حلب. ويروي ابن العديم أن المتنبي نزل في حلب ٣٣٧ هجري بعد لقائه " سيف الدولة " في انطاكية.وأن نزوله كان في (آدُر بني كسرى)أي ديار بني كسرى وهم عشيرة عربية من أقارب آل العديم حيث كانوا يسكنون في حلب.

وكان ذلك رأس الخيط الذي جعلني أبحث عن مساكن آل العديم وآل كسرى بن عبد الكريم بن كسرى في القرن الرابع للهجرة. وقادتني الدراسة التاريخية إلى تحديد الموقع من خلال كتابات ابن العديم نفسه الذي أوضح أن "دار المتنبي" تحولت إلى خانقاه بعد هدم حلب من قبل "نقفور فوكاس البيزنطي" وقد أصبح الموقع يعرف باسم "خانقاه سعد الدين كمشتكين" في الفترة الزنكية والأيوبية. وسعد الدين هذا كان من كبار مساعدي نور الدين الزنكي وابنه الصالح اسماعيل في حلب.

• هل الإكتشاف كان للبيت أم لموقع البيت فقط ؟

- الاكتشاف هو لموقع البيت.

• ألم يغير تدمير حلب في الزلازل والحروب لأكثر من مرة في شكل البناء ؟ وما التطورات الكثيرة التي طرأت على هذا الموقع خلال ١١ قرناً الماضية؟

أوضحتْ التطورات التي مرت على المنطقة، بأن حلب تعرضت للهدم بالحروب



الصور المرفقة تشير إلى بيت المتنبي في حلب



و الزلازل على النحو التالي:

(٣٥١ هجري - ٩٦٢ م) تدمير نقفوس فوكاس البيزنطي، (٦٥٨ هجري - ١٢٦٠ م) تدمير هولاكو، (٨٠٣ هجري - ١٤٠٠م) تدمير تيمورلنك، إضافة إلى الزلازل. وأبرزها الزلزال الكبير عام ١٨٢٢م.

والمراحل التي مر بها الموقع حسب روايات ابن العديم وابن شداد وابن الشحنة وسبط بن العجمي هي:

دار المتنبي كان لها غرفة عليا. وكان لها اصطبل للخيول. وتحدد الدراسات كيف كان يجتاز الطريق يومياً إلى قصر الحلبة خارج باب انطاكية حيث إقامة سيف الدولة.

- دار المتنبي وسط دور آل العديم وآل كسرى.

- خانقاه سعد الدين كمشتكين التي هُدمت في تدمير هولاكو

- المدرسة الصلاحية الكبرى التي بناها صلاح الدين الدواتدار في بداية العصر المملوكي. وحينما نُقل إلى طرابلس بحكم وظيفته أوقف الدار لدراسات العلوم الشرعية.

- تعرضت حلب لتدمير تيمولنك فتغيرت معالم المنطقة. وأعاد نائب السلطنة "خاير بك" البناء.فتم بناء الخان الذي يحمل اسمه جنوب المدرسة الصلاحية مع اقتطاع جزء منها وإدخاله في الخان. ولا يزال باقياً حتى اليوم. وأصبح اسمها "المدرسة الصلاحية الصغرى" وبقيت تابعة للأوقاف ويقيم فيها طلبة الدراسات الدينية.وقد





تم اقتطاع جزء آخر من الجانب الشرقي للمدرسة وتحول إلى ملكية خاصة.

- بعد زلـزال حلب المدمر ١٨٢٢ م. قام أحـد أبنـاء المدينـة ويدعـى: بهـاء الـدين القدسي بن تقي الدين بترميم المدرسة وإعادة بنائها. ومنذ ذلك اليوم حملت اسم "المدرسة البهائية" نسبة إليه.وبقيت تابعة للأوقاف.

وبذلك فإن المدرسة البهائية الحالية التي يشغلها مركز اللقاء الأسري.وقد تم نقله إلـى مكان آخـر. هي آخر مراحل التطور لموقع دار المتنبي خلال أحد عشر قرناً.

قادتني الدراسة التاريخية إلى تحديد الموقع من خلال كتابات ابن العديم نفسه الذي أوضح أن "دار المتنبي" تحولت إلى خانقاه بعد هدم حلب من قبل "نقفورفوكاس البيزنطي" وقد أصبح الموقع يعرف باسم "خانقاه سعد الدين كمشتكين" في الفترة الزنكية والأيوبية.

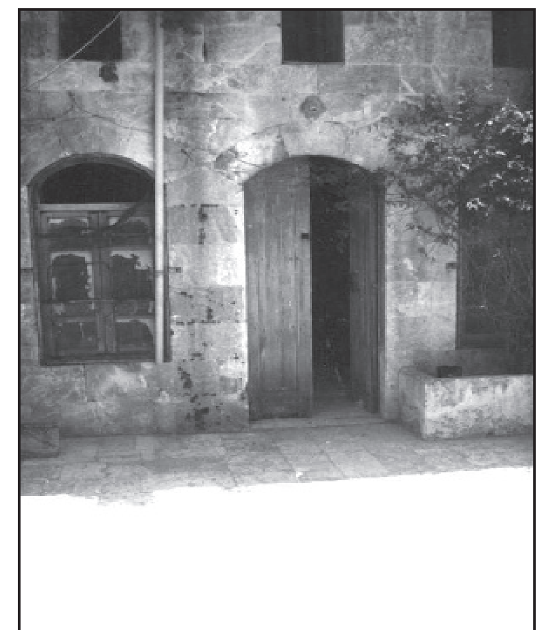
قصر الحلبة

• و هل الدار هي نفس المساحة للمدرسة البهائية الحالية ؟وما أوصاف المبنى ؟

- الدار الموصوفة هي أكبر بكثير من المدرسة البهائية الحالية.وقد أوضحنا كيف تم اقتطاع جزء جنوبي لمصلحة خان خاير بك وجزء شرقي آخر. وتشير الدراسات إلى أن دار المتنبي كان لها غرفة عليا.وكان لها اصطبل للخيول.وتحدد الدراسات كيف كان يجتاز الطريق يومياً إلى قصر الحلبة خارج باب انطاكية حيث إقامة سيف الدولة.

• ما التحولات التي طرأت على نظم العمارة ؟

- إن التحولات التي طرأت على نظم العمارة في المنطقة المدروسة ليست كثيرة. فالمدينة القديمة بقيت على قدمها والأسواق هي نفسها مع تغيير طفيف في الترميم و التوظيف. وطبيعة المدينة القديمة لا تسمح بإقامة



مبان ذات طبيعة عصرية مغايرة للطراز العربي الإسلامي. وبالتالي فإن بقايا الدار التي هي اليوم المدرسة البهائية نموذج للدار العربية في بنائها ووظائفها الاجتماعية.

قرب القلعة

● عاش المتنبي بحلب تسع سنوات كانت الأخصب في شعره.. فما الميزات التي يمتاز بها هذا المبنى في إيجاد الجو النفسي و المكاني للشاعر لإطلاق العنان لقريحته؟

– إن فترة حياة المتنبي تعتبر الأبهى والأجمل خلال مراحل عمره.وكانت داره قرب قلعة حلب.وقرب السوق المحوري الواصل بين القلعة وباب إنطاكية.وكان معه في داره رجل يدعى "أبو سعد" يعمل بمثابة مدير أعمال "بالعُرف المعاصر".وكان المتنبي كثير السهر على القراءة والكتابة.ويُذكر أبو سعد انه لم يعرف عن المتنبي كذباً ولا مجوناً ولا هزلاً. ولدينا الكثير من الروايات المتصلة بهذا الجانب وأثرها في شعره.

● هل سيتم تحويل بيت المتنبي إلى متحف؟

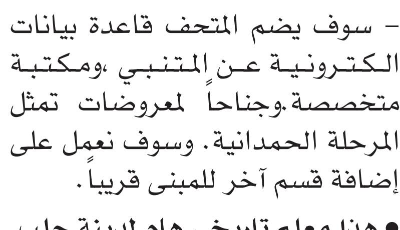
– تم اتخاذ قرار من وزارة الثقافة في سورية بتحويل المكان إلى متحف يحمل اسم "متحف المتنبي".



المرحلة الحمدانية

● لتوثيق الفترة الحمدانية فإن المتحف سيضم أقساماً متعددة ؟ فما هي هذه الأقسام ؟ و هل ستضاف ملاحق أخرى للمبنى ؟





- سوف يضم المتحف قاعدة بيانات الكترونية عن المتنبي ،ومكتبة متخصصة.وجناحاً لمعروضات تمثل المرحلة الحمدانية. وسوف نعمل على إضافة قسم آخر للمبنى قريباً.

● هذا معلم تاريخي هام لمدينة حلب. فما أهميته التاريخية و المكانية و الأثرية ؟

- إن أهمية متحف المتنبي تكمن في أن هذا العبقري الخالد يمثل الذاكرة القومية والثقافية للعرب ، ويعتبر رمز هذه الثقافة.كما أن لكل شعب رمزه الثقافي والحضاري.ومن هنا فإن المتحف سوف يسهم في إغناء ذاكرة الأجيال بثقافتهم وتراثهم ولغتهم وقيمهم الحضارية والفنية والإبداعية

● ما الإنطباع الذي شعرتم به بعد اكتشافكم للموقع ؟

- لقد مثل لي المتنبي منذ الصبا المبكر حالة عشقٍ ثقافية ووجدانية جعلتني ألتصق بشعره وأتابع كل ما كتب عنه، وأحفظ ديوانه كاملاً.وحينما اهتديت إلى مكان إقامته في حلب، شعرت بزهو عارم لأن دوراً صغيراً صار لي في الكتابة عن هذا الرجل العظيم.







- لمحة عن الباحث في الحضارات والتراث العربي محمد قجة

- محد قجة باحث حاصل على دراسات عليا تاريخ الأندلس وبلاد الشام (حاصل على دكتوراه dr 3em siecle)
- رئيس مجلس إدارة جمعية العاديات السورية منذ ١٩٩٤(تضم الجمعية ١٥ فرعاً في المدن السورية ومركزها الأم حلب).
- مدير الأمانة العامة لحلب عاصمة الثقافة الإسلامية.
- المستشار الثقافي لمحافظة حلب.
- رئيس تحرير الكتاب السنوي المحكم "عاديات حلب" بالتعاون مع جامعة حلب.
- المدير المسؤول ورئيس تحرير مجلة العاديات الفصلية للتراث والآثار (دراسات تاريخية وفكرية).
- لديه مكتبة منزلية خاصة تتألف من ١٢ ألف عنوان في المعارف الإنسانية والعامة.





من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية

خالد سالم محمد

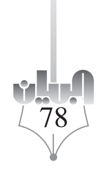
مجلة البيان - العدد 476 - مارس 2010

من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد
(الكويت)

هناك الكثير من المفردات الكويتية التي تستخدم في اللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات أصول فصيحة.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من قبل.



ن	
من اصطلاحات صيادي السمك. بمعنى أن السمكة بدأت بنتف الطعم الذي في الشص، فيقولون: الخيط نُبَر، وإذا كان هناك سمك كثير في المكان الذي يصطادون فيه يقولون: فيه نابر أو النابر كثير في هذا المكان. وعكسه "ماكو نابر" أي لا يوجد سمك. وفي الجمهرة: النَّبرُ: ارتفاع الشيء عن الأرض، يقال: نَبـرْته أنبره نَبْرا أي رفعته، ومنه اشتقاق المنبر لارتفاعه. وأقول: عند ما ينبر السمك الطعم فإنه يرفع معه السنارة المتصلة بالخيط.	نُبَر
النَبَاطة : من طرق صيد الطيور التي يستخدمها الصبيان. وهي نبلة تعمل من فروع الخشب ويربط في طرف كل جزء منها شريط من المطاط بحيث يلتقي الشريطان بقطعة من الجلد توضع فيها قطعة من الحجر ويمط الصبي الشريط المطاطي بقوة وبعد ذلك يفلت فينطلق الحجر ليصيب العصفور. أصلها من الفصيحة: نَطَب. فعكست إلى نبط. وفي الجمهرة: والنَطْبُ: ضربك بإصبعك إذن الرجل نَطبته أنطِبته نطباً.	نَبَط
بمعنى قطع قطعة صغيرة. والنتّفَةُ القطعة الصغيرة من الخبز ونحوه، وقد تستعمل مجازاً للرجل أو المرأة الضئيلة الجسم القصيرة. ونَتَفَ الشعر أو الريش :نزعه. وفي القاموس: النتّفَةُ: ما تنتفه بإصابعك من النَبت وغيره. وفي التاج: وأعطاه نتّفَةً من الطعام وغيره بالضم شيئاً منه، والنتّفَةُ بالفتح: النزعَة الخفيفة.	نِتَف
النويتش: صغار السمك التي تنتف وتنتش الطعم دون أن تمسك بها الصنارة. ونتش الشيء: أخرجه. وفي القاموس: النَتّشُ: استخراج الشوكة ونحوها، وجذب اللحم ونحوه قرصاً.	نِتَش
نَثَ الصبغ من الثوب ونحوه: زال وأفسد ما حوله، ومثله نَثَ الصبغ عن الحائط: تقشر وسقط. وفي القاموس: نَثَ الخبر يَنثُه: أفشاه، والجَرحُ: دَهَنه، ونَثَثَتُ عرقاً كثيراً، والزقُ: رشح، والنَثيثَةُ: رشح الزق والسقاء، والنَثُ: الحائط الندي.	نَثْ



النص	الكلمة
النجّب: اسم العائلة، نَجبُ الرجل ما ينتسب إليه من أصل فيقولون: شنو نِجّبِك، أي ما هو نجبك أي أصل عائلتك واسمها. وفي التاج: ونَجَبَ الرجل يَنْجب نَجَابة: إذا كان فاضلاً نفيساً في نوعه، والنَجيبُ: الكريم الفاضل، الحسيب. وفي الجمهرة: ورجل نَبَّاجٌ: إذا كان ذا صيتاً.	نِجْب
نجز المسمار من مكانه، وتلفظ الجيم جيماً فارسية، تحرك وخرج، فيقولون: المسمار نِجَز أو ناجز، والخشبة ناجزة من مكانها أي متحركة. وفي الجمهرة: تَنَاجَزَ القوم في الحرب: إذا تسافكت دماؤهم كأنهم أسرعوا فيها.	نِجَز
تنحنح الرجل: أخرج صوتاً لكي يُنتبه إليه، وقديماً كان الرجل يتنحنح عندما يريد الدخول إلى بيته أو بيت جيرانه وأهله وأقاربه لكي ينتبه إليه النساء فيخفين وجوههن. أصلها من النّحَم. وفي الجمهرة: النَحَمُ: صوت يردده الإنسان في صدره، وسمعت نحمة فلان إذا سمعت صوتاً غير مفهوم.	نَحْنَح
النَحّشة: الهروب والابتعاد، والهارب يقولون عن مِنحّاش. وفي الفصحى: انحاش: بمعنى ابتعد ونفر. قال القطامي: **فردت سلاماً كارهاً ثم أعرضت** **كما انحاشت الأفعى مخافة ضارب**	نَحَش
النحَالة: هدية المولود في أسبوعه الأول. وفي القاموس: النِحلة بالكسر: العطية، وأنْحَلَه مالاً خَصّه بشيء منه.	نَحَل
يقولون عن الشيخ الكبير في السن عندما تصدر منه أشياء غير لائقة بسنه: "أيا الشيبة النَخِرة". ويقصدون بها: أما تستحي من سِنّك، أو ألا يردعك كبر سنك عن الإتيان بمثل هذا الفعل. وفي الجمهرة: النَخِرَة: البالية: وعَودٌ نَخِر أيضاً إذا بلى.	نَخَر



النَخَّام، البصاق، ويتْنخمُ: يبصق. والواحدة نخَّامة. لا واحد له من لفظه. وفي الجمهرة: وَنَخَمَ يَنْخمُ نَخْماً: إذا تَنَخَمَ وفي الحديث أن النبي صلى الله عليه وسلم: لما حصَّب المسجد قال: إنه أغفر للنِخَامَة: أراد إنه يغطي البصاق.	نَخَم
يقولون: فلان نَدَس على فلان أي أفشى سِرّه أو مكانه الذي يختبئ فيه للسلطات أو لمن يبحث عنه، ومن الاصطلاحات في هذا المجال: فلان نادسين عليه أي مخبرين عنه إنه يحمل أشياءَ ممنوعة. وفي الجمهرة: ورَجلٌ نَدِسٌ: نَقَّابٌ عن الأمور بَحَاثٌ عنها.	نِدَس
النداف: الذي يندف القطن، وتستعمل مجازاً للذي يأكل كثيراً فيقال فلان يندف الأكل ندفاً. وفي القاموس: نَدفَ القطن يَندِفه: ضربه بالمندف والمندَفة: الخشبة التي يطرق بها الوتر ليرق القطن. وهو مَنْدوف وَندِيف، والدابة أسرعت رجع يديها. والسِباع: شربت الماء بألسنتها، والطعام كله. وفي الجمهرة: والنَّداف الذي يَندِف القطن عربي معروف لغة يمانية، وحرفة النَدّاف: الندافة.	نَدف
نَزَّ الحائط – رشح– ونَزَّت الأرض: خرج منها قليل من الماء. وفي القاموس: النَّز: ما يتحلب من الأرض من الماء. نَزَّت الأرض: تَحَلب منها النَزُ.	نَزّ
النزقُة والنـزْغَة: تطلق على الطفل الكثير الحركة والجلبة والضوضاءَ والمشاغبة. يقال له نزِقَة أو نزْغَة. وفي القاموس: نَزَقَ الرجل نَزْقاً ونُزُوَقاً نَشِط وطاشَ وخَفَّ فهو نَزِق والأنثى نَزِقَة. وفي الجمهرة: والنَـزَقُ : خِفَة وطيش، وتَنَـازَقَ الرجلان إذا تشاتما وطاشا.	نَزِق



يقولون للمرأة عندما يظهر عليها بوادر الحمل: تتنسّى، ويترتب على ذلك طلبها لأطعمة خاصة أو نفورها من أشياء معينة. وفي التاج: قال الأصمعي: يقال للمرأة أول ما تحمل قد نُسِئَتَ المرأة: إذا حبلت وهي امرأة نسّء والجمع أنساء ونُسُوء.	نِسَاه
نَسَع ارتفع وطال- نَسَع الولد، ونَسَع الفَرمَن الاصطلاحات البحرية بمعنى ارتفع ومُد. والنسَعةُ ربطة تحيط بالبطن كانت تُستعمل قديماً لربط الإزار كي لاَ يسقط. وفي الجمهرة: والنَسّعُ جمع نِسّعَة وهو ما ظُفر من الأدم كالحبال، والمَنَسَعةُ: الأرض السريعة النبت يطول بقلها ونبتها، وامرأة نسعاء طويلة.	نَسَع
النسَم:النفس، تَنفَسَ هواء الأوكسجين، يقولون بعده فيه نسم أيَ لازال حياً يتنفس. وانقطع نسمه أي كاد يختنق. وفي الجمهرة: والنَّسم: النَفَسُ لغة يمانية يقولون: تَنَسَمْتُ في معنى تَنَفَستُ.	نِسَم
فلان نشد عن فلان: سأل عنه ليطمئن عليه، ونشدتُ عن فلان: سألت عنه، يقول الشاعر الشعبي عبد العزيز البصري سلموا لي على اللي عن حبيبه نِشد ومن نشد عن حبيبه سلموا لي عليه وفي القاموس: نَشَد الضالة نَشْداً: طلبها وعرفها واسترشد عنها. وفلان عَرفة مَعْرِفة.	نِشَد
نِشَعت الشيء: جذبته بقوة، ومنه المناشَع: التجاذب بقوة. وفي الجمهرة، والنشَّعُ: انتزاعك الشيء بعنف، والنَشَاعةُ ما انتشَعّته إذا انتزعته بيدك ثم ألقيته.	نِشَع
تأخر، نَصَل عن الصف: صار في آخره، ربما هروباً أو كسلاً وفي اللسان، نَصَل الشيء: أي خرج من موضعه فقط. وفي الجمهرة، وكل شيء أخرجته من شيء فقد أنصلته. ونَصَل الغزل سمي بذلك لأنه ينصل من المغزل.	نِصَل



فلك الأشعار

فاضل خلف

الدرة العصماء

ندى الرفاعي

بكاء صامت

نبيل حقي

قراءة في كتاب النأي

أشرف محمد قاسم



فلك الأشعار

شعر: فاضل خلف
(الكويت)

هذا كتاب يضم مجموعة من الأشعار نظمها شاعر فلكي هو الأستاذ فيصل سعود العنزي (شاعر المرزم) قدمه للقراء أستاذي الدكتور صالح العجيري الباحث الفلكي الكبير. وقد قال في تلك المقدمة:

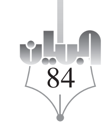
(اطلعت على اللطائف والحكم والطُرف والمآثر التي قدمها الأستاذ فيصل سعود العنزي وممّا شدني فيها ما تطرّق إليه من أمور تتعلق بالظواهر الفلكية الموسميّة في تتبُّع النجوم في حركتها الفصلية.

هذه المجموعة أُعِدّت بإحكام وبأسلوب شائق طريف ونسق جميل يشدّ القارئ اللبيب، فمتى أن يفي ببعض ما يتوق إليه المطّلعون عليه.

وأسأل من هو على كل شيء قدير أن يوفق المؤلف إلى أكرم الغايات وأنبل المقاصد وأن يعدنا بالمزيد، ولعلّهُ أيضاً حَرِيٌّ بالتشجيع والمعاضدة فنرى ونلمس ما يسرُّ الخاطر وما يخدم الوطن ويسعد المواطنين وبالله التوفيق".

وهناك أيضاً مقدمة أخرى كتبها الشاعر ذيب الحمودي الشمّري بأسلوب أدبي رفيع لافت للنظر.

والآن أرجو من القراء الأعزاء أن يسمحوا لي بتقديم هذه الأبيات المتواضعة عن هذا الكتاب أو الديوان المميَّز:



فلكُ الأشعار يزهو

بالنجوم الزاهرات

ونجومُ الكونٍ كانتْ

من قديم هادياتِ

والسماواتُ تجلَّتْ

ببروج نيِّرات

إنّهُ اللهُ رؤوفٌ

بجميع الكائنات

وهَدى الإنسانَ حتَّى

صار مَولى البيِّنات

مُعجزاتٌ جَعلتهُ

فاتحاً كلَّ الجهاتِ

بعلوم نافعاتٍ

وفنونٍ خالدات

إيه يا فيصلُ شُكراً

للأغاني الطيّباتِ

ومن الإبداع زِدنا



أنـــت راعــــي المــكــرمــاتِ

ثــم بــلِّــغ كـــلَّ حُــبّــي

لِــفــتـــىً زيـــن الــصَّــفــات

لـــلِـعــجــيــريّ المُــعَــلّـــى

فَـــهْـــوَ مـــن خـــيـــر ثــقــاتــي







الدُرَّةُ العصماء

شعر: ندى الرفاعي
(الكويت)

من خيرِ ثَغرٍ ذاكَ ثَغرٌ مُشرِقُ
تُلِيَ الكتابُ، وآيُهُ لا تَزهَقُ
بالحقِّ، بالقولِ الحكيمِ وبالهدى
جاءَ الحبيبُ بِشارةً تُتَشوَّقُ
لمّا زها بجمالِ أحمدَ كوكبٌ
حلَّ الربيعُ فكلُّ غُصنٍ مُورقُ
يا طلعةَ الحُسنِ المُبينِ وصاحبَ الـ
قلبِ الأمينِ ، جمالُكم يُتَعَشَّقُ
يا صفحةَ القلبِ الكبيرِ وبسمةَ الـ
وجهِ المُنيرِ ورحمةً تتدفقُ
يا صاحبَ الصفحِ الجميلِ وجوهرَ الـ
خُلُقِ الأصيلِ وبحرَ جودٍ يُغدِقُ
من عهدِ آدَمَ لم تزل كالدُرّةِ الـ
عصماءِ في الأزمانِ لا تتعتقُ
بانَ الضياءُ بيومِ مولدكَ البهيـ
ـي فزِنتَ في الأكوانِ حين تفرقوا
من خلفِ أقبيةِ الجهالةِ قد بدا
بعدَ الظلامِ جبينكَ المُتألِّقُ



لا شيءَ أطيبُ منكَ يا ريحَ المُنى

لا المِسكُ لا الريحانُ إذ يتعبَّقُ

لا شيءَ ألينُ منكَ كفّاً في المدى

لا الوردُ لا الديباجُ لا الإستبرَقُ

إنا نحبكَ يا نبياً مصطفى

والقلبُ في شوقٍ إليكم يخفقُ

إنا فداؤكَ يا رسولاً مُجتبى

سيكونُ منّا خيرَ خيلٍ تسبِقُ

إنا على العهدِ المُكَرَّمِ لم نزل

ما زلتَ فينا كلُّ حرفٍ ينطِقُ

إنا على حوضِ الشفاعةِ نلتقي

بالبِر بالإيثارِ إنا نصدقُ

صلى عليك اللهُ ربي ما رسا

قُربَ الشواطىءِ بعد نأيٍ، زَورَقُ

صلى عليك اللهُ يا غيثَ السما

ما اختال في الآفاقِ موجٌ أزرقُ

صلى عليك اللهُ في كلِّ الدُنا

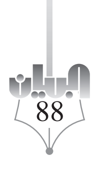
ما دام في الحُلْكاتِ نجمٌ يبرَقُ

صلى عليك اللهُ كل هُنَيهةٍ

ولك الشمائلُ والمقامُ الأسبقُ

والآلِ أهلِ الفضلِ والصحبِ الأُلى

ساروا على نهجِ الهُدى فتفوَّقوا





بكاء صامت

شعر: نبيل حقي
(السعودية)

مالي وللقلب لا خلٌّ ولا طرب

يبكي كلانا بصمتٍ دونما صخبُ

مالي وللقلب يعصرني فأزجره

أن خفف الحزن إني شاعرٌ تعبُ

أموت في اليوم مراتٍ ومراتٍ

وتولد الروح إذما هسهس (الغَرَبُ)(×)

وأسكن (الدير) عمراً ثمَّ تسكنني

وتملأ الذهن حارتنا فأنتحبُ

ما كنت يوماً ببكَّاءٍ ولا حزنٍ

لكنما الدهر أبكاني فيا عجبُ

قد خلت بعضَ الهوى والمالِ يسعدني

هل يسعد الوهم شخصاً هدّه التعب ؟

بالأمس كنت أغني حالماً فرحاً

يُموسِق النهر ألحاني و ينطرب

بالأمس كنَّا سَهارى عند شاطئه

ونجدل الشعر سكراناً فينسكب



نغازل النجم نسمو كي نقبله

فيأفل النجم خجلاناً وينسحب

ونمسك الغيم نجثو قرب هامته

ونعبرُ النهر يحرقنا فنلتهب

نخفي عباءته كي يبقى ويؤنسنا

ونرجو الصبح إذ يدنو ويقترب



(*) شجر ينمو على ضفاف نهر الفرات.



قراءة في كتاب النأي

شعر: أشرف محمد قاسم
(مصر)

أمسيتَ في صدق الهوى ترتاب

هل ساد أفق العاشقين ضبابُ

حتَّى متى؟ نمضي ظماءً والهوى

فوق الشفاه مرائرٌ وترابُ

في إثرنا قد أزهرت أوجاعنا

وزهور أوجاع الغرام عذاب

قد ضاقت الدنيا على أحلامنا

وغيوم غيث عيوننا تنساب

ها نحن في درب الرزايا ضَمَّنا

ليلٌ كئيبُ الوجه.. لا ينجابُ

تمضي خطانا فوق أشواك المنى

يغتال أحلام المسير غياب

ونطل من شرفات حُلْمٍ مقعدٍ

ضمته في أهدابها الأهداب

وعلى جناح الوهم نركب علنا

يوماً يصافح وجهنا الأحباب



نبني من الوهم اللذيذ صروحنا

يُخني عليها في المنام خراب

يا صاحبي أسرج خيولك لم يعد

في كأس أحلام الشباب شراب

نمضي يُسَنِّدنا الجوى ويهزنا

شوقٌ تبعثر والعيون غِضابُ

نتلو كتاب النأى دون إرادةٍ

ونظلُّ نرحل والدروب كِذابُ

آهٍ من الدنيا ومن وجع الضنى

عطشى تخاصم ريَّنا الأكوابُ

نمضي أسارى الوهم في صحرائها

فإذا أمانينا العذاب سرابُ

نحن الذين استعذبوا أحزانهم

إن قيل أحزان الغرام عِذابُ

نخطو إلى المجهول دون تَهيُّبٍ

ونظلُّ آلام الفراق نَهابُ

وعلى جمارِ الحُلم نطهو خوفنا

متطهرين يضمنا المحرابُ

حتى إذا انتهت الحكاية ضمَّنا

سطرٌ وحيدٌ يحتويه كتابُ

"عاشوا على أملٍ وماتوا دونه

والله أعلم بالذين أنابوا"



قصة

الشاهد.. على اليمين

عبد الله خليفة

حكاية ساعة من الزمن بقلم : كيت تشوبين

ترجمة:طاهر البربر

تحت برج الحمام

بسام المسلم

رقم ضائع بين الأرقام

بو عزة الفرحان



الشاهدُ .. على اليمين

بقلم: عبدالله خليفة
(البحرين)

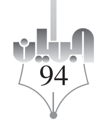
فيما كان الضبابُ يمخرُ سماءَهُ ، والعصافيرُ تتساقطُ مقتولةً تحت الأغصان ، واحدةً بعد أخرى ، والمياهُ الرقراقةُ تستحيلُ صفيراً ، أخذوهُ للمحكمةِ ، يداهُ مربوطتانِ وراءَ ضميرهِ ، المحكمةُ فارغةٌ إلا من الوطاويط جاثمةٌ على خشبِ المقاعد ، وثمة نساءٌ ساحراتٌ كهلاتٌ قاعداتٌ في الكهوفِ المحفورةِ في الجدران ، حدقَ فيه القاضي الطويلُ ذو العويناتِ الصغيرةِ المكبرةِ التي تحيلُ قامتَهُ المتوسطةَ الهزيلةَ عملاقاً ضخماً ، قال :

- ماذا تقول يا هارون؟ طالَ الزمنُ بإفادتك؟ انتظرنا عشر سنين لكي تتكلم؟ ماذا حدث؟ قلْ! لا توجدُ أيةُ عقباتٍ ضد الكلام ، نحن ننعمُ بالحرية؟ هيا تحدثْ واكشفْ المستور!

تطلّعَ هارون حوله ، المتهمون يحدّقونَ فيه ، تلك الأجسادُ المليئةُ ، تلك الوجوهُ النضرةُ ، تلك النظراتُ الربيعيةُ ، استحالتْ أعشاباً صفراءَ ، وجريداً مرتْ عليهِ ريحٌ صرصرٌ عاتية.

قوةُ شلالٍ داخله . إعصارٌ مرَّ على جبالٍ ولبسَ الثلجَ ، وصرخَ متفجراً في السماواتِ العلا ، وعانقَ محيطاً ساكناً ساخناً ، والتهمَ موجاتِهِ في عواصفٍ عاتية . ها هو الإعصارُ يخرجُ من بينِ مسامهِ ودمهِ ، ها هو يقتربُ كلاماً من حنجرتهِ . ها هو . . يشققُ جلدَهُ ويحتضر.

- ماذا تنتظر ؟ هيا تكلم!



لكنه في القاعةِ الواسعةِ في بيته ، المقاعدُ الوثيرةُ ، والطاولاتُ الفخمةُ التي تحتضنُ الصوانيَّ المليئةَ بالفواكه والمأكولات ، الجوُّ أثيريٌّ باردٌ ، الضيوفُ يتحدثون ويتجاذبون قنابلَ الكلام ساحبين الجثثَ للثلاجات ، صراخٌ هنا ، وشوشاتٌ مسماريةٌ هناك ، مساوماتٌ على مومسٍ قربه ، صديقٌ لدودٌ يحاذيه ويطمئنُ على صحتهِ ، عدوٌ لطيفٌ يتأكد من إستمرارِ مرضه ، والأيدي كلها تأكلُ لحمه.

لا تزال شوكُ المحكمةِ مغروزةً في ضلوعه ، كلما احتكتْ بجنباتِ ضميرهِ صعدَ ألمٌ، المتهمون يمدونَ له أذرعَهم من على بُعدِ جبلٍ ولكنها تطولُ كسككِ الحديدِ ، صافراتها تضجُ ، وتصلُ سريرَهُ ، وامرأتهُ تعدلُ الوسادةَ كلَ ليلةٍ بدون فائدة ، المتهمون من عصي الريف، لم يأبَهَ بهم أحد، في كلِ مرةٍ يُقادُ للمحكمة يراهم يتقلصون ، يذوبون ، لكنهم يتضخمون في كوابيسه.

الآن يصرخُ ، ينهضُ من على المائدةِ ، مائدةِ العشاءِ المسموم ، يقذفُ بلغةٍ فارغةٍ من الأصوات:

- لم يكونوا هم الموتى بل أنا . تآمرتم على ذاتي . هززتموني ، تدغدغون جنوني ، هيا يا هارون أنتَ الفذ ، أنتَ المرسلُ ، أصعدُ على أكتافكم ، على أوراقكِم ، أهزُ الدروبَ ، أحركُ البحر.

الحضورُ يرى المائدةَ تهتز ، والتفاحَ يتراقص في الهواء ، ينهضُ بعضُ المتكلمين ، يصطخبون ، يرعدون ، يسبحون في الزجاجات ويغرقون.

يتقدمُ في الظلامِ للقاضي ، يسيرُ بأسى ، الحكايةُ بسيطةٌ تتلخصُ في كلماتٍ قليلةٍ ، لكنها مشوشةٌ ، وهو يسيرُ نحو رئاسةِ المحكمةِ ، هناك القمةُ ، القاضي برأسهِ الصغيرةِ ينتظرهُ ، كان شاباً ثم شاب ، آذانهُ كسماعاتِ المساجد مفتوحةٌ على صلاته ، يقربُ رأسَهُ منهُ ، وهو يدنو:

- القضية يا سعادة القاضي هي أننا تآمرنا على قتلِ عقيل . هذه القضيةُ ببساطة . أربعتُنا اجتمعنا وقررَنا تصفيته . هؤلاء المتهمون هم عائلةُ عقيل . هل فهمتَ المسألة ؟ لكننا لم نصلْ إليه . لم نقتربْ منه!

يصلُ لرئيسِ المحكمةِ ، يمسكُ رأسَهُ فتسقطُ في يدهِ . وإذا هو رأسُ دميةٍ . ودميةٌ تصخبُ بالضحك . تقولُ رأس الدمية:

- كيف هذا ؟ شيءٌ جنوني !



- القضية ببساطة . .

- لا تقلْ ببساطةٍ ، لقد نزعتَ رأسيَّ من جسمي وتقولُ بساطة ؟!

- بوضوح شديد . .

- كفّ ! كفّ!

- لقد خرجتُ من بيتِ زميلي حيث اجتمعنَا وخططنَا للجريمة ، وسرتُ في أزقةٍ ملتفةٍ حتى أصلَ لسيارتي ، وإذا بالشرطة تلقي القبضَ عليّ!

- وماذا في ذلك؟!

- المرعب إن الضابطَ الذي قادوني إليه كانَ يعرفُ كلَ ما خططناه وأردناه! فتحَ خارطةَ الجريمة على الطاولة فسقطتُ!

يصعدُ على المسرح المضاء، الجمهور يطالعهُ في الأسفل، الديكوراتُ فخمةٌ ، يدفعُ بقوةٍ جبالاً من الورقِ المكوم ، يغرزُ رجليهِ في الخشبِ الأصم ويدفع ، الأوراقُ تتساقطُ عليه ، الأوراقُ تستحيل وطاويطاً وساحرات متفجرة بالعويل ، المتحدثون يواصلون الكلامَ ، يختنقُ هارون من لزوجةِ الورقِ ، يرفسُ الصفحات المليئة بالشخبطات ، لكنها تنزلُ فوقَهُ بقوةٍ ، تدخلُ في فمهِ ، تخنقهُ ، يتأوهُ ، تنسدُ حنجرته.

عقيلٌ يزحفُ على الترابِ ، الضرباتُ التي انهالتْ على رأسهِ لم تقتلْهُ ، ما زالَ يتكلمُ ، يعملُ في السوقِ وهو يزحفُ ، بعد الجريمةِ ، سحبتْ الشرطةُ كلَ أولادهِ ، وهو في المستشفى غارقٌ في دمهِ وصممهِ ، سألَ زوجتَهُ بعدَ ساعاتٍ من الجهدِ ومن بعثرةِ الحروفِ في المجموعةِ الشمسيةِ البشريةِ ، عن أولادهِ ، أولئكَ العفاريت الذين صَرفَ عليهم دمَ قلبه، الذين ادخرَهم لمثلِ هذه اللحظة ، ليحملوا العربةَ ويبيعوا ويحصدوا المزارعَ من فلوسِها الصغيرةِ.

زوجتهُ تشيرُ إلى جهة اليمين.

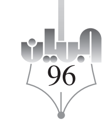
هارونٌ وعقيلُ يتعانقانِ على المسرح بين تصفيق الجمهور الحاد ولعلعلة الرصاص:

- لقد حاولتُ قتلكَ لكنني لم أنجحْ في ذلك.

- ولا يهمك! هل هي المرةُ الأولى التي أُقتلُ فيها؟!

- خسارة كانت عملية محبوكة.

- من هو القاتل؟! لقد أذابوا أولادَيَّ في مصاهرِ الألمنيوم وتسفيطِ السمكِ للشرطة



وحولوهم إلى (. . . .)، هذا جنون يا سيدي ، حتى المحكمة لم أستطعْ الوصولَ إليها لأدلي بشهادتي؟!

– لقد شُكلتْ لجانٌ عديدةٌ للإفراجِ عن عيالك ، ويتمُ درسُ قضيتِهم ، البلدُ كلُها متضامنةٌ معهم . هل ما زالتِ المساعَداتُ تصلُ إليهم؟

– كيف تصلُ إليهم؟!!

في فضائهِ المخرومِ بالشهبِ يمعنُ هارون النظرَ في وجوهِ زملائهِ ، تلك اللوحاتُ التي علقَها على حيطانِ بيته ، لو أنه عدّدَ خطواتِهِ نحو الشمس لوصلَ إلى نهايةِ المجرة ، يحدقُ في أرصدتهِ الفارغةِ ، في عرائسِ ابنتهِ الممزقةِ من جثومهِ فوق السرير ، في الصمتِ الكثيفِ العميقِ المميتِ الذي يأكلهُ ، في السنواتِ الطويلةِ التي راحَ فيها يستعيدُ ألفَ باءَ الكلام ، يدخلُ الابتدائي بعد الستين ، يتذكرُ سقوطَهُ المريعَ في مركزِ الشرطة ، تحت طاولة الضابط ، الذين ضربوه وعزلوه هم الذين يحملونه ، يريدُ أن يفلت من بين أيديهم ، ويتكلم لكن اللغةَ غادرتهُ إلى الأبد . تقطعتْ أسلاكُ عقله ، انطفأتْ مصابيحٌ كانت كشافاتٍ للوجود ، يحدقُ في الورقِ الأبيضِ الذي تركهُ ينتظر ، في الزجاجاتِ التي لا تزالُ مسدودةً ، وفي الحقائقِ التي لا تزالُ متناثرةً ، شوكيةً متطايرةً حارقة ، في الكوابيس التي لا تزالُ تلتهمهُ ليلاً . .

يمشي على المسرح ويصرخ:

– من كان فيكم المرشد؟ أجيبوني!

تنزلُ أقنعةٌ ، تدورُ حوله ، تطلق عصافير وفراشات وفقاقيع وشرارات ، يحترقُ وجههُ ، شعره الكثيف تتخلله النيران!

يحملونه على جذعِ نخلةٍ نحو المقبرة ، يتقلبُ متألماً ، سدد اشتراكاته لحماً ، تبرع بأعضائه ، وحتى عقيلٍ حضر ، وهو يزحف محاذراً دوس الأعشاب ، ويتناثرُ ترابهُ عليه ، يتحدثُ معه الملاكُ:

– حتى الآن لم تعرفْ المجرم؟

– كلا يا سيدي.

– هو عقيلٌ نفسُهُ!

– أهذا معقول؟ قلْ كلاماً غيرَ هذا يا سيدي!



- أتجادلني يا هارون وأنت في قبضة يدي؟ الجدل هناك حيثما جئت ، أما هنا فعليك بالسمع والطاعةِ!

- وكيف يمكن لعقيل . . ؟!

- أراد أن يحصلَ على المال فجعلَ أولادَهُ يضربونه!

ذهل وهو في التراب . وصل إلى الحقيقة المذهلة من شركة التأمين الوطنية . حاول أن يخرج من القبر لكن أصدقاءه كانوا يهيلون التراب عليه.

تقلب ، صارع الدود والجماجم القديمة والذكريات الحامضة والعباءات الذائبة.

سحبهُ الآخر:

- لم تصلْ للحقيقة بعد!

- ولكن صاحبك قال لي . . !

- دعك من أهل اليمين . لم يكن ثمة قاتل لأنه لم يكن ثمة قتيل! القاتل والقتيل هو أنت!.





حكاية ساعة من الزمن*

بقلم: كيت تشوبين**

(أمريكا)

ترجمة: طاهر البربري

مع معرفة أن مسز مولارد قد ابتُليت بمشاكل في القلب، فقد أُحيطت برعاية بالغة حتى يتم تسريب خبر وفاة زوجها إليها برقة قدر المستطاع.

أختها چوزفين، هي التي أخبرتها، في جمل متقطعة؛ بتلميحات خفية لتُسَرِب إليها الخبر بصورة غير مباشرة. ريتشاردز، صديق زوجها، كان هناك أيضًا، بالقرب منها. هو الذي كان في مكتب الجريدة عندما وصلت أنباء عن كارثة طريق السكة الحديدي، وعلى رأس قائمة "القتلى" كان اسم برينتلي مولارد. انتهز فرصة الوقت فقط في التأكد من حقيقة الاسم بتلغراف آخر، وأسرع في إحباط أي محاولة، من أي صديق متهور أو فظ، لنقل الخبر الحزين بطريقة صادمة.

لم تسمع القصة بنفس الطريقة التي سمعتها بها نساء كثيرات، بعجز تام لقبول مغزاها. فقد انفجرت في البكاء على الفور، بانهيار عاصف، بين ذراعي أختها. عندما خمدت عاصفة الأسى، مضت صوب غرفتها وحدها. لم تكن تريد أن يتبعها أحد.

وهناك، قُبالة النافذة المفتوحة، كرسي ضخم مريح. غاصت فيه، بعد أن ألم بها تعبٌ جسمانيٌ أتى على جسدها وبدا أنه قد بلغ روحها.

كانت ترى في الساحة المفتوحة، أمام منزلها، قمم الأشجار، التي كانت ترتجف بموسم الربيع الجديد. كانت رائحة المطر اللذيذة عالقة في الهواء. وفي الشارع، أحد الباعة الجائلين كان يحمل بضاعته. نغمات أغنية بعيدة كان شخصٌ ما يتغنى بها تتسلل باهتةً

إلى مسامعها، وعدد لا حصر له من العصافير كانت تزقزق على الأفاريز.

رُقَعٌ متناثرة من السماء الزرقاء كانت تظهر هنا وهناك عبر السُحُب التي تتكتل وتتكوم فوق بعضها البعض باتجاه الغرب قُبالة نافذة غرفتها.

كانت تجلس ورأسها يستلقي للخلف على مسند الكرسي، بلا حراك تمامًا، إلا حينما تهزها نوبة نشيج في حنجرتها، مثل طفل يُبَكي نفسه لينام فيستمر في النشيج في أحلامه.

كانت صغيرة، بوجه هادئ جميل تنم قسماته عن قمع وقوة من نوعٍ ما. لكن الآن، ثمة نظرة كئيبة في عينيها المثبتتين بعيدًا هناك على واحدة من الرقع السماوية الزرقاء. لم تكن نظرة تعكس أي معنى، لكنها كانت تشي بحرمانٍ مؤقت من ذهنٍ متقد.

ثمة شيء كان يتقدم صوبها وهي في انتظاره، بفزع. أي شيء هذا؟ لم تكن تعرف، كان شيئًا من الخبث والمراوغة بحيث لا يمكن تسميته. لكنها كانت تحسه، وهو يزحف خارج السماء ويتقدم صوبها عبر الأصوات والروائح، واللون الذي في الهواء.

الآن، يعلو صدرها ويهبط بعنفٍ صاخب. كانت قد بدأت في إدراك هذا الشيء الذي يتقدم ليستحوذ عليها، وكانت تكافح كي ترده بإرادتها . حيث لا حول ولا قوة لها، ولا ليديها البيضاوين النحيلتين.

عندما تحررت من نفسها قليلاً، فرت كلمة هامسة من بين شفتيها المنفرجتين قليلاً. كررتها همسًا مرارًا وتكراراً: "حرة، حرة، حرة!" ذهبت من عينيها النظرة الخاوية والتحديقة الفزعة التي تبعتها. وظلا في حالة الألق والتوهج. تسارعت ضربات قلبها، فأحست بدفء ينسل إلى كل بوصة في جسدها من جراء الدم الذي يجري في عروقها.

لم تتوقف لتسأل ما إذا كان هذا الذي يستحوذ عليها نشوة هائلة أم لا. شعور حسي صاف وقوي مكنها من أن تطرد هذه الفرضية لتفاهتها.



كانت تعرف أنها ستبكي ثانيةً عندما ترى اليدين الرقيقتين الطيبتين والموت يلفهما؛ الوجه الذي لم يظهر أبدًا إلا والحب يعتريها، جامدًا قاتمًا، ميتاً. لكنها رأت فيما وراء هذه اللحظة المريرة، سلسلةً طويلةً من السنوات الآتية تنتمي، وبصورةٍ مطلقة، لها فقط. وفتحت وبسطت لها ذراعيها مُرَحِّبةً.

لم يكن هناك من يعيش لأجلها طيلة تلك السنوات القادمة؛ فقررت أن تحيا لنفسها. لم تكن هناك إرادة قوية تُثْني إرادتها وتخضعها لهذا الإصرار الأعمى الذي هو اعتقاد الرجال والنساء أن لهم الحق في فرض إرادة خاصة على بعضهم البعض. نية حسنة أو نية سيئة قد جعلت القرار لا يبدو أقل جرمًا كما تصورته في لحظة المكاشفة الضئيلة تلك.

مع أنها قد أحبته. أحيانًا. إلا أنها لم تكن تحبه غالبًا. ماذا كان يعني هذا! ماذا يعني الحب، هذا اللغز الغامض، في مواجهة هذا الامتلاك للذات الذي أدركته بغتةً كأقوى نبضات وجودها!

"حرة! حرة الجسد وحرة الروح!" ظلت تهمس.

كانت جوزفين تجثو على ركبتيها أمام الباب المغلق وقد التصقت شفتاها بثقب الباب، تتوسلها كي تسمح لها بالدخول. "لويز، افتحي الباب! أتوسل إليك؛ افتحي الباب. ستتسببين في إعياء نفسك. ماذا تفعلين، يا لويز؟ افتحي الباب، بحق السماء."

" وشأنك. أنا لا أُمْرِض نفسي." لا؛ كانت تحتسي من إكسير الحياة عبر تلك النافذة المفتوحة.

كان خيالها يُعربد مرحًا بطول تلك الأيام التي كانت تنتظرها. أيام ربيعية، وأيام صيفية، وكل الصنوف من الأيام التي ستكون ملكًا لها. همست بتسبيحة سريعة متمنيةً أن تطول الحياة. بالأمس فقط فكرت بارتجاف في احتمالية امتداد الحياة.

أخيرًا نهضت وفتحت الباب لإلحاح أختها وتوسلاتها. ثمة انتصار محموم كان يلمع



في عينيها، ودفعت نفسها دون وعي مثل سيدة النصر. طوقت خصر أختها، وهبطا السلم معًا. كان ريتشاردز في انتظارهما أسفل السلم.

شخصٌ ما كان يفتح الباب الأمامي بمفتاح المزلاج. الذي دخل كان برينتلي مولارد، وقد غبره تراب السفر قليلاً، بهدوء كان يحمل حقيبة سفره وشمسيته. كان بعيدًا تمام البعد عن أي ملابسات حادث، ولم يكن يعرف حتى أن هناك حادثًا قد وقع. وقف ذاهلاً أمام صرخة چوزفين الحادة؛ وحركة ريتشاردز السريعة ليحجبه عن مرأى زوجته.

غير أن ريتشاردز كان قد تأخر.

عندما أتى الأطباء قالوا إنها قد ماتت إثر أزمةٍ قلبية. من البهجة القاتلة.



---

* القصة بعنوان حكاية ساعة من الزمن The Story of an Hour، مترجمة عن اللغة الإنجليزية من كتاب The Norton Book of American Short Stories، قام بتحريره بيتر بريسكوت Peter Prescott، صادر عن East-West Press، العام ١٩٩٠.

** كيت تشوبين Kate Chopin، (١٨٥١- ١٩٠٤) كاتبة أمريكية، ولدت وتوفيت في سانت لويس St. Louis، لكنها قضت معظم سنوات عمرها في لويزيانا. دائمًا ما هاجمها النقاد على البناء النفسي الشرس والمقزز لشخصياتها.



تحت برج الحمام

بقلم: بسام المسلم
(الكويت)

لم نكن نبرَح البيت "العود"(×). هو قصرنا الكبير وعالمنا الصغير. من يغادره لا يعود إليه أبداً. هذا حكم أبينا علينا لنبقى بجواره. رزقنا ورزق أزواجنا وأبنائنا يأتينا رغداً من ثمار بساتين النَّخيل الممتدَّة أمام القصر حتَى تلتقَي خضرتها بزرقة الأفق. وخلف القصر أرض شاسعة ترعى فيها أغنام أبينا ونوقه الولود. أما أسراب الحمام السِّمان التي تدور حول البيت كلّ أصيل، فلها أبراجها أعلى القصر تسكن إليها مع إرخاء اللّيل لأولى أستاره.

لم نكن نعرف كيف هي الحياة خارج بيتنا. وأبعد ما كنا نصل إليه نحن و أهلونا هو البوّابة الكبيرة التي تفصل بساتين والدنا عن المدينة. كانت البوّابة لا تُفتح إلا مرَّة في اليوم بأمر والدنا لدخول وخروج البضائع والخدم. وحين نختلس النظر إلى ما ورائها لا نرى إلا أشباح الحرّاس والحجّاب في الجانب الآخر. فما تلبث حتى تغلق مرَّة أخرى.

جُلّ ما نفعله في القصر هو تفريخ البنين والبنات لنملأ بهم غُرَفَهُ الكثيرة. فأبونا لا يريد لنسله أن ينقطع. هكذا كان يردِّد علينا. أمّا نحن فكنّا نرى أن نظرة أبينا لنا لم تكن تختلف كثيراً عن نظرته لنوقه وأغنامه. فأقصى ما يريد لنا هو التَّكاثر. لكن ذلك لم يكن ليزعجنا. فهو يريد حمايتنا تماماً كما يريد حماية حماماته السَّمينة التي تأوي آخر النَّهار إلى بيوتها المشيَّدة فوق سطح القصر، بعد أن يشبعها صبيّنا "عيّاش" من الثمار التي تجود بها البساتين ويرويها من الماء العذب النّابع من وراء أشجار النخيل.

جمعنا أبونا مع أختنا الوحيدة لأمر هامّ ذات مساء. تحلَّقنا حوله على السِّجاد المنسوج من وبر النّوق. واتكأ هو على مسنده توشوش في يده مسبحته العاجيَّة. نظر إلينا واحداً تلو الآخر ليتأكّد أنّ أحداً مِنّا لم يتخلَّف. أجلسَ أختنا إلى جانبه . استوى في جلسته وتوجَّه إلينا بالحديث:

(*) البيت العود: بيت الأب، والعود تعني الكبير.



- تدرون وأنا أبوكم أنَّ أختكم كبرت. والمرأة لابد لها من رجل يضفها(*).

تورَّدت وجنتا أختنا وأطرقت لما بدا كمقدِّمة لإعلان خطبتها. وتهلَّلت وجوهنا بابتسامات أشرأبَّت بالتَّرقُّب لسماع منَ هو سعيد الَحظِّ الذي سيحظى بمالها وجمالها. أكملَ حديثه وهو يفرِّق حبّات المسبحة المتدليَّة من يده:

- ورجلٌ في سنّي بحاجة إلى امرأةٍ ترعاه

بادرته أختنا باستحياء:

- بقائي في خدمتك أحبُّ إليّ من الزّواج يا أبتي!

التفتَ إليها. نظر في عينيها المكحّلتين اللّتين تشبهان عينيّ أمّنا الرّاحلة. أرخت رأسها ثانيةً حين قال:

- زوجك يا ابنتي أولى بك!

وسكت لبرهة. صمتنا. تابع حديثه:

- اسمعوا يا عيال! منذ اليوم . . عيّاش واحد منكم . عيّاش سيتزوّج أختكم

تلاقت عيوننا. ارتسمت الدَّهشة على وجوهنا. تهامسنا . فوَّضنا كبيرنا الذي تساءل مستنكراً:

- أتقصد صبيّ الحمَام يا والدي؟

تقطَّب حاجبا أبينا وتلبَّدت غيوم الغضب على جبينه المجعَّد. أفزعنا بصرخة مدويَّة:

- لم يعد كذلك بعد الآن!

هربت أنظارنا من غضبته إلى المربَّعاتِ المنقوشة على سجّادة الوبر. لم يجرؤ أحدٌ منّا على الاعتراض. تابع حديثه ممتعضاً:

- هو الآن نسيبي

وأردف بنبرة أهدأ ممّا قبلها:

- لقد خطبت منه أخته "عيّاشة"

تعاود الهمس فيما بيننا. تعالت الهمسات. قطعها صوت والدنا كالرَّعد وهو يشير إلى مدخل الغرفة خلفنا:

- فزّوا باركوا لزوج أختكم ونسيب أبيكم!

التفتنا وراءنا فوجدناه واقفاً هناك. يستند إلى الباب مكتوف اليدين. يتشبَّث على قميصه القذر ريش الحمام وابتسامة تسفر عن بقايا أسنان نخرها السّوس تعلو وجهه المغبر. نهضنا يدفع بعضنا الآخر بتلكؤ. باركنا له ونحن نشمُّ من رأسه المجعَّد

(*) يضفها: يحتويها ويحميها.



رائحة بصاق الحمام. اختلطت تبريكاتنا وأصوات قبلاتنا على وجنته الخشنة بنشيج صدّر أختنا المكتوم يغلي كالمرجل. وأتانا صوت والدنا:

- غداً تزفّ أختكم لعيّاش وتزفّ عيّاشة لي. العرس في البستان. مبروكين يا عيال!

* * *

مرَّت سنون وكبر أبناؤنا. تزاوج أبناء العمومة وتكاثروا، كما يريد والدنا. أختنا وعيّاش لم يرزقا إلاّ بالإناث. فزوجَّهنَّ عيّاش جميعهنَّ من أبناء أعمامه العيّاشين بعد أن أتى بهم من بلدته ومكثوا معنا في قصرنا.

- بنات ابنتي هُنَّ بناتي . يمكثن في بيتي مع أزواجهنَّ وأبنائهنَّ

هكذا قال والدنا، أو هكذا أرادت عيّاشة امرأة أبينا، لا فرق. فمنذ أن جاءت عيّاشة إلى بيتنا لم تعد شؤون القصر حكراً على والدنا كما في السابق. ورغم حداثة سنّها، أصبح الأمر لها. تتكلّم بلسان والدنا الذي اعتلّت صحَّته. حتى البوّابة لم يعد يديرها أبونا وقد لزم فراش الكهولة. البوّابة التي كانت تُفتح مرَّة في اليوم أصبحت تُفتح عدَّة مرات لاستقبال أفواج جديدة من أهل عيّاش وعيّاشة. يدخلون. يمكثون في قصرنا. ولا يخرجون منه أبداً.

والدنا المعتكف في غرفته تعذَّر الوصول إليه. وضعت عيّاشة على بابه الحُجّاب من العيّاشيين فلم يكن يدخل عليه أحد غيرها.

- أبوكم تعب . يحتاج للراحة. حرام عليكم!

هكذا كانت تجيبنا كلَّما وقفنا على باب حجرته طالبين الدُّخول عليه. فنعود أدراجنا نجرُّ ذيول خيبتنا. غصَّ البيت العود بنا وبأحفادنا وفاضت غرفه الكثيرة. كبر أحفاد عيّاش وتزاوجوا مع العيّاشين ممَّن توافدوا إلى القصر، حتى ضاق البيت بنا وبهم . ثمار بساتين القصر لم تعد تكفي. الأغنام التي نقتات على لحمها بدأت بالتَّناقص. واللَّبن الذي تدرُّه أضرع النّوق صار بالكاد يكفينا.

* * *

ذات مساء، طلبنا عيّاش لأمر هامّ. حين دخلنا تلك الغرفة ذات السّجادة المنسوجة من وبر النوق، وجدنا عيّاشا يتّكئ على مسند أبينا حتى انكشف ثوبه عن سيقانه الكالحة. بادرنا قبل أن نجلس بصوته الأجش:

- تعلمون لم جمعتكم؟ إنّ القصر ضاق بنا. عليكم أنتم وأبناؤكم أن تتركوا البيت

- لكنّا لا نعرف بيتاً سواه!

أجبناه بصوت رجلٍ واحد.

- إن العيّاشين في القصر يفوقونكم عدداً . . أنتم أولى بالرحيل!

صرخ بنا وقد انتصب قائماً. توجَّه إلى الباب. وهزَّ سبّابته الطَّويلة في وجوهنا قبل أن يخرج:



- سنمهلكم حتى زوال شمس الغد. اخرجوا وإلا ستجدون متاعكم ملقىً خارج البوّابة.

* * *

تشرَّدنا في أرجاء المدينة. بتنا مع أبنائنا وأحفادنا في العراء. ذقنا مرارة الجوع وحرَّ الظمأ. لم نكن نعرف صنعةً نقتاتُ منها ولا قرابةً نأوي إليها. أصبحنا مساكين المدينة ومشرَّديها. ولم نعد نعرف من أخبار بيتنا العود إلا ما يتناقله النّاس من أفواه الخدم الذين يخرجون من القصر لجلب بعض الحاجات. وكان ممّا سمعنا أن أبانا دُفن في البستان بعد أن انتقل إلى جوار ربه. وأن كبير العيّاشين قدم من بلدته وتزوَّج امرأة أبينا.

بلغنا من العمر عُتيّا. وحين رأينا ما آلَ إليه أبناؤنا وأحفادنا من الضَّنك والتَّشرُّد، أوصيناهم ونحن على فراش الاحتضار:

- ارجعوا إلى القصر! هو بيتكم العود . . عودوا إليه بأيّ ثمن!

مات أجدادنا. وعمل آباؤنا على تنفيذ وصيَّة الأجداد. فتوجَّهوا إلى بوّابة القصر. قاموا بالتوسُّل إلى حجّابه وحرّاسه من العيّاشين. ناشدوهم بما يجمعهم من نسب. وكان آمر البوّابة يومها من أحفاد عيّاش زوج عمَّتنا الكبرى. فرأف بحالنا وتوسَّط لنا عند عمَّته الكبرى عيّاشة للسَّماح لنا بالدُّخول. وبعد جهد جهيد، أذن زوجها كبير العيّاشين لنا بالدُّخول مع الخدم الدّاخلين إلى القصر.

هكذا عدنا إلى بيتنا العود لنخدم العيّاشين فيه. من هنا يمكنني رؤية أبناء عمومتي وهم يرعون أغنام العيّاشين ونوقهم خلف القصر. وإذا أطلقت ناظريّ أمامه، وجدت إخوتي يملأون البساتين يتسلَّقون أعناق النَّخيل ليلقِّحونه. أمّا أنا فأقوم برعاية الحمائم تحت أبراجها التي شيَّدها جدّي الأكبر فوق القصر. وأسرابٌ منها تدورُ حوله. وقد نثرت شمسُ الأصيلِ أشعتها على وجهي وجدرانه.

* * *



رقم ضائع بين الأرقام

بقلم: بو عزة الفرحان
(المغرب)

1

البياض يخالط الظلمة..والنهار يصنع أنواره على مهل. كان "عبو لحرش" يستأجر بيتاً مع الجيران .. لم يمر على زواجه من شادية الجندارية سوى عام واحد. تصغره بعشر سنوات. يتأرجح بين سعادة مؤقتة وبين حزن يأخذ معظم مشاداته معها أثناء رجوعه من عمله اليومي.

قبل أن تشيعه جدران البيت .. وقف متصلباً كأنه يبحث عن شيء مفقود . كانت اللحظة تعصره ..ومع ذلك تمكن من إلقاء نظرة إلى جسم ابنته الصغيرة، التي كانت تتكوم في الملاءة الحمراء. فهي لم تكمل عامها الأول.. لم تسعفه الكلمات. فخرجت غصباً عنه من تحت أنفاسه أطال النظر وقال :

. لا تستيقظي يا وردة الزمن المقبل...! يا سعيدة بالاسم والأوراق.. !وددت أن أحملك بين يدي إلى أعلى ولكن ... ! ما يحز في نفسي ،هو أن تعيشي إلى النهاية بدون نسب. وقد أكون أنا السبب... !

منذ أيام طوال ، وعبو يعاني من عطالة حادة ..استمرت لعدة أسابيع ..كان ضخماً فتناقص وزنه تدريجياً من شدة بطالة لانهاية لها ..ظهر عليه بلاء الأيام كأنه في الأربعين من عمره مع أنه لا يتجاوز الثلاثين .. يخرج كل صباح ويرجع فارغ الجيب ..وعندما تفتح له زوجته الباب .. تتركه ولا تنبس بكلمة ..فيحس أن حمماً نارية قد تنفجر داخل جسمه. مرة قال لها :

. اسمعي يا امرأة : تظنين أنني لا أريد أن أعمل؟ والله إني مستعد أن أبحث في المزابل

والقمامات.. ولكن لا أرضى هذه المهانة .. ولو وجدت العمل في الصين لما تخليت عنه .إني قادر أن أكسر الحجر بدل التيه والدوران ..ولكن ما بيدي حيلة..؟

نظرت إليه ..ومررت رؤيتها الثاقبة على كل جسمه ..فأحس كأنها تجرده من ملابسه.. وقالت:

. وجهك نحس عليّ " ياخويا" .. "غيرك يصطادها وهي طايرة في السما ..؟"

خرج عبو لحرش منسلا من البيت.. ووعد نفسه أن لا يعود لكي لا يسمع نفس الموال .. وما إن خطا عتبة الباب ، بدأت طواحين الذكريات تعتصره.. وكأن الموت يتحسس أضلاعه.. والأيام القاسية التي مر بها قد خانته..فلم ير منها سوى شقاوة في شقاوة.. قلب عبو يفضفض كرهاً وحقداً لا حد لهما.. فأحس بفواق خانق يشد على حنجرته .. وكأن احتضاراً مفاجئاً سوف يستفزه.. وتوهم أن النزاع الأخير آتٍ لا محالة... !

2

قبل أن يرحل جاره المهاجر إلى داره الجديدة .. سمع منه يوماً وهو يتحدث بلكنة تنمّ عن نسيان لغته الأصلية.. كان عبو لحرش ينصت له باهتمام كبير :

"بلدان ما وراء البحر تعطي لأفرادها الحرية أن يلعبوا مع أولادهم متى يشاؤون. يضحكون معهم وهم فوق رؤوسهم. يرقصون مع زوجاتهم دون حرج..كأنهم يقولون للعالم:. نحن أحرار . نذهب ونجيء حسب مزاجنا ..والعالم في أيدينا رغم شساعته . كلابهم تغتسل بالصابون والماء الدافئ.. وقططهم مدللة تنام فوق المناضد في أمان"

كان عبو لحرش يعيد شريط حديث جاره بتدقيق، مما أجّج في قلبه ناراً محرقة .فقال في نفسه :

. "من أنا ؟ ومن أكون في هذا الوجود. ؟ ما أنا إلا رقم بشري ضائع يحصى في الانتخابات...!" ومن يكون ولد إدريس الحسّوني ..منذ عامين وهو معي في "الموقف" يعرّض كتفيه لكل أعمال الشقاء المخزية..والآن ..يتبجّح عليّ.. ونسي كيف كان في



الماضي. وليس ببعيد، كان يحمل صناديق الخضر إلى الشاحنات في سوق الجملة بمكناس .. ؟!

دقائق طويلة فاتت من زمنه.. فوجد نفسه في الشارع الطويل. وهو يعج بالخلائق البشرية.. وفجأة، وقف متسمراً في مكانه .. نظر عن يمينه وعن شماله .فصاح كمن قرصته زنابير الخلاء. مارّون يتوقفون مدة ثم يستأنفون السير . وآخرون تغلبهم الضحكة وينصرفون بأدب.

. أتدرون ماذا أرى الآن ..؟ إني أرى خبزة مدورة في السماء..! تكاد تسقط بجانب بيتي .. ! انظروا معي .. ! إني أكاد ألمسها في الفضاء .. ! ما لكم لا تصدقون.. ! ؟

يمر رقم مجهول ينظر إلى ساعته على عجل...!

. إنك عفريت خبيث تنفذ في الأمر مع دهاء.."تحرك ففي الحركة بركة"

رقم 2: بطاقتك السابقة ترشحك رقماً جديداً في لائحة الانتخابات المقبلة...؟

الأرقام البشرية بدت رخيصة..جائعة تطلب الخبز ولو في الصين، عندما يجوع الإنسان يخرق القوانين الزجرية ..ويتحدى العلامات الحمراء ..مما يسهّل للجماعات المتطرفة استقطابه بسرعة .. فيصنع من نفسه قنبلة قاتلة تأتي على الأخضر واليابس..؟

رقم 3: أطرقُ باب مرشح الحي .. تذكر..! قبل أربع سنوات جاء يدق بقبضة يده بابك الخشبي...أتذكر..؟

تدحرج عبو على جانب الشارع وهو يتحاشى البشر كأنه على عجل.. لم يعقب.. ولم يلتفت..

3

بدا كالمحموم.. ولسانه في صمت يحرق عظام البشرية جمعاء ..والوحدة تأكل قلبه. ازدحم الشارع بأجساد بشرية أخرى.. يتخيلها عبو لحرش أنها متعبة مثله ..



ورغم ذلك لا يسأله أحد. من هو..؟ ومن أين جاء.؟ وعمّ يبحث...؟ في أقصى الدرب الضيق. هناك يافطة كتب عليها. مكتب الشغل. يريد أن يعمل..أن يقتل..أن يسرق..أن ينتقم..؟ نظر ونظر إلى اليافطة ..وقف يتتبع حروفها البارزة .. وقال:

. ترى من أنا.. ؟ يصمت ..ينظر إلى رجليه .. يرفع رأسه إلى اليافطة .. ما أنا إلا رقم عادي... !؟ رقم يوجد على رقعة الكرة الأرضية...؟

دبّ على الأرض بخطى ميتة . وسعار الرزق يمضغ معدته.. والوحدة تمزقه عضواً عضواً. والابتسامة الحمقاء تعصر شفتيه بين الحين والآخر... والزمن يلهث وراءه ، وهو يتذكر سلوك زوجته وحركاتها المشبوهة كأنه يشكو إلى أحد ..؟:

. كانت جارة سريري ... أمُّ طفلتي الوحيدة. تتلمّع تحت المراهم اللزجة..وتصنع من نفسها حية... فقالت لي بوقاحة :

. "مزاجي لا يتماشى مع رجل حافي القدمين.. نشف جيبك وقلَّتْ دراهمك..؟

كانت تتكلم بنبرة متغطرسة ، وهي تصفف شعرها، وبعدما تضع المشط الأزرق أمام المرآة تشير بأصبعها كأنها تقرصني من أذني ..؟

يا رجل: . ألا تجاري الزمن ..؟ أريد أن أسير فوق الخيوط الممتدة بين النجوم ،لأحيا وأعيش مع ابنتي في أمان ...؟

تبحث عن أحمر الشفاه. تحركه من أسفل بأناملها. يخرج الأنبوب من مخبئه ناتئاً. تمرره على شفتيها وتقول:

. اسمع ، ياهذا : ثمار الصبر قد انفجرت...و الطريق قد تآكلت بيننا منذ مدة .. وبدت هشاشة العيش ترقد بين الأنفاس.. الطريق معك انتهى قبل الوصول..؟

ترتدي الصدرية المقورة... والتنورة الزرقاء...! و يدها تنشغل بتعليق الأقراط المناسبة في أذنيها .وهي تتحدث بلهجة حازمة ..؟

. اصعد الجبل..! فهو مسكن الموت السريع..والنوم النهائي...أما أنا فسأخرج أبحث عن عمل..! وعملي واضح لديك ..؟ كانت اللحظة تأسره في لحمه...ووتيرة دمه



توجد تحت عاصفة هوجاء. يدكّ الأرض وقلبه يحضن كل أنواع الصرخات .. الطريق غير واضح لديه ..ينادي...يصيح:

. الصدى أرحم من حلقك ، من كلامك.. يا بنت الجنداري...!

لم تسعفه حنجرته أول مرة . فاجتهد ، وأعاد الكرّة عدة مرات، فصاح بأعلى صوته:

. أين أنتم يا كلاب سأعلقكم على الشجرة كالغسيل المجفف..وأنتظر جفاف جيوبكم..؟

انفلت الزمن منه بعدة دقائق ... فإذا بسيارة رمادية تقف بجانبه ..لامسها...فقال:

. إنها تشبه امرأة جميلة... وثمنها يأتي بخبز كثير... !

لم يتمالك نفسه . وبدأ يعنف صاحب السيارة بصوت مبحوح:

. أنت أيها الرقم البشري: سيارتك... لمذياعها يشتكي الهوى. ونغمها إبرة تلسع جسمي، وأنت لا تبالي.. هدير سيارتك مسامير تشك معدتي ... فهي لا تقوى على سماع صوتها ..أمعائي تتقاتل فيما بينها .. وسعار الانتقام يدب في الخلايا الميتة... الناس تأكل اللحم المطحون..تقتات بشرائح اللحم الطرية...تشرب الماء المعدني... تنتشي بعروق الكرم إلى حد الشبع..وتتلهى بأجساد فائضة عن البشر.. لو كان جسدي يؤكل لأكلته الذئاب البشرية قبل أن ينضج .. هل أنا مجنون..؟ هل أنا...؟ أريد أن أعرف من أنا..؟

عنف الدموع عكر عليه صفو الصياح.. وقف متصلبا أمام الزمن.. وهو يلوي عنقه في تؤدة...

الجماعة تتغير...تتوقف...تحملق في عبو لحرش .. كأنه بهلواني الحي الجديد... الشخوص تتغير..والطريقة تتجدد..لكن طريقته في التشخيص تبقى رتيبة رغم تغير الجماعة.

رقم 4 :(يشير بإصبعه إلى عبو) من أجل قرش يذبحك هذا الشخص... !

رقم 5 : سقطت الدنيا من يده ... !



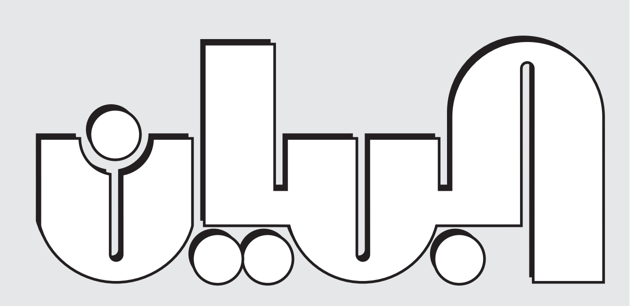
رقم 6: طارعقله من جسمه ... !

. لا... ليس من السهل أن تكون مجنوناً يا أخا البهائم...حقي بقي معلقاً بين جدران السماء والأرض .. حقي مختبئ في صندوق الانتخابات المزورة ..وفي ذاك المكتب... !

انفلت الزمن من يد عبو لحرش بسرعة .. وصوت المئذنة يشهد على جنونه .رفع رأسه يتبين مصدر آذان الظهر ، فإذا بسحابات رمادية تلامس قمة الصومعة على مهل .. فلاح بريق يرتجف من بعيد ينذر بعنف السماء. فتشاكل عليه الأمر واختفى بسرعة بين الخلائق البشرية..1







العدد 477 أبريل 2010

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

لأفراد في الكويت 10 دنانير.
لأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282/25106022ـ فاكس: 22510603

رئيس التحرير:

سليمان داود الحزامي

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com
التدقيق اللغوي: خليل سلامة

تنضيد: عبد الحميد باشا



قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(477) April 2010

Editor in chief
S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602



المحتويات

للبيان كلمة

دراسات

قراءات

مسرح

شعر

قصة

تاريخ البيان

ذاكرة الأدب

لمسة وفاء



دوحة الثقافة

سليمان داود الحزامي





دوحة الثقافة

بقلم: سليمان الحزامي*

ودّع الوطن العربي في عام ٢٠٠٩م مناسبةً ثقافيةً هامةً تمثلت في اختيار القدس عاصمة للثقافة العربية، والتي احتُفل بها في العواصم العربية، كنوع من المؤازرة والدعم لهذه المدينة العريقة.

ثم استقبلنا في العام الجديد ٢٠١٠م، مناسبة غالية على قلوب المثقفين العرب، تتجسد في اختيار الدوحة في دولة قطر عاصمة للثقافة العربية، لتكون منارة تشع ثقافة وعلماً طوال العام.

ويسرنا في رابطة الأدباء بدولة الكويت أن نهنئ أنفسنا ونهنئ جميع العاملين في مجال الثقافة والأدب في الوطن العربي على هذا الاختيار. والتهنئة موصولة إلى رعاة الثقافة العربية في دولة قطر من مسؤولين وأدباء، ولكل من يسبح في فضاء العمل الثفافي.

ومن المؤكد أن اختيار الدوحة عاصمة للثقافة العربية لم يأت من فراغ، فدولة قطر تهتم بالحركة الثقافية على أعلى المستويات، وهذا الاهتمام يتمثل برعاية واضحة من أمير دولة قطر، وحضوره القوي في الساحة الفكرية ومشاركته في تدشين هذه المناسبة شخصياً، وهذا الاهتمام امتد إلى جميع المسؤولين في الدولة الشقيقة.

وإذْ تأتي هذه التهنئة متأخرة بعض الوقت بسبب ظروف التحضير لأعداد البيان الشهرية مسبقاً، إلا أن صدق هذه التهنئة وعمقها يجعلها سابقة حتى على الحدث نفسه، فالدوحة هي مظلة للثقافة حتى من قبل أن تكون رسمياً عاصمة للثقافة العربية. وفيها إعلام ثقافي متميز، ونشاط فكري يدعو للاعتزاز.

ونحن في رابطة الأدباء نثمّن هذا الاهتمام ونطالب بمزيد من الرعاية الثقافية للأديب العربي في أي قطر. وذلك لأن ما تبنيه الجسور الثقافية بين الشعوب العربية هي أثمن بكثير من أي جسور أخرى. فالثقافة تجمع ولا تفرِّق.. وتبني ولا تهدم.



والثقافة العربية ليست وليدة الحاضر، بل تمتد جذورها إلى قرون وقرون مضت.

وفي نظرة سريعة لتاريخ الثقافة العربية، نجد أنه رغم الاختلافات السياسية، وغيرها، كانت الثقافة هي الدوحة التي يستظل تحتها الفكر العربي.

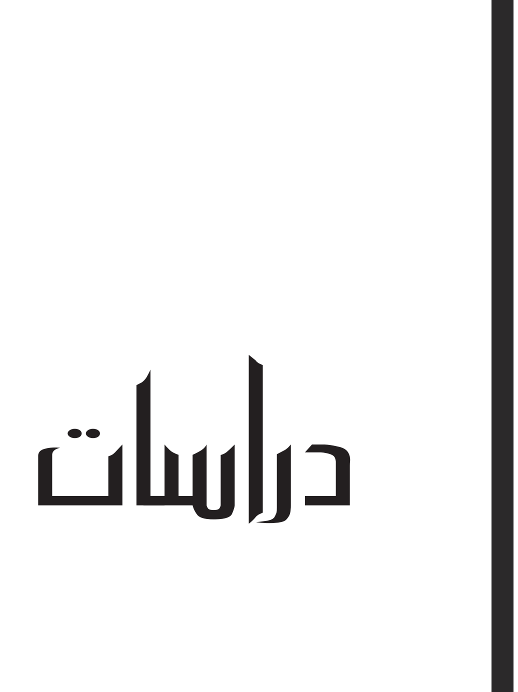
وها نحن نعيش مع بداية العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين لنجد أن الدوحة وقد غدت، عن جدارة، عاصمة للثقافة العربية، ونحن بدورنا من أدباء الكويت وأرجاء الوطن العربي، نأمل أن نجد ظلالاً وافية في دوحة قطر.. أو دوحة الثقافة العربية.

وللبيان كلمة

---

*رئيس التحرير





خطاب «البداية» الروائية في النقد العربي

د.عبد المالك أشهبون

المصادر في ديوان عبد الرزاق العدساني

د.سيد إبراهيم آرمن





خطاب «البداية» الروائية في النقد العربي

بقلم: د. عبد المالك أشهبون *

لا بد من التأكيد على أن خطاب «البداية» لم يكن وليد الدراسات الحديثة فحسب، بل إنه مفهوم نقدي يرتد إلى التراث النقدي اليوناني والكلاسيكي، وإلى النقد العربي القديم، من خلال طبيعة المقترحات والتصورات التي قُدمت في هذا المضمار، قصد تحديد طبيعة هذا المكون النصي الهام، ورصد وظائفه، واستقصاء رهاناته الفنية.

وليس هذا مجال توسيع إطار دراسة هذا المفهوم ليشمل تصورات القدامى والمحدثين، رغم أهمية التوقف عند مسارات تشكله تاريخياً وجمالياً، وهو ما قد يتيح للدارس المقارن فرصة تسجيل الفروقات الحاصلة أو التقاطعات المشتركة بين التصورات القديمة ونظيرتها الحديثة، من حيث تحديد هذا المفهوم، ورصد وظائفه في البلاغة الكلاسيكية، وبالضبط في بلاغة الجنس الغنائي من جهة، والجنس الدرامي بصفة عامة، سواء تعلق الأمر بالتراجيديا أو الكوميديا، أو الخطابة من جهة أخرى.

١ - «البداية» الروائية في النقد الحديث

بالعودة إلى الدرس النقدي الحديث، يستوقفنا القدر الكبير من المقاربات والتعريفات التي تعمل على بسط وتحديد عناصر هذا المكون النصي، انطلاقاً من طبيعة الجنس الأدبي الذي تصدر عنه تلك المقاربات(نثر وشعر..). إلا أننا لا ننكر حضور بعض القواسم المشتركة بين جميع تلك الممارسات الأدبية، وهي التي سنقوم بفرزها لتطوير البحث في بنياتها ووظائفها، واستثمار نتائجها لاحقاً.

فما يجب التأكيد عليه بداية، هو أنه من الصعب تحديد هذا المفهوم في تعريف

* ناقد من المغرب.





شامل جامع ومانع. ومرد ذلك إلى أن «البداية» لا تخص المجال اللساني وحده، بل تستعمل في مجالات أخرى عديدة(الحكي الشعبي، المسرح، الموسيقى...). وحتى المقاربات التي قدمت في المجال اللساني، تنوعت، وتفاوتت، وتراوحت بين فنون أدبية مختلفة منها: البدايات السردية، الخطابية، والحجاجية...هذا ما انعكس على طبيعة تمثل وتحديد مصطلح«البداية» نفسه بمرادفات اصطلاحية متنوعة ومتفاوتة. ومثال ذلك:المطلع، الاستهلال، المفتتح، المدخل...

من هنا تصطدم معظم هذه التحديدات، مهما كانت مرونتها، بعجزها عن تغطية مساحات كل النصوص الأدبية في الزمان والمكان، ما دام لكل نص أدبي بداياته الخاصة التي يصعب على أي تعريف جامع أن ينطبق عليها بطريقة آلية.

أما من جهتنا، فإن حصر موضوع البداية في مجال أدبي محدد يُمكِّنُنَا من تحديد مجال الاشتغال، ويجنبنا، في الآن ذاته، مغبة السقوط في ما نريد أن نتجنبه ونتفاداه ألا وهو: التعميم والسطحية والانطباعية. وهذا الأمر هو الذي يجعل من هذه المقاربة نقلة جديدة في هذا المجال، وإضافة نوعية - لا كمية - إلى ما هو سائد ومعروف.

وعلى هذا الأساس، فإن الحديث عما يسمى بـ:«البداية» الروائية في النقد الغربي، يضعنا منذ البداية أمام حقل نقدي متعدد ومتنوع. ذلك أن ما يطبع أبحاث ثلة من النقاد في هذا المضمار(. Lotman، Andrea Del Lungo، J.L.Morhange، Jean.Raymond، Gay Larroux، Barthes...) هو اختلافهم النظري والمنهجي حول طبيعة المكون النصي ورهاناته الفنية في اقتصاد الرواية. بحيث تفرد كل واحد منهم بتصوره لمفهوم «البداية» الروائية، حدودها ووظائفها. غير أن هذا الكم الوازن من الدراسات الغربية النظرية منها والتطبيقية ما زال، لم يجب، بما فيه الكفاية، عن كل الأسئلة المطروحة والعالقة في هذا المجال. لكن هؤلاء النقاد، بالمقابل، أصروا جميعاً - رغم اختلاف وجهات نظرهم - على أهمية دراستها، والتدقيق في مكوناتها، واستكشاف رهاناتها الفنية، وهذا ما سيمكننا من الوقوف على مظاهر شعريتها، وجوانب جمالياتها...

لم يعر النقد العربي اهتماماً كبيراً لموضوع البداية في الرواية التقليدية منها والجديدة، فباستثناء قلة قليلة من الدراسات(وأغلبها عبارة عن مقالات) التي غامرت في بحث هذا الموضوع البكر(صبري حافظ، رشيد بنحدو، ياسين النصير، نور الدين صدوق، جليلة الطريطر، عبد الفتاح الحجمري، عبد العالي بوطيب، بوشعيب حليفي، حميد لحميداني...). فقد ظل موضوع«البداية» أمراً غير مفكر فيه، مقارنة مع مجموعة

لم يعر النقد العربي اهتماماً كبيراً لموضوع البداية في الرواية التقليدية منها والجديدة، فباستثناء قلة قليلة من الدراسات(وأغلبها عبارة عن مقالات) التي غامرت في بحث هذا الموضوع البكر(صبري حافظ، رشيد بنحدو، ياسين النصير، نور الدين صدوق، جليلة الطريطر، عبد الفتاح الحجمري، عبد العالي بوطيب، بوشعيب حليفي، حميد لحميداني...). فقد ظل موضوع«البداية» أمراً غير مفكر فيه، مقارنة مع مجموعة من القضايا الأخرى التي استأثرت باهتمامات الناقد العربي.

من القضايا الأخرى التي استأثرت باهتمامات الناقد العربي.

وفي هذا الصدد، أجاد الناقد حميد لحميداني التعبير في توصيف هذا الموقف، حينما اعتبر أن خطاب العتبات (ومن جهتنا نضيف«خطاب البداية») كان غير ذي أهمية لدى الناقد العربي. لذا فالالتفات إلى الظواهر والإحساس بها بعد أن يكون الإدراك قد أخطأها أو أهمل لحظة عبورها هو دائماً «مؤشر على أننا أمام اكتشاف للشيء المألوف في لا مألوفيته أي في جوانبه التي لم نكن نحس بها كما يجب أن نحس ونتعرف»(١).

من هنا نقول: إن النقاد العرب كانوا، في أغلب الأحيان، في حالة حوار صامت مع خطاب البداية، يعتبرونه لحظة عبور عادية إلى النص، غير مبالين بدوره المركزي في بناء النص. كما أن منهم من كان يؤجل الحسم في شأن قيمة البداية ومدلولاتها إلى حين الانتهاء من قراءة النص برمته، ولكنهم غالباً ما لا يعودون إليها عندما تكون أحابيل النص قد أخذتهم إليها، وطوحت بهم عند تخوم النهاية.

٢ ـ في تعريف «البداية» وكيفية تعيين حدودها

يتساءل رولان بارت، في إحدى مقالاته الهامة، وانطلاقاً من عنوانها الحابل بالدلالات، السؤال التالي:«من أين نبدأ؟»(٢). وحول هذا التساؤل بالذات ستتكب مجموعة من الدراسات النقدية الحديثة، باحثة عن مشاريع أجوبة واقتراحات بخصوص هذا الموضوع البكر في الدرس النقدي الغربي آنذاك. ذلك أن سؤال البداية الروائية يقضُّ مضجع الروائي، وهو يفكر في خوض الخطوة الأولى في رحلة الكتابة الروائية، والسؤال ذاته تتولد عنه أسئلة متعددة ومتنوعة نذكر منها:

ـ ما هو مفهوم البداية؟ وما هي حدودها؟

. كيف تتولد البداية وتتخلق؟ وما هي الوسائل التي يمتلكها الكاتب لينجز هذا الانتقال من خارج النص إلى داخله، ومن البداية إلى النهاية؟

. ما هي طبيعة العلاقة بين البداية ومحفل التلقي؟

. وأخيراً ما هي الرهانات الفنية للبداية في الرواية...؟

لقد ساد تعريف «البداية» (Incipit) باعتبارها «الكلمة الأولى أو الجملة الأولى التي تسمح بتعيين نص ما . القصيدة عموماً . الذي كان يخلو من عنوان» (٣). فمن خلال هذا التحديد لا يجد القارئ صعوبة في ضبط مفهوم «البداية» المتعلقة بالكتابة الشعرية. غير أن سؤال «البداية» هذا توسعت آفاقه، وتعددت مرجعياته، واختلفت رهاناته الفنية باختلاف الأجناس الأدبية، والحساسيات الفنية على مر الزمن الأدبي. من هنا لا يجب الخلط بين حد الجملة في النص الشعري وحدِّها في النصوص السردية، وإن كان البعض لا يتحرج من اعتبار البداية الروائية هي نظير الجملة الأولى في كل النصوص الأدبية، وهو تصور بسيط يحتاج منا إلى الكثير من التمحيص والتدقيق.

وهنا نستعيد تصور لوري لوتمان الذي يعتبر أن«البداية» تدخل في نطاق مفهوم«الإطار»(Le cadre)(؟)، بحيث تفقد البداية استقلاليتها عن هذا الإطار الشامل الذي يسيجها. فقد جرت العادة أن يميز النقد التحليلي بين ثلاثة عناصر مكونة للعالم الروائي، وهي على التوالي: العقدة والتشخيص والإطار. من هنا يحق لنا القول: إن البداية حدٌّ إشكالي؛ لأن هذا الحد يعيد تقطيع سؤال معرفة من أين يبدأ النص؟ وأين ينتهي؟

كما أن هناك تصوراً آخر بخصوص تحديد مفهوم البداية الروائية، ومفاده أن النص الأدبي يُبنى على ثلاث مراحل أساسية هي: الجملة الأولى، ثم الفقرة الأولى، وأخيراً النص في مجمله.

أما بخصوص حدود الجملة/البداية، فهناك من يرى أنها تخضع عادة إلى المعايير الثلاثة التالية:

. المعيار الطباعي (Typographique): اعتبار البداية كتلة من الكلمات التي تقع بين نقطتين(تفتتح الجملة في اللغة الفرنسية بكلمة تبتدئ عادة بالحرف الكبير(Majuscule)، وتنتهي بنقطة نهاية تقفل تلك الجملة) (؟).

. المعيار الدلالي (Sémantique): المقصود منه أن الجملة هي عبارة عن كتلة من الكلمات التي يُفترض فيها اكتمال معناها.

. المعيار التنغيمي (Intonatif): وهذا المعيار ذو بعد تنغمي مميز، محدود بواسطة وقفتين...(٤).

إلا أن كل هذه التحديدات وغيرها، بقدر ما تتضمن قدراً من الفعالية في الضبط، فإنها لا تخلو . كذلك . من



يتساءل رولان بارت، في إحدى مقالاته الهامة، وانطلاقاً من عنوانها الحابل بالدلالات، السؤال التالي:«من أين نبدأ؟». وحول هذا التساؤل بالذات ستنكب مجموعة من الدراسات النقدية الحديثة، باحثة عن مشاريع أجوبة واقتراحات بخصوص هذا الموضوع البكر في الدرس النقدي الغربي آنذاك.

هشاشة قد تسمها أمام التطورات التي تعرفها الممارسة الكلامية بصفة عامة، والإبداعية بصفة خاصة.

وعليه، سيغدو البحث عن حدود البداية في الخطاب الروائي من القضايا النقدية الإشكالية، على الخصوص في الرواية الجديدة، نظراً للصعوبة التي تكتنف عملية وضع الحدود من طرف هذا الروائي أو ذلك. ومردّ ذلك، افتقادنا، كقراء وباحثين، إلى معايير وضوابط نصية دقيقة تشكل مرجعية القارئ والناقد معاً، في سياق جنس أدبي(أي الرواية) لم يكتمل بعد مسار تشكله، إضافة إلى أن قضية الحدود أصبحت واهية في الإبداع الحداثي بصفة عامة، مما أدى إلى بلبلة وتشويش ملموسين لدى القارئ عند رغبته في تعيين هذه الحدود في إطار إستراتيجية القراءة.

غير أن الباحثين يصرون على أن تعيين الحد، والوقوف عند تخومه مسألة ترتبط بإمكانات القارئ المتمرس في تخمين تلك الحدود، وحدس مواقع الاسترسال أو التوقف في أي ملفوظ ابتدائي مفترض.

ففي مجال الكتابة الروائية ذات النفَس الحداثي، نجد هناك ثلة من الروائيين الطليعيين يتعمدون العبث بهذه التحديدات الصارمة، السالفة الذكر، سواء من خلال الاستخدام غير المألوف لعلامات الترقيم، أو التخفف من سلطتها جزئياً، أو إلغائها طوال الصفحة أو أكثر من ذلك. لذا يصبح الحد هو البياض الذي لا ينتهي بنقطة أو غيرها...«فكل جملة، كما هو الشأن بالنسبة إلى شهرزاد، تبث لكي لا تنتهي»(٥). من هنا غياب عنصر الترقيم (Ponctuation) (وهو وضع النقط والفواصل بين الكلمات لإيضاح مواضع الوقف والمساعدة على الفهم) في بعض النصوص الروائية العربية. هذا الإجراء الفني شكل طريقة متميزة واستثنائية في الكتابة السردية، يلتزمها بعض كتاب الرواية في الكشف عما يدور في نفوس شخوصهم بعيداً عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ، ومن غير تقيد بالترتيب النحوي أو المنطقي للقول الأدبي. فالغرض من تسجيل الكلام على هذه الطريقة هو «الإيحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعي المعاني من غير ضبط ولا منطق»(٦).



ونجد هذا النوع من الكتابة الروائية لدى كل من جيمس جويس (James Joyce) وفرجينيا وولف (Virginia Woolf) وغيرهما. وفي هذا الصدد، نتذكر ـ على سبيل المثال ـ ذلك المونولوج الطويل لشخصية مولي بلوم (Molly Bloom) في رواية جويس الموسومة بعنوان "Ulysse". هذا المونولوج لا يتضمن أية علامة ترقيمية، بحيث كان من السهل تقطيع النص إلى جمل كاملة البناء، وإعادة بناء تلاحمها السردي والدلالي (٧).

أما في العالم العربي، فقد انتشرت ظاهرة التلاعب بعنصر الترقيم لدى كتاب الرواية الحداثية، وذلك بتجاهل هذه العلامات جزئياً كما نجد مع إدوار الخراط ومحمد عز الدين التازي وغيرهما. ويتجلى التغييب الكلي لعنصر الترقيم في رواية: "ثلاثية سبيل الشمس"(١٩٨٣) لعبده جبير، وفي: "حكاية وهم مغربية"(١٩٩٤) لأحمد المديني التي يفتتحها بهذا المقطع الخالي من أدوات الترقيم المتعارف عليها: «كأني سأنحت جبلاً أو أكسر صخراً كأني سأمسك بالأرض كاملة مدورة أو مسطحة بين يدي وأشرع للمرة الأولى بقراءة طالع العالم ومنه إلى استكناه أسرار البشرية وسر ما جعلني أكتب الكلمة الأولى تصطادني قاذفة بي في مطلق لا يمسك به إلا جنون شكل شاسع تليه دائرة مقلصة يعقبه انتشار تتوالى إثره حركات لخطوط دائرية تحدث بينها تقاطعات....» (٨).

فإذا تأملنا بداية هذا النص، وجدناه خالياً من علامات الترقيم، وذلك ما يضفي على البداية انزياحاً أسلوبياً ودلالياً ملحوظين. إذ جرت العادة أنه لكي يكون النص مفهوماً لا بد من الربط بين جمله، لأن الذهن لا يدركه إلا مرتباً أو منظماً تبعاً لحتمية خطية الكلام، وإلا كان النص كلاماً مفككاً ومبعثراً وغير مفهوم.

نخلص مما سبق إلى أن التعلق بمعيار حدود الجملة في ضبط البداية الروائية، أبان عن عدم فاعليته مع ما استجد من متغيرات أدبية، طاولت الكتابة الروائية في مجموع مكوناتها. بحيث لم يعد من المناسب جعل مقياس حد الجملة، كما مر بنا، معياراً للبداية الروائية؛ لأن الاحتكام إلى هذا المعيار في واقع الكتابة الروائية الراهن غير حاسم. فلم تعد البداية تشغل الجملة أو الفقرة، بل غدت تتعدى ذلك إلى الصفحة أو أكثر من ذلك. وهذا ما نجده متحققاً في بعض كتابات كل من محمد برادة: "لعبة النسيان"، و"ذات" لصنع الله إبراهيم، و"باب تازة" لعبد القادر الشاوي...حيث يعمد هؤلاء إلى توسيع حدود رقعة البداية، وتمديد تخومها أكثر فأكثر.

بناء على ما سبق، يظل سؤال حدود«البداية» الروائية مطروحاً بكل تشعباته وتفريعاته، ومن بين هذه الأسئلة وجب التذكير بما يلي:

ـ هل سنتبع المعيار الدلالي في تحديد

ليست هناك معايير نصية صارمة بخصوص طبيعة ملفوظ البداية في الرواية من حيث الكم أو الكيف. يستتبع هذا الاستنتاج أن فن صياغة البداية لا يخضع لقيود شكلية يكون الروائي ملزماً بالامتثال إليها، بل فيها قدر كبير من الحرية الفردية المتعلقة بذات الروائي وهو يضع بدايته التي قد تكون أطول قليلاً من الجملة الواحدة، باعتبارها وحدة افتتاح دنيا، إلى حدود أوسع قد تشمل الصفحة أو أكثر.

البداية الروائية؟ أم الشكلي؟ أم وجب الاعتماد على ما يوحي به الحدس وتهدي إليه البصيرة؟ أم أن الأمر يختلف باختلاف القراء والقراءات؟ وبصيغة أخرى، هل وجب التقيد بالمعنى الحرفي لمصطلح البداية أم توسيع أفق النظر بخصوص هذا الخطاب، لما يستضمره من دلالات ثاوية، وما يحيل عليه من أبعاد؟

تفضي بنا هذه الأسئلة إلى استنتاجات أهمها: أنه ليست هناك معايير نصية صارمة بخصوص طبيعة ملفوظ البداية في الرواية من حيث الكم أو الكيف. يستتبع هذا الاستنتاج أن فن صياغة البداية لا يخضع لقيود شكلية يكون الروائي ملزماً بالامتثال إليها، بل فيها قدر كبير من الحرية الفردية المتعلقة بذات الروائي وهو يضع بدايته التي قد تكون أطول قليلاً من الجملة الواحدة، باعتبارها وحدة افتتاح دنيا، إلى حدود أوسع قد تشمل الصفحة أو أكثر.

ومع ذلك، فثمة نصوص روائية أغلبها مبني على صياغة البداية بشكل لا يجعلها تتجاوز الصفحة الأولى أو أقل. ويمكن تلمس ذلك في روايات نجيب محفوظ الوفي لقواعد الفن الروائي التقليدي...كما أننا واجدون، لا محالة، في روايات الحساسية الجديدة ما يعاكس ذلك التصور التقليدي، إذ تظهر البداية بصورة مستترة، تفصح عن نفسها وفق تركيب متداخل من الفقرات والتيمات التي تتشابك وتتظافر، لتشكل في النهاية وجهة نظر تجاه الكتابة الروائية، ورؤية للعالم كذلك..

من هنا، فإن أية محاولة لحصر البداية خارج سياقها الوظيفي، وبمعزل عن تحققها السردي لهي من قبيل الإجراء الذي لا يأخذ بعين الاعتبار الفرضيتين التاليتين:

١ - لا يمكن تقديم تعريف للبداية السردية، باعتبارها جملة محددة، انطلاقاً من عزلها عن السياق السردي نفسه، ما دامت هذه الجملة السردية تكتسب صفتها كذلك من اندراجها ضمن السياق السردي بالذات.

٢ ـ وبما أنه من غير الممكن النظر إلى الجملة السردية بمعزل عن سياق تحققها، «وبما أن صفة "السردية"، التي تصبح مكوناً من مكوناتها، فإن أية محاولة لاقتراح وجهة نظر حدِّية للجملة السردية عليها أن تأخذ بعين الاعتبار التعالق الممكن بين جملة سردية ما وجملة سردية سابقة أو تالية لها»(٩).

ومع ذلك، فهناك علامات نصية أساسية توحي للقارئ بحدوث الانتقال من بداية النص إلى عرضه، وهي علامات نسبية وليست نهائية، نذكر من أهمها:

١ ـ استحضار الكاتب لتعيينات من نوع خطي: نهاية الفصل أو فقرة، أو إدماج لفضاء أبيض أو فراغ من شأنهما أن يفصلا بين البداية النصية، وما يليها فصلاً ضمنياً.

٢ ـ حضور آثار نهاية السرد الأولي المفتتح به من خلال مؤشرات من قبيل:(إذاً، بعد هذه البداية، هذا التقديم...).

٣ ـ الانتقال من مقطع سردي إلى آخر وصفي، والعكس صحيح.

٤ ـ حصول تغير في الصوت السردي أو المستوى السردي.

٥ ـ تغيير في موضوع التبئير.

٦ ـ نهاية لحظة حوارية أو مونولوجية(أو الانتقال إلى لحظة نصية حوارية أو مونولوجية).

٧ـ تغيير في زمنية الحكي(حذف، اختلال زمني إلخ) أو في فضائه(١٠).

بعد تمثلنا لطبيعة العلامات النصية التي تصلح كمشيرات نصية لحدود البداية الروائية، نخلص إلى أن تعيين حد البداية في الخطاب الروائي مسألة تتأرجح بين تصورين مركزيين هما: تصور من يفهم البداية على أنها أول جملة في العمل الروائي؛ وهو التحديد القديم الذي يستمد مشروعيته من التحديدات الواردة في البلاغة التقليدية، وفي بعض القواميس التي تناولت المفهوم من منظور أجناس أدبية مختلفة عن الرواية (الشعر أو الخطابة). بينما يذهب دعاة التصور الثاني إلى اعتبار أن البداية الروائية قد تتعدى الجملة الأولى لتمتد إلى الفقرة، بله إلى الصفحة أو الفصل بأكمله.

مراجع وهوامش:

١ ـ حميد لحمداني: "عتبات النص الأدبي"، مجلة: "علامات في النقد" (السعودية)، ج ٤٦، ٢٠٠٢، ص:٢٢.

2 – Roland Barthes": «Par ou commencer?». In": "Poétique", N° 1, 1970, p: 3.

3 – «Dictionnaire des littératures de langage française», Paris, Bordas, 1987, p: 1165.

ى يرى لوري لوتمان أن مفهوم الإطار متعدد الاستعمالات، بتعدد الفنون التعبيرية، فهو: «إطار اللوحة، وأضواء الركح في المسرح، وبداية ونهاية كل أثر أدبي أو موسيقي ، ومساحات ترسم حدود الشيء المنحوت أو البناء المعماري. إنها أشكال مختلفة لقانون عام للفن: ذلك أن الأثر الفني يشكل منوالاً محدوداً (Fini) لعالم

غير محدود(Infini)».

Louri Lotman": «La structure du texte – artistique», Gallimard، ١٩٧٣، p: ٣٠٠.

ى على مستوى المعيار الطباعي، يجد القارئ نفسه أمام بعض الملفوظات الابتدائية المنزاحة في شعر مالارمي (Malarmé) وغيره من الشعراء الحداثيين. إنها ملفوظات شعرية لا تخلو من ثورة على تعريفات الجملة المحددة أعلاه. فمنهم من درج على عدم افتتاح قصائده بالحرف الكبير، كأنما يقصد إيهام القارئ بأن النص له ما يسبقه في الزمان والمكان. وبذلك يعطينا هذا الخرق الشكلي تصوراً مغايراً عما كان من تصورات أخرى سالفة في ضبط حدود الجملة من منظور مادي وشكلي. الأمر الذي حدا ببعض الدارسين إلى الأخذ بعين الاعتبار مؤشرات تعيينية مصاحبة، ولكنها مغايرة لما هو معروف من معايير، كلغة البياض المحيط ببعض الجمل التي تتصدر دواوين بعض الشعراء، ونقط الحذف...

4 – Laurent Jenny": «La phrase et l'expérience du temps», In": "Poétique", N° 79, 1989, p: 278.

5 –Ibid, p– p: 280– 281.

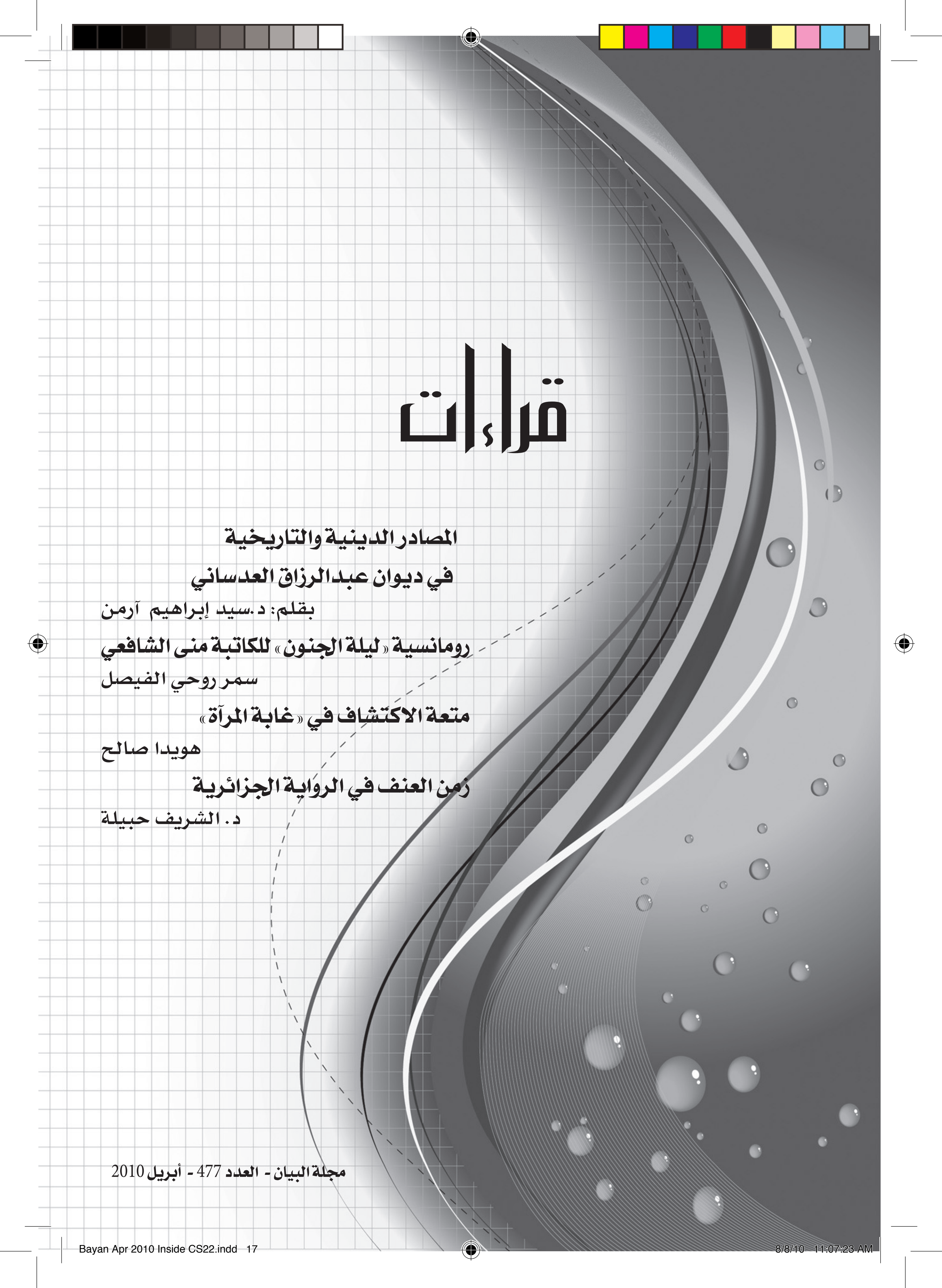
٦ . مجدي وهبة وكامل المهندس: "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، مكتبة لبنان، بيروت، ط:٢، ١٩٨٤، ص:٣٨٩.

7 – Maurice Couturier : «La figure de l'auteur», Ed. Seuil, Paris, 1995, p: 150.

٨ . أحمد المديني: "حكاية وهم مغربية"، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص ٧.

٩ . عبد الفتاح الحجمري: "التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية"، منشورات شركة النشر والتوزيع . المدارس، الدار البيضاء، ط:١، (بدون تاريخ النشر)، ص:٢٠.

10 –Andrea Del Lungo : «Pour une poétique de l'incipit», In": "Poétique", N° 94, 1993, p: 136.



قراءات



المصادر الدينية والتاريخية في ديوان عبدالرزاق العدساني

بقلم: د.سيد إبراهيم آرمن *

اتسمت مسيرة الشاعر عبدالرزاق العدساني، بشتى الأبعاد، منذ صباه إلى يومنا هذا، حيث نرى الشاعر يتجه نحو النضج والكمال الأدبي الذي طالما يصبو إليه منذ صباه. فهوايات الصبا من المساجلات الشعرية إلى رغبته الطاغية في قراءة الكتب ساعدته في اتجاهه نحو الأدب، كما أن الفن كان له دور هام في نضج ثقافته الشعرية.

وإذا كان من حديث عن أبرز المؤثرات العامة، والخاصة في شعره يمكننا أن نستخلص ينابيع ثقافته الشعرية من:

المصادر الإسلامية (آيات القرآن والسنة النبوية وقصص الأنبياء)

والمصادر التاريخية (الشخصيات والأحداث التاريخية)

والمصادر الأدبية (تأثره بالشعر العربي بشكل عام)

وذلك لكي نؤكد على أن «الشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانباً – كما توهم بعض الناس – بل هو أعمق وأصدق ارتباطاً بها. وكل من يتجاوز عن قضية الشكل ويتأمل هذا الشعر، يلمس بوضوح كيف يعيش التراث في ثناياه.» (١) فمن الواضح – وهذا من البدهيات الممهورة بالسذاجة – أن للماضي حضوراً حتمياً لاتستطيع أية ثورة أن تفنيه لأنه أرسخ من الأهرام وأكثر سموقاً واستعصاء على الهدم بل من الواضح أيضاً أن الشعر كان من أبطأ النشاطات الإنسانية وقوفاً ضد التراث أو تنكراً له بل كان تراثياً إلى حد بعيد. (٢).

التمهيد

لقد بدت بواكير ثقافة شاعرنا تتفتح براعمها منذ أن كان صغيرا فقد كان يشارك في المساجلات الشعرية بغية حفظ المزيد من الأشعار العربية كما كانت القراءة واشتراء الكتب شُغلَهُ الشَّاغلَ فقد كان يهمه الوظيفة لأجل اشتراء المزيد من الكتب ناهيك عن اتجاهه نحو الَفن منذ فترة مبكرة.فقد كان للفن أثره الكبير في صقل موهبته الشعرية فها هو يحدثنا أنه بعد أن ترك التلحين لا يرجع إلى عوده إلا إذا شده

* أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية في كرج- إيران.



الحنين إلى الماضي عندما أراد أن ينشد قصيدة جديدة لأنه يرى أن اللحن خاصة النغم الشرقي له الأثر الطيب الذي يلهب العاطفة الشعرية فينطلق منها الشعر. فأعد شاعرنا لكل بحر عروضي لحنا محددا وعندما أراد أن ينشد قصيدته في بحر معين يلجأ إلى عوده ليضبط قصيدته باستعانة اللحن المحدد لوزنه ضبطاً محكماً وهكذا تأتي الأبيات موزونة.

فلقد وجد الشاعر أمامه تراثاً متنوع المصادر وأقبل ينهل من معينه فقد تعددت وتنوعت مصادر ثقافة شاعرنا بين الديني، والتاريخي، والأدبي، حيث نلقي الضوء في هذا المقال على المصادر الدينية، والتاريخية دون سواها، وذلك لأن الأخير – المصادر الأدبية – بإمكانه أن يكون موضوعاً ثانياً لانعكاسه في مقال آخر.

المصادر الإسلامية: استمد الشعراء من الموروث الإسلامي نماذج، وصوراً أدبية كانت مصدراً قوياً لإيحاءاتهم، وإلهامهم الشعري، ويتجلى هذا المصدر واضحاً جلياً في شعر شاعرنا العدساني من حيث تأثره بالمصادر الإسلامية، وفي مقدمتها القرآن الكريم، والقصص القرآنية، والأحاديث النبوية، ناهيك عن حسه الإسلامي العام الذي يطغى على كثير من قصائده.

فالمتتبع لديوان العدساني يجد في قصيدته الأولى التي بدأ بها ديوانه الشعري استحضار التراث القرآني حيث وضع لأسماء الله الحسنى قصيدة في نيف وعشرين بيتا يشير معظم أبياتها إلى الآيات القرآنية.القصيدة مطلعها:

أَسَائلُ طيرًا بالفَضَاءِ يَطيرُ
أللنَّاسِ من دُونِ الإله نَصيرُ (٣)

وبعد وقفة متأنية لدى مطلع القصيدة نرى أن هذا البيت الذي أنشد في سياق الاستفهام الإنكاري يشير إلى عدد من الآيات القرآنية في سور مختلفة منها:

قوله تعالى: (أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا لَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّه مِنْ وَلِيٍّ وَلَا نَصِيرٍ) (سورة البقرة، الآية: ١٠٧)

وقوله تعالى: (فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَملُوا الصَّالحَات فَيُوَفِّيهِمْ أُجُورَهُمْ وَيَزِيدُهُمْ منْ فَضْله وَأَمَّا الَّذينَ اسْتَنْكَفُوا وَاسْتَكْبَرُوا فَيُعَذِّبُهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا وَلَا يَجِدُونَ لَهُمْ منْ دُون اللَّه وَليًّا وَلَا نَصِيرًا) (سورة نساء، الآيَة: ١٧٣)

وهكذا نجد هذا المعنى في آيات أخرى، وسور كثيرة نذكر منها على سبيل المثال ولا الحصر: آية ١١٦ سورة التوبة، وآية ٢٩سورة العنكبوت، وآية ١٧سورة الأحزاب، وآية ٣١سورة الشورى، و... .

فالقصيدة تكتظ بالمعاني الإسلامية، وقلما نجد بيتاً لايشير إلى آية قرآنية بصورة مباشرة.

وإذا كان هذا ماورد في صدر الديوان من المعاني الإسلامية فماذا عن كل الديوان حيث نجد المعاني القرآنية تتوزع بين ثنايا قصائده لاسيما في قصائد الوطنيات، والرثاء، والإلهيات.

فالشاعر يرجو في القصيدة التالية التي تعتبر من إلهياته عفو ربه واضعا نصب عينيه هذا الدعاء: «اللهم إنك عفو تحب العفو فاعف عني.» كما تتجلى أسمى المعاني القرآنية واضحة فيها:

إلهي وَهَل لي غيرُ عَفوكَ أرتَجي
وَإنِّي بما قَد شئتَ لي لصَبُورُ
فَإن يَكُ هَذَا منكَ عَفواً فَإنَّني
أرَى كُلَّ أمرٍ دُونَ ذَاكَ يَسيرُ
رَجَوتُكَ عَفواً ياإلهي وَطامعٌ
بمغفرَةِ يومَ الحسَابِ تُجيرُ
وَتعلَمُ مَا نُبدي وَمَا هُوَ بَاطنٌ
وَمَا هُوَ آتٍ بالوُجُودِ خَبيرُ
فَرُحمَاكَ رَبِّي أن أكونَ مُكابراً
وَرُحمَاكَ من يَومٍ لقاهُ عَسيرُ
تَقَبَّل رَجَائي يَاإلهي وَ تَوبَتي
فَعَفوُكَ يَاربِّ العبَادِ كَبيرُ (٤)

ولايقتصر طلب الشاعر عفو ربه على هذه القصيدة بل يتعدى هذا الطلب ليظهر في قصائد أخرى تحمل معاني قرآنية جديدة.فقصيدته التي سماها "دِعاء" تذكرنا بقوله تعال؟: (يَعْلَمُ خَائنَةَ الأَعْيُنِ وَمَا تُخْفِي الصُّدُور((سورة غافر، الآية: ١٩) بالإضافة إلى مفاهيم قرآنية أخرى تنم عن صدق المشاعر، والإيمان بالمبادئ:

سَألتُكَ رَبِّي رِضاءً وَعَفواً
فَأنتَ العَفُوُّ الغفُورُ الكَريمُ
وَأنتَ الغَنيُّ وَأنتَ الكَبيرُ
وَإنَّكَ أنتَ العَليُّ العَظيمُ
شَكُورٌ وَدُودٌ رَؤُوفٌ حَسيبُ
خَبيرٌ لَطيفٌ عَزيزٌ حَكيمُ
فَلا شَيءَ يَخفَى بهذي الحَياة
عَليكَ وَأنتَ السَّميعُ العَليمُ
تَقَبَّلْ رَجَاءَ المُحبِّ الذَّليل
فَأنتَ المُجيبُ وَأنتَ الرَّحيمُ (٥)

وهذا الدعاء يحمل عبق التعاليم الإسلامية الفواحة، ويبين مدى إيمان شاعرنا بأن عفو الله، ورضاه يعد خير النعم التي أنعمها الله على عبده الصالح، ولهذا يتضرع إليه لينال هذا العفو، ولا شك أنه هو القادر، وإرادته تفوق الإرادة البشرية بل لاتتحقق أمانيه إلا بأمر الخالق:

إنَّ الأمُورَ إذَا أتَتْ فَإرَادَةٌ
من خَالقٍ وَبأمره تَتَحَقَّقُ
يَا مَن لَهُ خَيرُ الرَّجَاءِ لخلقه
أنتَ الرَّجَاءُ لكُلِّ شَيءٍ يُخلَقُ(٦)

وإذا كان شاعرنا يؤمن بهذه المبادئ الإسلامية حق الإيمان فمن شأنه أن لاتزعزعه نائبات الدهر صغيرها وكبيرها، وأن يكون راضياً برضا الله، وبالفعل استطاع أن يصل إلى هذه المرحلة عندما نقرأ قصيدته التي رثى بها ولده أيمن حيث يدعو القارئ إلى أن يرافقه في التسليم أمام قضاء الله:

فَمَا حِيلتي فيمَا أتَانَا وَهَل لَنَا
أمَامَ قَضَاءِ الله نُبدي التَّشَاكيَا
كلانَا عَلَى مَا قَدَّرَ اللهُ سَائرٌ
أكُنتَ طَريحَ السُّقم أم كُنتَ مَاشيًا (٧)

فالمؤمن الحقيقي لايجزع ويضع نصب عينيه قوله تعالى : (كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالإِكْرَامِ((سورة الرحمن: الآيتان ٢٦-٢٧) كمَا فعل شاعرنا:

سَيَذهَبُ كُلُّ شَيءٍ عَن يَقينٍ
وَيَبقَى وَجهُ رَبِّكَ ذُوالجَلالِ (٨)

والتحلي بالصبر يدعوه إلى أن يستحضر قصة يوسف عليه السلام ليستخدم مفاهيمها في بعض أشعاره:

فَيَا نَفسُ مَا بِالقَولِ غَيرُ تَعَاذُلِ
تَسَالَيْ وَبِالصَّبرِ الجَمِيلِ تَجَمَّلي (٩)

كما يحث شاعرنا على تقوى الله مستحضراً الآية القرآنية: (وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا((سورة الطلاق، الآية: ٢) في هذا البيت:

وَمَن يَتَّقِ اللهَ في أمرٍ يُرَاوِدُهُ
يَجعَل لَهُ مَخرَجَاً مِن كُلِّ مَا رَسَمُوا (١٠)

ولشدة تعلقه بهذا المبدأ أعاد هذا المضمون في بيت آخر:

وَمَن يَتَّقِ اللهَ في نَفسِه
لَهُ اللهُ نُورٌ وَهَادٍ وَرَبّ (١١)

ويخص الأمة الإسلامية بنصائح تنبعث عن أصول الدين، ويدعوها إلى السير على هذا النهج بفرح وسرور فالأبيات التالية التي أنشدت بمناسبة إقامة بيت الزكاة في الكويت خير دليل على حث الشاعر على الالتزام بأصول الدين:

إنَّ الزَّكَاةَ بِحَمدِ اللهِ تَزكِيَةٌ
وَلِلحَوَامِدِ عِندَ اللهِ غُفرَانُ
فَبَارَكَ اللهُ فِيمَن قَد أقَامَ لَهَا
حَقَّ الشَّرِيعَةِ صِدقاً وَهوَ جَذلانُ
فَحُكمُهَا سُنَّةُ القُدُّوسِ مِن أزَلِ
وَلَم يَسُنَّ قَرَارَ الأمرِ إنسَانُ
للهِ دَرُّ يَدٍ صَانَتْ مَكَارِمَهَا
وَأورَدَتْهَا بِمَا يَرضَاهُ دَيَّانُ
فَتِلكَ دَارٌ سَعَتْ بِالحَقِّ نَاشِدَةً
يُحِيطُ مَا قَد سَعَتْ صِدقٌ وَوُجدَانُ
بَيتُ الزَّكَاةِ الذي قَد صَانَ حُرمَتَهَا
بِمَا مَضَى وَجَمِيلُ الصُّنعِ رِضوَانُ
فَالبَيتُ مَسلَكُهُ حُبٌّ وَمَكرُمَةٌ
فَرِيدُ صُنعٍ تَسَامَتْ مِنهُ أوطَانُ

وَشَارَكَ البَيتَ بِالأفعَالِ صَادِقُهَا
لِجَانُ خَيرٍ لِهَذَا الرُّكنِ بُرهَانُ
بَانَتْ فَعَائِلُهُم بِيضاً صَحَائِفُهَا
كَالعُودِ في غَمرَةِ الأنهَارِ رَيَّانُ
جَزَاهُمُ اللهُ دَارَ الخُلدِ جَنَّتَهُ
خَيرَ العَطَاءِ وَرَبِّ العَرشِ رَحمَانُ (١٢)

وهكذا تتوزع تلك المفاهيم الإسلامية في شعر شاعرنا كما أن هناك ظاهرة أخرى تجدر الإشارة إليها وهي أن معجم شاعرنا الشعري يمتلئ بالمفردات القرآنية التي استخدمها شاعرنا في كثير من أبياته الشعرية نشير إلى عدد منها على سبيل المثال ولا الحصر:

صُمٌّ وَبُكمٌ وَعُميٌ لا شَبِيهَ لَهُمْ
بِالبَغيِ بِالغَدرِ بِالأحقَادِ بِالحَسَدِ
تَبَّتْ يَدَاهُم بِمَا قَالُوا وَمَا كَسَبُوا
فَكَسبُهُمْ كَسبُ نَفَّاثَاتٍ بِالعُقَدِ (١٣)

وهذا إشارة واضحة إلى آيات قرآنية معروفة من سورة البقرة، والمسد، والفلق، وهناك بيت آخر صاغه شاعرنا وفق المفردات، والمفاهيم القرآنية:

فَمَن يُعَظِّم دِينَ اللهِ أسعَدَهُ
تَرقَ الثُّرَيَّا وَ تَسعَدْ عِندَهُ الحَالُ (١٤)

وفيه إشارة إلى هذه الآية: (وَمَنْ يُعَظِّمْ شَعَائِرَ اللَّهِ فَإِنَّهَا مِنْ تَقْوَى الْقُلُوبِ ((سورة الحج، الآية: ٣٢) وأشار إلى سورة النازعات: (وَالْجِبَالَ أَرْسَاهَا((سورة النازعات، الآية: ٣٢) بقوله:

فَوَالذي أرسَى جِبَالا
وَأنبَتَ بِالفَلا زَهرَ الخُزَامَى (١٥)

كما أشار إلى سورتي الأحزاب والصاد بهذا البيت:

مَا بَالُ ذَا النَّاس قد زَاغَتْ بَصَائرُهُمْ
عَن الحَقيقَة أو عَن ذكرِ مَا كانَا (١٦)

وأشار إلى آية قرآنية أخرى:

إن تَنصُرُوا اللهَ يَومَ الزَّحف يَنصُرْكُم
نَصراً عَزيزاً وَإمداداً بلا عَدَد (١٧)

ولم يترك شاعرنا الأحاديث النبوية فلقد نهل من معينها واستحضرها في بعض أبياته.ففي هذه الأبيات التي أنشدها تعزية ومواساة للشيخ علي جابر العلي بوفاة نجله جابر:

كَسَبتَ بِمَا رُمتَ وَالكَسبَ بَاق
يَفُوقُ بَقَاؤُهُ عُمرَ الدُّهُورِ
رَبِحتَ وَمَا خَسِرتَ وَخَيرُ كَسب
شَفِيعٌ مُؤنِسٌ يَومَ النُّشُورِ
يُنَاجِي رَبَّهُ في وَالدَيه
مُنَاجَاةَ الشَّكُورِ إلى الشَّكُورِ (١٨)

وكذلك في هذه الأبيات التي أنشدها تعزية للسيد مفرج إبراهيم المفرج بوفاة نجله:

فَهَل تَأسَى عَلَى خَيرِ تَأتى
شَفِيعٌ شَافِعٌ يَومَ الحِسَابِ
مَعَ الوِلدَانِ يَسعَى في ظِلال
وَمَاءٌ سَائِغٌ عَذبُ الشَّرَابِ
يُنَاجِي رَبَّهُ في ظِلِّ عَرش
لكم من فَضله حُسنُ الثَّوَابِ (١٩)

فكل تلك الأبيات تنم عن هذا الحديث النبوي الشريف: « من مات له ولد ذكر أو أنثى، سلم أو لم يسلم، رضي بيوم القيامة أو لم يرض، لم يكن له ثواب إلا الجنة.» (٢٠) كما يدل على استحضار حديث آخر: « ما من الناس من مسلم يتوفى له ثلاث لم يبلغوا الحنث إلا أدخله الله الجنة بفضل رحمته إياهم.» (٢١)

كما يؤكد شاعرنا على الصبر على المكاره والآلام لأنها توجب المغفرة الإلهية في هذه الأبيات:

فَقَرَّ عيناً فَبالآلام مَغفِرَةٌ
كَذَاكَ مِن رُزءِ مَا تُعَاني به المِحَنُ
فَصَاحِبُ الصَّبرِ إيمَاناً فَإنَّ به
مَا لاتَوَدُّ به بالمِحنَة الفِتَنُ
فَالعَاتيَاتُ لهَا رُوحٌ إذا هَدَأتْ
نَسيمُهُ جَذلٌ مَا شَقَّهُ شَجَنُ
لرُبَّمَا فَرَحٌ في طَيِّه حَزَنٌ
وَرُبَّمَا حَزَنٌ بالسَّعد مُقتَرِنُ (٢٢)

فاستطاع شاعرنا إلى جانب استحضار الآية القرآنية: (وَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ((سورة البقرة، الآية: ٢١٦) أن يستحضر هذا الحديث النبوي الشريف: « ما من مصيبة يصاب بها المسلم إلا كفّر بها عنه حتى الشوكة يشاكها.» (٢٣)

وهناك أبيات أخرى من نفس القصيدة:

سَألتُ رَبِّي وَهَل لي غَيرُ أدعيَة
لَعَلَّ منهَا دُعَاءً حَظُّهُ حَسَنُ
فَهْوَ المُجيبُ لمَن يَدعُو بعزَّته
وَكُلُّ أمرٍ بمَا قد شَاءَ مُرتَهَنُ (٢٤)

فهذان بيتان استمدهما الشاعر من الحديث النبوي الشريف الذي يقول فيه الرسول الكريم:« واعلم أن الأمة لو اجتمعت علي أن ينفعوك بشئ لم ينفعوك إلا بشئ قد كتبه الله لك وإن اجتمعوا علي أن يضروك بشئ لم يضروك إلا بشئ قد كتبه الله عليك رفعت الأقلام وجفت الصحف.» (٢٥) كما أن هناك



إشارة إلى هذا الحديث: «الدعاء يرد القضاء» (٢٦) وللقارئ أن يحكم في هذه الأبيات وما تحمل من إشارات إلى بعض الأحاديث:

وَمَا المَرءُ إلا عَابرٌ نَحوَ غَايَة
وَلا بُدَّ مِمَّا قد أحَاطَ فَنَاؤُهَا
وَأروَاحُنَا زَهرٌ لَهَا العُمرُ غَارسٌ
وَيرحَلُ عِندَ الموت عَنهَا بَقَاؤُهَا
فَلَيسَ بِبَاقٍ فَوقَ ذِي الأرض صَائحٌ
وَلَيسَ بِغَادٍ عَنكَ فِيهَا رِثَاؤُهَا
فَأربَعَةٌ تُبقِي لِذِي المَرءِ اسمَه
وَيَحفُو بِه بَعدَ المَمَاتِ ضِيَاؤُهَا
فَعَالِمُ عِلمٍ يَنفَعُ النَّاسَ عِلمُهُ
يُحيطُ بِه فِيمَا أقَامَ صَفَاؤُهَا
وَمُكرِمُ ضَيفٍ شَاعَ بِالنُّبلِ ذِكرُهُ
يُجِيبُ وَإن قَلَّ الوَفَاءَ عَطَاؤُهَا
وَصَادِقُ صِدقٍ بِالشَّجَاعَةِ ضَاربٌ
بِذِي البِيدِ أسيَافاً يُخِيفُ لِقَاؤُهَا
وَشَاعِرُ أشعَارٍ تَسَامَتْ بِفَنِّهَا
تَغَنَّتْ بِهَا قَبلَ المُحِبِّ ظِبَاؤُهَا (٢٧)

المصادر التاريخية: تلعب المصادر التاريخية دوراً هاماً في شعر الشعراء المعاصرين في العالم العربي عامة وفي دول الخليج خاصة وذلك لحنينهم إلى الماضي، وشوقهم إلى استحضار ذكرياته؛ وهذا الماضي قد يكون بعيداً كل البعد عن عصرهم وقد يكون قريباً عنه. كما أن المصادر التاريخية تختلف بين استحضار الشخصيات التاريخية تارة، وبين الوقائع وأحداث الماضي تارة أخرى، وتتمثل أحيانا في بعض العناصر التي لها صلة بالتاريخ القديم أو الجديد.

استحضر الشاعر العدساني بعض الشخصيات التاريخية التي لها دور في التاريخ الإسلامي فنجده في إحدى قصائده التي أنشدها بمناسبة المولد النبوي يستحضر شخصية الرسول الأكرم:

قُلتُ دَعنِي إنَّ قَلبِي بِازدِيَادِ
وَيحَ قَلبٍ لا يُحِبُّ المَكرُمَاتِ
قَد عَشِقتُ الحُبَّ فِيهَا مِن حَبِيبٍ
لا يُجَارِيهِ حَبِيبٌ فِي حَيَاتِي (٢٨)

نجد شاعرنا في هذين البيتين أنه إلى جانب استحضار شخصية الرسول الكريم يذكرنا بالحديث النبوي الشريف:« ثَلاَثٌ مَنْ كُنَّ فِيهِ وَجَدَ حَلاَوَةَ الإِيمَانِ: أَنْ يَكُونَ اللَّهُ وَرَسُولُهُ أَحَبَّ إِلَيْهِ مِمَّا سِوَاهُمَا، وَأَنْ يُحِبَّ الْمَرءَ لاَ يُحِبُّهُ إِلاَّ لَله، وَأَنْ يَكْرَهَ أَنْ يَعُودَ فِي الْكُفْرِ بَعْدَ إِذْ أَنْقَذَهُ اللهُ مِنْهُ، كَمَا يَكْرَهُ أَنْ يُلْقَى فِي النَّارِ» (٢٩) ليكون تفاعل القارئ مع البيت أكثر عمقاً.

وفي القصيدة نفسها التي أنشدت بمناسبة المولد النبوي الشريف يوظف شاعرنا كماً هائلاً من الأحداث التاريخية التي تتصل اتصالاً مباشراً بهذا التاريخ الشريف من ذاك النور الذي أضاء الكون إلى خمود نار المجوس، وسقوط تماثيل الوثنيين، وارتحاس إيوان كسرى، وغير ذلك من الدلالات ناهيك عن إشارة شاعرنا إلى بعض الأحداث التي حدثت طيلة حياة النبي الكريم كنزول جبريل عليه في غار حراء، وهجرته من مكة إلى المدينة، واختبائه في غار ثور:

نُورُ هَدِيٍ طَافَ بِالآفَاقِ لَيلا
وَ بِهِ شَعَّتْ شُمُوسُ الكَائنَاتِ

وَ تَجَلَّى عَن فَم شَعَّ بَرِيقاً
وَ ابتِسَامَات عَلَتْ كُلَّ السِّمَاتِ
فَبِهِ مَكَّةُ ضَاءَتْ وَ استَظَلَّتْ
بِظلالٍ وَنَعِيمِ المُحصَنَاتِ
كيفَ نَارُ الكُفرِ فيه قد تَهَاوَتْ
فِي قُصُورٍ فِي نُجُودِ المُقفِرَاتِ
وَتَمَاثِيلٌ لأهلِ الشِّركِ خَرَّتْ
كَصُخُورٍ من أهَالِي الشَّاهِقَاتِ
وَ حَرَاءٌ رَاحَ يَزهُو بافتِخَار
وَجَلالٍ هَزَّ أركَانَ الطُّغَاةِ
أوكَلَتْهُ الأرضَ فِيمَا تَبتَغِيه
مُلتَقَى الرُّوحِ وَ مَأمُونِ الصَّلاةِ
وَحَمَاهُ عَن عُيُونٍ عَنكَبُوتٌ
وَ حَمَامَاتٌ وَأورَاقُ النَّبَاتِ
وَ رَعَاهُ فِي حُنُوٍّ غَارُ ثَور
وَ فَلاة بِالنِّعَاجِ الرَّاتِعَاتِ (٣٠)

وعندما يتحدث عن النبي يشير إلى لقطات تاريخية ورد ذكرها في القرآن الكريم وفي هذا السياق يستحضر شخصيات أخرى لها دور في تاريخ الأديان السماوية .فيذكر التاريخ أن عيسى عليه السلام هو الذي بشّر بمجيء النبي ويشير شاعرنا إلى هذا بقوله:

بَشَّرَ النَّاسَ بِهِ بِالقُدسِ عِيسَى؟
بِعَلامَاتِ نَبِيِّ المُعجِزَاتِ
قَالَ بَعدِي هَادِئٌ بِالحَقِّ آتٍ
بِالهُدَى وَالنُّورِ مَحمُودِ الصِّفَاتِ
خَيرُ هَادٍ وَبَشِيرٍ وَنَذِير
شَاكِرٌ يَسعَى بِنُورِ الصَّلَوَاتِ
اسمُهُ أحمَدُ لِلدُّنيَا رَسُولٌ
لا يُضَاهَى فِي خُلُودِ المُحكَمَاتِ (٣١)

وهذا إشارة إلى هذه الآية القرآنية: (مُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِن بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ((سورة الصف، الآية: ٦) وهناك إشارة إلى آدم وحواء مستحضرا الموروث الصوفي ومشيرا إلى بعض الأحاديث النبوية مثل: «كتبتُ نبيا وآدم بين الروح والجسد.» (٣٢) في قوله:

خَيرُ نُورٍ حَازَهُ آدَمُ مِنهُ
وَلِحَوَّاءَ أرِيجُ العَطِرَاتِ (٣٣)

ويذكر شاعرنا في سياق وطنياته بعض الأحداث الإسلامية التي تعد من تواريخ صدر الإسلام كما أشار في الأبيات التالية إلى غزوة ذات السلاسل « وفيها أرسل رسول الله، صلى الله عليه وسلم، عمرو بن العاص إلى أرض بلي وعذرة يدعو الناس إلى الإسلام، وكانت أمه من بلي، فتألفهم رسول الله، صلي الله عليه وسلم، بذلك، فسار حتى إذا كان على ماء بأرض جذام يقال له السلاسل، وبه سميت تلك الغزوة ذات السلاسل، فلما كان به خاف فبعث إلى النبي، صلى الله عليه وسلم، يستمده، فبعث إليه رسول الله، صلى الله عليه وسلم، أبا عبيدة بن الجراح في المهاجرين الأولين، فيهم أبو بكر وعمر، وقال لأبي عبيدة حين وجهه: لا تختلفا. فخرج أبو عبيدة، فلما قدم عليه قال عمرو: إنما جئت مددا إلي. فقال له أبو عبيدة: يا عمرو إن رسول الله، صلى الله عليه وسلم، قال: لا تختلفا، فإن عصيتني أطعتك. قال: فأنا أمير عليك. قال: فدونك. فصلي عمرو بالناس.» (٣٤)

رَجَعتُ إلَى المَاضِي البَعِيدِ مُنَاجِياً
صُقُوراً لِذِي البَيدَاءِ أمسَتْ رَوَاعِيَا

وَمَا هيَ إلا لَحظَةٌ عشتُ طَيفَهَا
أرَتْني مَرَائي فَخر قَومي وَدَاريَا
وَإنّي بهَا لاقيتُ خيراً وَصُحبَةً
تُذَكِّرُني بالحَقِّ مَا كُنتُ نَاسيَا
فَفيك أرَى ذَاتَ السَّلاسل قد رَنَتْ
بكاظمَة نَحوَ العُلُوِّ التَّعَاليَا (٣٥)

وأشار إلى تلك الغزوة التي لها صلة بأرض الكويت مرة أخرى:

سَلُوا بهَا عَن رجَال الحَقِّ كَاظمَةً
إن زَادَ فيكم بهَا من مَجدهَا شَغَفُ
فَفي رُبَاهَا بَدَتْ أولَى مَعَاركُكُمْ
ذَات السَّلاسل في أرجَائهَا تَقفُ
أرضٌ تَبَارَكَ في سَاحَاتهَا ظَفَرُ
من خَيرهَا سَلَفٌ من خَيرهَا خَلَفُ (٣٦)

وعندما يمدح خادم الحرمين الشريفين يشبهه بصلاح الدين الأيوبي الذي له دور عظيم في التاريخ الإسلامي ويعد القائد الأكبر بين المسلمين:

همَمُ الهُمَام أهَمُّ هَمٍّ هَمُّهُ
هَمُّ الصَّلاح وَهَمُّ رَدع الأعسَم (٣٧)

كما يشير إلى فتح عمورية على يد المعتصم حيث يشبه خادم الحرمين الشريفين بالمعتصم الخليفة العباسي الذي فتح عمورية و هزم الرومان:

فَدَتْكَ رُوحي سَليلَ المَجد وَالحَسَب
فدَاءَ مُعتَصم للخرّد العَرَب
تَشَابَهَتْ منكمَا الأيَّامُ فَالتَحَمَتْ
بمَا تُسَطِّرُهُ الأزمَانُ من عَجَب
فَيومُ عَمُّورَة عَادَ الزَّمَانُ به
ليَومكم في وصَال الصِّدق وَالنَّسَب
يَا حَاميَ البَيت يَا مَن جَلَّ من ثقَة
المُلحدُونَ بمَا أوليتَ في نَصَب (٣٨)

ولم ينس شاعرنا تلك العناصر التاريخية، والتراثية لوطنه الكويت حيث يشير في قصيدة سماها "أم المهلب" إلى المهلب وهي سفينة كبيرة من سفن الكويت المعروفة والتي احتفظت بها دولة الكويت كشعار لماضيها العريق:

بَلَدي عَشقتُكَ حَيثُ مثلُكَ يُعشَقُ
وَبفَضل جُهدكَ صَوتُ فعلك يَنطقُ
أنتَ الذي نَطَقَتْ عُلاكَ وَلَم تَزَل
رَايَاتهَا بَينَ العَواصم تَخفُقُ
بَلَدٌ تَبَارَكَ بَرُّهُ وَببَحره
عُرفَ الرِّجَالُ بمَا أتَوْا وَبمَا لَقُوا
فَسَلُوا المُهَلَّبَ عَن طَلائع مَجده
وَمُحيطُ هند عَن عَمَالقَة رَقُوا (٣٩)



المصادر والهوامش

١- د.عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت- لبنان، لاتا، ص١٤٣.

٢- د.إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مطابع دار القبس، الكويت، ١٩٧٨م، صص١٣٩-١٤٢.

٣- عبدالرزاق محمد صالح العدساني، ديوان العدساني، مطبعة الكويت، ط٢، ٢٠٠١م ص١٣.

٤- المصدر نفسه، ص٢٠٦.

٥- المصدر نفسه، ص٣٣٠.

٦- المصدر نفسه، ص٦٦.

٧- المصدر نفسه، ص ٣١٥.

٨- المصدر نفسه، ص٣٠٣.

٩- المصدر نفسه، ص ١٠٥.

١٠- المصدر نفسه، ص ١٥١.

١١- المصدر نفسه، ص ٣٢٧.

١٢- المصدر نفسه، ص ١٣١.

١٣- المصدر نفسه، ص ٢٦٨.

١٤- المصدر نفسه، ص ١١٧.

١٥- المصدر نفسه، ص٢٦٢.

١٦- المصدر نفسه، ص١٠٤.

١٧- المصدر نفسه، ص٥٣.

١٨- المصدر نفسه، ص ٣٢٣.

١٩- المصدر نفسه، ص ٣٢٤.

٢٠- أبوالقاسم سليمان بن أحمد الطبراني، المعجم الكبير، تحقيق حمدي بن عبدالمجيد، مكتبة العلوم والحكم- الموصل، ١٩٨٣م، ج١٠، ص٨٦.

٢١- محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، دمشق، ١٩٨٧م، ج١، ص٤٢١.

٢٢- ديوان العدساني، ص ٣٥٣.

٢٣- محمد فؤاد عبدالباقي، اللؤلؤ والمرجان فيما اتفق عليه الشيخان، دار الفكر، بيروت - لبنان، ٢٠٠٢م، ص٦٦٠.

٢٤- ديوان العدساني، ص ٣٥٤.

٢٥- الإمام النووي، متن الأربعين النووية، ضبط ألفاظها محي الدين مستو، دار إحسان للنشر والتوزيع، طهران - إيران، ١٩٩٢م، ص٤٧.

٢٦- أبو عبدالله محمد بن عبدالله الحاكم النيسابوري، المستدرك على الصحيحين، تحقيق مصطفى عبدالقادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٩٩٠م، ج٣، ص ٥٤٨.

٢٧- ديوان العدساني، ص ١٦٦.

٢٨- المصدر نفسه، ص١٧٤.

٢٩- أبوالحسين مسلم بن الحجاج النيسابوري، صحيح مسلم، دار الجيل، بيروت-لبنان، لاتا، ج١، ص ٤٨.

٣٠- ديوان العدساني، صص ١٧٥-١٧٦.

٣١- المصدر نفسه، صص ١٧٤-١٧٥.

٣٢- أبوعبدالله أحمد بن حنبل الشيباني، مسند أحمد بن حنبل، تحقيق شعيب الأرناؤوط، مؤسسة قرطبة، القاهرة، لاتا، ج٥، ص ٥٩.

٣٣- ديوان العدساني، ص ١٧٥.

٣٤- عز الدين علي ابن الأثير،الكامل(تاريخ بزرگ اسلام وإيران، ترجمه عباس خليلي، تصحيح دكتر مهيار خليلي، مؤسسه مطبوعاتي علمي، لاتا، ج١، ص٢٧١.

٣٥- ديوان العدساني، ص ٢٨.

٣٦- المصدر نفسه، ص١٦.

٣٧- المصدر نفسه، ص٣١٠.

٣٨- المصدر نفسه، ص ٢٧٢.

٣٩- المصدر نفسه، صص ٢٠٧-٢٠٨.

"ليلة الجنون" للكاتبة منى الشافعي
الرومانسية في أعلى تجلياتها

بقلم: د. سمر روحي الفيصل*

ليس من المفاجىء أن تكتب منى الشّافعي رواية (ليلة الجنون) بعد سبعة عشر عاماً على إصدارها أوّل مجموعاتها القصصيّة (النَّخلة ورائحة الهيل، ١٩٩٢). ذلك أنّ التّأثير الطّاغي لسيادة الرّواية في السّاحة الأدبيّة العربيّة عموماً، والخليجيّة خصوصاً، لم يُخلِّف في القاصّين العرب غير الاعتقاد أنّ مكانتهم في عالم الأدب لن تترسَّخ ما لم يكتبوا الرّواية. وعلى الرّغم من أنّ هذا الاعتقاد مجرَّد وهم أدبيّ، فإنّ طغيانه كاد يجعله حقيقة أدبيّة تنصُّ على أنّ القاصّ يتمرَّس، أوّل الأمر، بكتابة القصّة القصيرة قبل أن ينتقل إلى الرّواية. ويبدو أنّ هذه الحقيقة الأدبيّة لم تثبت على الحال السّابقة، بل راحت تنمو في اتّجاهين، هما: اتّجاه بعض الرّوائيّين إلى تحويل رواياتهم المطبوعة إلى مسلسلات (تلفازيّة)، واتّجاه روائيّيين آخرين إلى كتابة روايات خاصّة بالتِّلفاز، لا تصلح للطِّباعة الورقيّة المألوفة. والواضح أنّ تيّار هذه الحقيقة الأدبّية جرف منى الشّافعيّ، فحفزها إلى كتابة (ليلة الجنون)، وقد يحفزها في المستقبل إلى تطوّراته اللاحقة، أو يتركها تتأرجح بين القصّة والرّواية.



منى الشافعي

أقول: ليس من المفاجىء أن تكتب منى الشّافعي رواية (ليلة الجنون)، بل المفاجىء أن تحرص فيها على إحياء الأسلوب الرّومانسيّ الذي نسيه الرّوائيُّون، أو تناسوه، فظنَّ المتلقّون العرب أنّه أصبح تاريخاً لا يمكن أن يتكرَّر حدوثه في

---

* ناقد من سوريا مقيم في الإمارات.

ليس من المفاجىء أن تكتب منى الشّافعي رواية (ليلة الجنون)، بل المفاجىء أن تحرص فيها على إحياء الأسلوب الرّومانسيّ الذي نسيه الرّوائيُّون، أو تناسوه.

الرّواية العربيّة. بيد أنّ منى الشّافعي أثبتت، عمداً أو مصادفة، أنّ تاريخ الرّواية الرّومانسيّة سيتكرَّر من جديد، وقد يقوى عوده فيصبح أداة قويّة من أدوات الرّواية النِّسويّة العربيّة في الحرب الرّوائيّة الدّائرة الآن لاستعادة حقوق القلب.

أولاً: السِّمات والعلاقات

ههنا، في رواية (ليلة الجنون)، نواجه السِّمات الرّومانسيّة في أكثر تجلّياتها وضوحاً، وفي أشدِّ علاقاتها الاجتماعيّة- العاطفيّة تناقضاً. وقد تجسَّدت السِّمات والعلاقات في شخصيّة (سارة)، وفي المجتمع المتخيَّل المحيط بها. ولعل التّمركز حول الذّات الفنيّة أكثر السِّمات الرّومانسيّة تألُّقاً وتأثيراً في المجتمع الرّوائيّ. فالحوادث الرّوائيّة في (ليلة الجنون) تنطلق كلّها من (سارة)، وتدور حولها، وتنتهي بها. بل إنّ سارة وحدها المضيئة في عالم الرّواية، وإنّ الآخرين الذين يدورون حولها لا يُضاء منهم، طَوال الرّواية، شيء غير الشّيء المرتبط بسارة، سواء أكانوا قريبين منها جدّاً، كأمِّها وصديقتها ليلى وخالد وفيصل، أم كانوا هامشيّين بعيدين عنها، كزملائها في الجامعة قبل حصولها على الدّكتوراه وبعدها.

والمعروف أنّ التّمركز حول الذّات سمة رومانسيّة أصيلة، رسَّخها الأدب الرّوائيّ الرّومانسيّ، الأجنبيّ والعربيّ، ولكنّ منى الشّافعي قادتها إلى حدود التَّطرُّف الفنّيّ، وعدَّلتْ في الوقت نفسه من صورتها الرّوائيّة المألوفة. أمّا التّطرُّف في التّمركز حول الذّات فواضح من الصِّفات التي خلعتها السّاردة، وهي سارة، على نفسها، أو سمحت للشّخصيّات الأخرى أن تخلعها عليها. وهذه نموذجات منها:

- **(طول عمرك ذكية، ويطلقون عليك كولومبو الجامعة)** (٢)
- **(عقلي الناضج الكبير)** (٣)
- **مميّزة** (٤)
- **جميلة** (٥)
- **(أنيقة، غنية، وطالبة متميّزة ومتفوِّقة)** (٦)
- **(شَعْري طويل)** (٧)
- **يوسف: (المعجب المدلّه في حبي)** (٨)
- **د. فهد: (يُقدّرني ويحترمني)** (٩)
- **د. خالد: (نظراته التي غسلتني)** (١٠)
- **(كان الجميع يسمّيكِ موناليزا كلية التجارة)** (١١)
- **(أنت فنّانة شاعرة، وفنّانة مصوِّرة)** (١٢)

نحن نواجه في رواية (ليلة الجنون) شخصيّة سارة السّاردة للحوادث الرّوائيّة بضمير المتكلِّم، وهي تجهد في أن ترسم لنفسها، بوساطة التّمركز حول الذّات، صورة مثاليّة للفتاة. ومفردات هذه الصُّورة، كما قدَّمتها النّموذجات السّابقة، وكما هي حال النّموذجات الأخرى المبثوثة في صفحات الرّواية،

تقول إنّ سارة فتاة جميلة، غنيّة، ناضجة، منفتحة اجتماعيّاً، طموحة علميّاً، محبوبة، ودودة، وفيّة، لطيفة، بعيدة عن أيّة معاناة: أمّها تفهمها جيِّداً، وتعينها، وتسمح لها بالسَّفر إلى الولايات المتّحدة لنيل الدّكتوراه. ومجتمعها لا يعترض على علاقاتها الاجتماعيّة، وليس فيه ما يسيء إليها أو يعوقها عن صداقاتها وسفرها وغُدوّها ورَواحها. فضلاً عن أنّها لا تعاني من مرض، ولا تفتقر إلى المال، ولا تعرف الإخفاق في حياتها العلميّة والاجتماعيّة. هذه هي الصُّورة الرّومانسيّة لسارة كما رسمتها رواية (ليلة الجنون)؛ وقدَّمتها بوساطة التّمركز حول الذّات، وبوساطة سمة رومانسيّة لصيقة بهذا التّمركز، هي: المبالغة. فكلّ حركة من حركات سارة تضمُّ قدراً من المبالغة. إذا تلقّت العلم في الجامعة بالغت في مكانتها بين الطّلبة والأساتذة، وإذا سافرت إلى بلد أجنبيّ لتنال شهادة الدّكتوراه لم يعترضها عائق علميّ أو غير علميّ، بل واجهت أموراً جعلت كلّ ما يتعلّق بدراستها يسيراً ميسَّراً، حتى إنّ دراستها العليا أصبحت (سياحة)، وفرصة لمعرفة الولايات المتّحدة، فضلاً عن أنّ أمّها كانت تحضر إليها كلّ ستة أشهر، كما كان يتبعها إلى هناك أصدقاؤها السّابقون لئلا تشعر بأيّة غربة.

ما الذي رغبتْ فيه سارة بعد امتصاصها رحيق السِّمتين الرّومانسيّتين السّابقتين؟. الظّنُّ أنّها رغبت في تأكيد سمة رومانسيّة ثالثة، هي: الحب. وهذه السِّمة أصيلة في الأدب الرّوائيّ الرّومانسيّ، وهي كذلك في رواية (ليلة الجنون). فقد أحبَّها الدّكتور خالد، ورغب في الزّواج منها. كما أحبَّها الدّكتور فهد، ورغب في الزّواج منها. وأحبّها الشّاعر فيصل، ورغب في الزّواج منها. ووضع الدّكتور جواد وساطة للزّواج منها(١٣). ولابدَّ، في الرّومانسيّة، من عقبات تحول دون تجسيد حبّ سارة في زواج ناجح يُكمل الصُّورة الجميلة للدّنيا التي تعيش فيها. فالحبُّ الرّومانسيّ للحبيب الأوّل، وهو في الرّواية الدّكتور خالد الذي رغب في الزّواج منها سرّاً؛ لأنّ أمَّه لا توافق على زواجه منها علناً؛ للفوارق الطّبقيّة والمذهبيّة بينهما. ولم تُخلِّف هذه العقبة دموعاً وآهات، ولم تواجهها سارة بعمل يتغلّب عليها، بل اكتفت برفض الزّواج السِّرّيّ، وسافرت إلى الولايات المتّحدة لتُكمل تعليمها العالي. وكلُّ ما فعلته الرّواية بعد ذلك هو الاكتفاء بإشارات عابرة إلى أنّ حبَّ خالد بقي مقيماً





في قلب سارة. وعندما دقَّ قلبها، بعد سنوات، للشّاعر الدّكتور فيصل الخليفة، برزت عقبة تردُّدها وخوفها من أن تفقد حرّيتها ويخفق حبُّها الثّاني(١٤). ولم تفعل الرّواية شيئاً لمواجهة هذه العقبة الجديدة، بل تركتها مفتوحة دون قرار نهائيّ في أمر الزّواج، ودون أن تُغلق الحبّ الذي اقترن بالحريّة التي يعشقها الرّومانسيُّون، ويجعلونها عنوان حياتهم كلّها. وباختصار، يمكنني القول إنّ العقبات التي لابدَّ منها في الحبّ الرّومانسيّ كانت هيِّنة ليِّنة، لا تكوي القلب، ولا تقلق الرّوح، ولا تُعطل الحياة، ولا تمنع من حبٍّ جديد.

على أنّه من اللافت للنَّظر أن تقتصر رواية (ليلة الجنون) على السِّمات الرّومانسيّة الثّلاث السّابقة، وعلى العلاقات الاجتماعيّة- العاطفيّة المصاحبة لها، وألا تلتفت إلى السِّمات الرّومانسيّة الأخرى المعروفة. فليس في الرّواية (قَدَرٌ) يحول دون الحبّ والزّواج، وليس هناك موتٌ يُفرِّق بين الحبيبين، وليس هناك دموعٌ وآهات ترافق نموَّ الحبّ وتطوّره وعقباته الاجتماعيّة. بلى إنّ الرّواية أشارت إلى الاختلاف المذهبيّ دون أن توضِّح المراد منه، ودون أن تلاحق أثره في إخفاق الحبّ والزّواج. كما أشارت إلى التّباين في المكانة الاجتماعيّة بين الحبيبين، ولكنّها كرّرت الشّيء نفسه، فلم توضِّح التّباين، ولم تلاحق آثاره السّلبيّة... هل يعني ذلك كلّه أنّ السِّمات الرّومانسيّة في رواية (ليلة الجنون) محدودة، وليست مفتوحة، أو مقلدة، أو تابعة للسِّمات الرّومانسيّة المعروفة المتداولة في الأدب الرّومانسيّ؟. أعتقد أنّ هذا الأمر واضح، بل هو أكثر وضوحاً إذا تذكّرنا الامتدادات الاجتماعيّة- السّياسيّة التي أشارت إليها سارة دون أن تهتمَّ بتفصيلاتها وآثارها. فعلاقة الحبّ بين الرّجل والمرأة، كما تطرحها الرّواية، علاقة حرّة في المجتمع العامّ والمجتمع الأسَريّ والمجتمع الأكاديميّ، على حدٍّ سواء، لا يُقيّدها شيء من الأعراف والعادات والتّقاليد. فإذا انتقل الأمر إلى الزّواج، وكلُّ حبٍّ في هذه الرّواية لابدَّ من أن ينتهي بالزّواج، برز التّباين بين الحبيبين أسَريّاً ومذهبيّاً، وانتهى بالإخفاق، كما هي الحال دائماً في الحبّ الرّومانسيّ، إذ تبرز دون تجسيده في نهاية سعيدة عقبات متنوّعة ولكنها كلّها تنتمي إلى مفهوم (التّباين بين الحبيبين)؛ ذلك التّباين الذي يعلنه المجتمع، ويجعله سيفاً مسلطاً على رقبتي الحبيبين السّعيدين بحبّهما لولا هذا المجتمع الآثم القاتل لكلّ حبٍّ شريف.

وإذا كانت هذه الحال في رواية (ليلة الجنون) حالاً رومانسيّة شائعة، بل تقليداً رومانسيّاً أصيلاً، فإنّ الرّواية نفسها لم تُقيِّد نفسها بذيول هذه الحال في الأدب الرّومانسيّ، من تدخُّل القَدَر بتقديمه الموت حلاً للتّباين بين الحبيبين، بل راحت تجاوز التّقاليد الرّومانسيّة بالسَّماح لسارة بالاستمرار في حياتها المألوفة السّعيدة غالباً، وكأنّها لم تخفق في تجربة حبّها، ولم يلقنها الإخفاق درساً عاطفيّاً سلبيّاً، ولم يدفعها الخلل العاطفيّ إلى حال شاذّة، كالانتحار والجنون والذّهول والانقطاع عن الدّنيا ومَنْ فيها.

قُلْ مثل ذلك بالنّسبة إلى الامتداد السّياسيّ- الوطنيّ. ذلك أنّ الرّواية



أشارت إلى غزو الكويت، وتضامن الكويتيّين في أثناء احتلال العراق بلادهم، وعملهم من أجل نصرة وطنهم ومساعدته في هذه المحنة. بيد أنّ هذا الحدث الجلل على المستويين السّياسيّ والوطنيّ لم تكن له في مجتمع الرّواية غير الإشارة العابرة التي انتهت بقول السّاردة سارة: (ولم نهدأ حتى ظلّلنا التحرير، وعاد الوطن إلى أحضاننا عزيزاً مكرَّماً)(١٥). ولا شكّ في أنّ هذا الامتداد السّياسيّ الوطنيّ مهمّ في الرواية، ولعلّ منى الشّافعي كانت قادرة على أن توظف توظيفاً فنيّاً مصير الطّلبة الكويتيّين في مغترباتهم في أثناء احتلال الكويت على نحو أشدّ إبرازاً لمعاناتهم ووطنيّتهم، وأكثر ابتعاداً عن الرّومانسيّة التي لا تلائمها تلك الامتدادات لو لم تكن لها علاقة بالحبّ الذي تدور الرّواية حوله. ويُخيَّل إليَّ أنّ الإشارات الأخرى إلى الإرهاب وحريّة المرأة(١٦) والدّيكتاتوريّة والجوع والمرض والتّلوّث والحروب(١٧)، وغيرها، لم تكن أحسن حالاً في الرواية. إذ إنّ السّاردة سارة أشارت إليها تكملة لرؤيا الشّاعرة الحالمة بعالم جميل خال من الحروب والأمراض والصّراعات، ولم تحاول توظيفها في جسد الرّواية؛ لأنّها غير ذات علاقة بالحبّ أيضاً.

تلك هي السّمات والعلاقات التي بَنَتْ مجتمعاً روائيّاً جميلاً، شعاره حقّ القلب في الحبّ واختيار الزّوج. ولا غرابة في ذلك، فهو مجتمع مقدَّم للمتلقّي من وجهة نظر نسَويّة حالمة بعودة الحبّ والنّقاء والوداد إلى عالم أنهكتْه الحروب والمشكلات، وزادته الأطماع الخارجيّة والدّاخليّة انقساماً وتفرقة. قد تكون منى الشّافعيّ محقّة في ردِّها على العالم

إذا أمعنا النَّظر في بناء رواية (ليلة الجنون) لاحظنا أنّه بناء قائم على شخصيّة روائيّة واحدة، هي شخصيّة (سارة). بل إنّ بناءِ الرّواية يكاد يكون بناءً سيريّاً، يرصد طوال ستة وخمسين قسماً حقوق قلب سارة مذ كانت طالبة إلى أن أصبحت أستاذة جامعيّة وشاعرة مشهورة.

المادّيّ القاسي بعالم القلب، بيد أنّ الأسلوب الرّومانسيّ الذي قدَّمتْ رواياتها بوساطته يحتاج إلى وقفة تحليليّة تسبر العلاقة بين المضمون الرّوائيّ الرّومانسيّ والأسلوب.

ثانياً: الأسلوب الرّومانسيّ

إذا أمعنا النَّظر في بناء رواية (ليلة الجنون) لاحظنا أنّه بناء قائم على شخصيّة روائيّة واحدة، هي شخصيّة (سارة). بل إنّ بناء الرّواية يكاد يكون بناءً سيريّاً، يرصد طوال ستة وخمسين قسماً حقوق قلب سارة مذ كانت طالبة إلى أن أصبحت أستاذة جامعيّة وشاعرة مشهورة. أمّا الشّخصيّات الرّوائيّة الأخرى فمجرَّد فراشات تحوم حول نار سارة، وتقع فيها وحولها ومن أجلها. وهذه القضيّة أبرز قضايا البناء الفنّيّ في رواية (ليلة الجنون)، وأكثرها تأثيراً في أسلوبها الرّوائيّ. ويُخيَّل إليَّ أنّ تفصيلات هذا البناء الفنّيّ لا تخرج عن المعيار العامّ القائل إنّ أسلوب الرّواية

تسعى الرّواية دائماً إلى إيهام متلقّيها بالواقع؛ ليرتبط بالنّصّ الرّوائيّ ويتفاعل مع حوادثه. وليس في أسلوب رواية (ليلة الجنون) ما يخالف هذه القاعدة الرّوائيّة.

هو البناء الفنّيّ اللّغويّ لها. أي أنّ البناء السِّيريّ لشخصيّة سارة بناءٌ ذاتيٌّ وليس موضوعيّاً، وكلّ تفصيل من تفصيلات هذا البناء ينبع من البناءِ السِّيريّ، ويحفز اللّغة إلى أن تلبس اللّبوس الذّاتيّ في أثناء تعبيرها عنه. ولعلّ هذا هو المفهوم غير الدّقيق للأسلوب الرّوائيّ الرّومانسيّ؛ لأنّ المفهوم الدّقيق يحتاج إلى تحليل رؤيا الرّوائيّة منى الشّافعيّ، ومعرفة الدّلالات الفنّيّة، وغير الفنّيّة، لتعبيرها الرّومانسيّ عن الواقع المحيط بها. يضاف إلى ذلك كلّه أنّ الذّات الرّوائيّة هنا ذات أنثى، وهذا الأمر يُعزِّز الرّواية النِّسْويّة الخليجيّة؛ لأنّه يمدُّها بصرخة رومانسيّة تدعو إلى ضرورة تلبية حقوق القلب، وهي دعوة واضحة في الرّواية النِّسْويّة الخليجيّة، وإنْ نبعت، هنا، من صراع داخل الذّات الأنثويّة، ولم تنبع من صراعٍ حادٍّ، أو غير حادٍّ، بين الذّات الأنثويّة والمجتمع المحيط بها.

وإذا أمعنا النَّظر ثانيةً لاحظنا الأثر اللّغويّ لما سبق قوله من أنّ رومانسيّة المضمون الرّوائيّ في (ليلة الجنون) اكتفت بثلاثة تقاليد رومانسيّة، هي التّمركز حول الذّات والمبالغة والحبّ، وعافت تقاليد رومانسيّة أخرى معروفة، كالموت والدُّموع والطّبيعة. وقد انعكس ما اكتفت به، وما عافته، في الأسلوب اللّغويّ للرّواية. ومن المفيد الإشارة إلى ما عافته قبل الانصراف إلى تفصيل القول في الأمور التي اكتفت بها. ذلك أنّ الطّبيعة لصيقة بالرّومانسيّين، وهي خصيصة لا وجود لها بالمعنى الرّومانسيّ في رواية (ليلة الجنون). وقد انعكس إبعادها من مضمون الرّواية على الأسلوب، فخلا نصُّ الرّواية من الوصف اللّغويّ للطّبيعة، كما خلا من سَرْد مناجاة الذّات الرّوائيّة لهذه الطّبيعة، والتحامها بها. ونلاحظ، في مقابل ذلك، أنّ الخصائص الرّومانسيّة الثّلاث التي شغلت مضمون الرّواية صارت سيِّدة الأسلوب الرّومانسيّ في نصّ الرّواية، ومكوِّناً رئيساً من مكوِّناته اللّغويّة. ولعل هناك جانبين في هذا الأسلوب، جانباً عامّاً وآخر خاصّاً، يحسن الوقوف عندهما.

١- الجانب الأسلوبيُّ العامُّ:

أقصد، هنا، الطّابع العامّ للأسلوب الرّومانسيّ في (ليلة الجنون)، وهو طابع لا يحرص على التّفصيلات اللّغويّة، بل يهتمُّ بالسِّمات الأسلوبيّة العامّة الآتية:

أ- التّسلسل الشّكليُّ

يلجأ الرّوائيُّون، في العادة، إلى تقسيم رواياتهم إلى فصول تحمل عنوانات، أو أرقاما، بغية الانتقال من حدث إلى آخر، أو من شخصيّة إلى أخرى، أو من زمن حاضر إلى زمن مستقبل، أو غير ذلك من الفوائد الفنّيّة التي يوفّرها البياض بين آخر الفصل وبداية الفصل الذي يليه. وسواء أكانت صفحات الفصل كثيرة أم قليلة، فإنّ المعيار الفنّيّ له هو تقديم جانب مكتمل من الرّواية، كما يُفتَرَض أن تتسلسل الفصول بحسب المنطق الفنّيّ الذي ارتضاه الرّوائيّ لنصّه. والظَّنُّ أنّ



فصول رواية (ليلة الجنون) عافت هذا الأسلوب المتداول، ولجأت إلى أسلوب التّسلسل الشّكليّ الذي يستخدم الأرقام، ابتداءً من الرقم (١)، وانتهاءً بالرّقم (٥٦)، دون أن يكون وراء الانتقال من رقم إلى آخر مسوِّغ أسلوبيّ غير رغبة الرّوائيّة منى الشّافعيّ في الانتقال من أمر إلى آخر. ولهذا السّبب نقرأ فصلاً في صفحتين، وثانياً في ثلاث صفحات، وثالثاً في تسع صفحات. وهذا ما جعل السِّمة الأسلوبيّة العامّة للفصول هي قلّة عدد صفحات الفصل الواحد، فضلاً عن أنّ الانتقال من فصلٍ إلى آخر لم يكن لدواعٍ فنّيّة غالباً؛ لأنّ الجانب المعروض مِن الرّواية لا ينتهي أحياناً في الفصل، بل يُكمِل الفصلُ اللاحقُ ما قطعه الفصل السّابق، كما هي حال الفصول: الخامس عشر والسّادس عشر والسّابع عشر. وفي أحايين أخرى تنتقل السّاردة من زمن إلى آخر داخل الفصل الواحد (السابع عشر مثلاً)، ومن مكان إلى آخر (تنتقل من الكويت إلى الولايات المتحدة داخل الفصل السّابع عشر)، دون أن تحفل بتقديم تسويغات فنّيّة مقبولة لانتقالها(١٨). وهذا كلّه وسم تسلسل الفصول بأنّه تسلسل شكليّ. ولكنّ التّسلسل الشّكليّ يملك مسوّغه الدّاخليّ أيضاً، وهو هنا المسوّغ الرّومانسيّ الذي يمتح من ذاتيّة السّاردة، ويُعلي ما يسيطر على مشاعرها وأفكارها من أمور، ويبتعد عن المنطق الفنّيّ للحكاية الرّوائيّة، وهو منطق لا يحبِّذ الإكثار من القفز الزّمانيّ والمكانيّ، ويحرص على الرّبط بين الفصول وتناميها وقيادتها بعد ذلك إلى الصِّراعات والأزمات والحلول.

ب- الإيهام بالواقع

تسعى الرّواية دائماً إلى إيهام متلقّيها بالواقع؛ ليرتبط بالنّصّ الرّوائيّ ويتفاعل مع حوادثه. وليس في أسلوب رواية (ليلة الجنون) ما يخالف هذه القاعدة الرّوائيّة. إذ إنّها سعت دون كلل أو ملل إلى ابتداع حوادث خاصّة بالطّلبة والأساتذة المحيطين بسارة، وحوادث عامّة، كغزو الكويت، لا تخصُّ سارة وحدَها، فضلاً عن التّنوُّع في العلاقات الرّوائيّة العاطفيّة، من حبٍّ وزواج وطلاق، وفي المواقف الدّينيّة، كالسّفور والحجاب (حجاب ليلى مثلاً)، وفي علاقات الزّمالة الجامعيّة بين الذّكور والإناث، وغير ذلك. وهذه الأمور كلّها تدلُّ على شيء واحد، هو أنّ رواية (ليلة الجنون)لم تتحرَّك خارج المجتمع الرّوائيّ الموهم بالمجتمع الخارجيّ الحقيقيّ. بيد أنّ الإيهام بالواقع فيها لم يبتدع مجتمعاً روائيّاً متعدِّد الرؤى والأفكار، بل ابتدع مجتمعاً أحاديّاً ذا غرض محدَّد، هو إضاءة حركة (سارة) داخل مجتمعها الرّوائيّ. وبتعبير آخر، ليس في رواية (ليلة الجنون) غير صوت روائيّ واحد، هو صوت سارة. أمّا الشّخصيّات الأخرى، على كثرتها وتنوُّعها، فليس لأيٍّ صوت منها استقلاليّة تسمح له بالتّغريد خارج سرب سارة. ولهذا السّبب بدا أسلوب الإيهام بالواقع غارقاً في رومانسيّة سارة نفسها، وهي رومانسيّة مَلُول، تُكثر من الحوادث المفاجئة التي تدخل الرواية دون تمهيد، وتغادرها دون أسف. بل إنّها تبدأ الحدث، ولكنها، أحياناً، لا تُنهيه لانشغالها بغيره، كما هي حالها في بداية الفصل الخامس حين تحدَّثتْ عن ظاهرة كتابة البحوث للطلبة مقابل مبالغ ماليّة

معيَّنة (١٩)، ثم تخلّت عن هذا الموضوع، ونسيته فلم ترجع إليه، وكأنّه ليس حدثاً مهمّاً في المجتمع الجامعيّ الذي تتحرَّك سارة فيه. صحيح أنّ السّاردة رغبتْ في أن تزجَّ بسارة في مجتمع الجامعة، وهو مجتمع صالح لعدد غير قليل من المعالجات الرّوائيّة، ولكنّ الرّوائيّة منى الشّافعيّ آثرت أن تختزل هذا المجتمع الرّوائيّ في شخصيّة (سارة)، وراحت تُحرِّك الشّخصيّات حولها لتضيء جوانب الجمال والحبّ والشِّعر والعمل عندها؛ لتُوهم المتلقّي بأنّ سارة تعيش في مجتمع (مخمليّ)، ولكنّه مجتمع لا يخلو من المشكلات النّاعمة اللّيّنة التي لا تعوق قضايا القلب والعلاقات العاطفيّة.

ج- المبالغات

لا أشكُّ في أنّ المبالغة خصيصة روائيّة فنّيّة، يتمكّن الرّوائيّ بوساطتها من تضخيم السّلبيّات والصِّراعات والآراء والمواقف، بغية قيادة الرِّواية إلى رؤيا معيَّنة، أو مغزى يراه صواباً. ولقد نجحت ساردة الحوادث في (ليلة الجنون) في أن تجعل أسلوب تصوير سارة يتّسم بقدْر من المبالغة كاف لإعلاء شأنها في قضايا الحبّ والعملِ والعلاقات الاجتماعيّة كلّها. ففي حفل تكريم ليلى(٢٠) لا تتحدَّث السّاردة عن ليلى، بل تُخصِّص الحفل لاعتذار يوسف عن الإساءة التي اقترفها بحقّ سارة. وحديث السّاردة عن مقرَّر علم الاجتماع الذي يُدرِّسه الدّكتور سعد يتحوَّل إلى أنّ سارة درست هذا المقرَّر وتفوَّقت فيه: (وكعادتي كنت من الطالبات المتفوّقات عنده)(٢١)، بل إنّ السّاردة جعلت الدّكتور سعد نفسه يقول لسارة: (درجتك عالية ياسارة: B+ وأنا متأكّد ستحصلين على معدل A في الامتحان النهائي)(٢٢). هذا التّركيز المبالَغ فيه لا يُفارق صفحات الرّواية. فسارة في الجمال آية، وفي العلاقات الاجتماعيّة مميَّزة، وفي الشِّعر شاعرة نابغة، وفي التّصوير فنّانة، وفي الحديث شائقة، وفي التّفكير عقلانيّة تبتدع ذاتاً ثانية لتحاورها في الأمور قبل الإقدام عليها، فضلاً عن أنّها تمارس رياضة التّنس، وتحبّ السِّياحة والبحر، وتُفرحها كثرة الجداول والأنهار. كما تحبُّ الهندسة، وتعشق الرّياضيّات، وتهوى الكتابة (٢٣). وهي، قبلِ ذلك كلّه مميَّزة في ولادتها، إذ إنّ شعاعاً اخترق النّافذة إليها حين ولدتها أمّها(٢٤). لهذا كلّه بدت صورتها الرّوائيّة مثاليّة عندما كانت طالبة، وبقيت الصُّورة كذلك عندما أصبحت أستاذة جامعيّة. فهي تُصادق وتحبّ وتسافر وتشارك في الحفلات والأمسيات الشِّعريّة، وتسعى إلى مساعدة الآخرين وتبحث عن حلول لمشكلاتهم، دون أن تزل قدمها بنقيصة، أو تقترف ذنباً أخلاقيّاً أو اجتماعيّاً. ومن البديهيّ أن تنعكس هذه المبالغات في الأسلوب، فيبدو رومانسيّاً أصيلاً، لا يسرد إلا ما يُعزِّز مكانة سارة في الرّواية، ولا يصف إلا ما يجعلها جميلة في عيون الآخرين، ولا يدخل حواراً إلا الحوار الذي يخدم جانباً من جوانبها.

٢- الجانب الأسلوبيُّ الخاصُّ

انعكس الطّابع العامّ للأسلوب الرّومانسيّ بجوانبه الثّلاثة: التّسلسل الشّكليّ والإيهام بالواقع والمبالغات في المفهوم اللّغويّ للأسلوب، فبدا أسلوباً معنياً بالتّفصيلات والأوصاف المفردة والهوامش والدّلالات الإيحائيّة.



أ- التّفصيلات الأسلوبيّة والأوصاف

من الظّواهر الأسلوبيّة في (ليلة الجنون) العناية بالتّفصيلات المقترنة بالأوصاف. ففي الصَّفحات الأولى من الرّواية تستيقظ سارة من نومها(٢٥)، فتنظر إلى السّاعة فإذا عقرباها (فضّيّان)، كما تنظر إلى النّافذة (الكبيرة)، وإلى الكراسي (الضَّخمة المؤطَّرة بإطار من الفضّة الخالصة)، وإلى الطّاولة (المستطيلة) المصنوعة من خشب (الزّان المحفور بحرفيّة بديعة ذات رسومات لغابة هنديّة عجيبة بأفيالها الضّخمة). وعلى الرّغم من أنّها في حال استيقاظ من النَّوْم، فإنّها تتذكّر رحلة والدتها إلى ولاية كيرالا (الجميلة، عروس جنوب الهند)، وتروح تتحدَّث عن ولوعها بالأثاث (القديم)، والتُّحف (الثمينة)، بل إنّها تروح تتذكّر حوارها مع أمّها حول اهتمامها بالتُّحف، فتلك السّجّادة (ثمينة)، ونقوشها (حريريّة). وبعد صفحة ونصف الصّفحة من استيقاظها ترفع الغطاء عن جسدها، فتكاد تكسر (الأباجورة). وهذه الإشارة إلى (الأباجورة) تحفزها إلى تقديم التّفصيلات الخاصّة بمصدرها: (هي من أغلى تحف الوالدة، وقد أحضرتها من مدينة البندقيّة، من جزيرة مورانو بالذّات، ولا أنكر أنني أعجبت بها وبألوانها وشفافية زجاجها) (٢٦).

الواضح أنّ المسافة بين استيقاظ سارة وإبعادها الغطاء عن جسدها، وهي مسافة زمنيّة قصيرة جدّاً، امتلأت بالتّفصيلات المقترنة بالأوصاف. صحيح أنّ هذه التّفصيلات المتعلّقة بمحتويات غرفة سارة لم تُوظَّف بعد ذلك في الرّواية، ولم يكن لولوع أمّها بالتُّحف أثر في سياق الحوادث، فإنّ الصّحيح أيضاً أنّ منى الشّافعي ماهرة في تقديم أسلوب رومانسيّ مملوء بالتّفصيلات والأوصاف، ولهذا السّبب دفعت السّاردة إلى أن تجعل عيني سارة تريان الأشياء كلّها في الرواية رؤية جديدة، وكأنّها تراها أوّل مرّة. من ذلك التفصيلات التي قدَّمتها للمكتبة بعد لقائها الشّاعر فيصل الخليفة فيها: (بدت المكتبة أكبر وأرحب، وجدرانها أعلى، وسقفها تتراقص به ألوان الطّيف السّبعة، وأنوار الطّبيعة الحالمة. أمّا الأزهار والورود التي خلف النافذة الزجاجية فكانت تتمايل طرباً، تبتسم لي، حتى إنّ رائحتها الزكية اخترقت روحي واستقرت في مسامي. الأشجار أخذت تنمو وتكبر أمام عينيّ وتتعانق بكل الحب، المساحات الخضراء بدت واسعة مترامية بلا حدود، وجوه الحاضرين فرحة، ترفرف فراشات

> **المبالغة خصيصة روائيّة فنّيّة، يتمكّن الرّوائيّ بوساطتها من تضخيم السّلبيّات والصِّراعات والآراء والمواقف، بغية قيادة الرّواية إلى رؤيا معيَّنة، أو مغزى يراه صواباً. ولقد نجحت ساردة الحوادث في (ليلة الجنون) في أن تجعل أسلوب تصوير سارة يتّسم بقَدْر من المبالغة كاف لإعلاء شأنها في قضايا الحبّ والعمل والعلاقات الاجتماعيّة كلّها.**

ملونة فوق رؤوسهم، كل شيء هنا تبدى واختلف) (٢٧). هذه التّفصيلات موظّفة بمهارة لتصوير الحال النَّفسيّة السّعيدة لسارة بعد لقائها الشّاعر فيصل الخليفة. ذلك أنّها تفصيلات ممزوجة بالحال النّفسيّة لسارة، ولذلك بدا كلّ شيء جميلاً في عينيها، بل إنّ الطّبيعة المفقودة في أسلوب الرّواية الرّومانسيّ تطلُّ هنا إطلالة جميلة، وتندمج في الحال النّفسيّة لسارة. وتلك حالها دائماً عند الرّومانسيّين الذين يندمجون في الطّبيعة، في أثناء أفراحهم وأتراحهم؛ ليجعلوها تعيش الحال التي يعيشون فيها.

أرغب في القول هنا إنّ الأسلوب الرّومانسيّ في (ليلة الجنون) مشبع بالتّفصيلات المقترنة بالأوصاف المفردة غالباً، الممتدّة إلى الوصف أحياناً، سواء أكانت موظّفة في السِّياق الرّوائيّ أم لم تكن. واللافت للنّظر في هذه التّفصيلات والأوصاف انطلاقها من عينيّ سارة، وتعبيرها عن رؤيتها، ومن ثَمَّ بدت تفصيلات وأوصافاً ذاتيّة، تراها سارة على النَّحْو الذي يُقدِّمه الأسلوب، سواء أكانت كذلك في صورتها الواقعيّة الحقيقيّة أم لم تكن. وأضيف إلى ذلك أنّ سارة تحرص غالباً على أن تدور التّفصيلات حول موجودات الأمكنة التي تحلُّ فيها، فكلّما حلّت في مكان قدَّمت تفصيلات أشيائه، وراحت تقرنها بأوصاف فرديّة بهيجة في الغالب الأعمّ.

ب- الهوامش

المعروف أنّ الهوامش ابنة البحث العلميّ، ولا علاقة لها بالرّواية. ولكنّ منى الشّافعيّ لم تحفل بنسبة الهوامش إلى البحث، وراحت تستعمل من وظائف الهامش وظيفة واحدة ليس غير، هي التّوضيح. فقد استعملت هذه الوظيفة، على قلّة، لتوضيح شيء مرَّ في متن الرّواية، كما فعلت في الصّفحة الرّابعة عشرة حين ورد ذكرُ (كولومبو). إذ إنّها أشارت في الهامش إلى أنّه (بطل أحد أشهر المسلسلات البوليسيّة في سبعينات القرن العشرين). كذلك الأمر في الصفحة العشرين، إذ ورد ذكرُ أشجار النّخيل البرحي، فكتبت في الهامش: (من أفضل أنواع النّخيل في منطقة الخليج العربي وجنوبي العراق). لاشكَّ في أنّ التّوضيح هو وظيفة الهامشين المذكورين، ولكنّ الرّواية خلت، بعد هذين الهامشين، من اللّجوء إلى أسلوب استعمال الهوامش، وآثرت أن تُقدِّم التّوضيح في متن الرّواية على لسان سارة غالباً، وعلى لسان إحدى الشّخصيّات المحيطة بها أحياناً. ولعلَّ منى الشّافعيّ أدركت أنّ الهوامش لا نفع منها في الرواية؛ لأنّها عمل إبداعيّ وليست بحثاً يُوظف الهوامش للتّوثيق والتّعريف بالأعلام والمدن وتوضيح ما غمض من ألفاظ اللّغة والمصطلحات وغير ذلك. إنّ الرّواية عمل إبداعيّ لا مكان فيه لأيّ شيء لا يُوظَّف توظيفاً فنّيّاً.

ج- الدّلالات الإيحائيّة

يتّسم الأسلوب في (ليلة الجنون) بالوضوح والتّحديد غالباً، ولكنّ منى الشّافعي لجأت أحياناً إلى الدِّلالة الإيحائيّة لتضفي قَدْراً من الغموض على سياق الحوادث. بيد أنّ لجوءها إلى ذلك اقتصر، في الغالب الأعمّ، على أمرين: أمر كثُر تكراره، وأمر تكرَّر أربع مرّات.

أمّا الأوّل الذي كثر تكراره في أسلوب الرّواية، فهو اصطناع ذات داخليّة ثانية لسارة تقابل ذاتها الخارجيّة. وقد رغبت



السّاردة في أن تُقدِّم جانبين لسارة: جانباً عاطفيّاً خارجيّاً تواجه به الأحبّة، وجانباً داخليّاً عقلانيّاً يدفعها إلى موازنة الأمور قبل الإقدام عليها، والتّفكير فيها قبل الموافقة عليها. وقد اصطنعت السّاردة هذين الجانبين في هيئة حوار داخليّ دائماً، من نموذجاته الحوار الذي تلا شعور سارة بالأرق(٢٨)، وهو حوار طويل أذكر منه:

(أكملت همسها وكأنها لم تسمع نصيحتي:

- تصنعين، وتخلقين عوالم خاصة بك، وتغوصين بدواخلها وأعماقها، وتكتبين من خلالها وكأنها حقيقية..و..

قاطعتها بلطف:

- بفلسفتك هذه، وتقييمك لعوالمي الخاصة.. لماذا أفعل ذلك؟

همست بأعلى صوتها:

- كي تهربي من عالم الواقع، عالم يغلب عليه الصراع لا الحوار، الشر لا الخير.) (٢٩).

تدلُّ هذه الذّات الثّانية لسارة على أنّ أسلوب الرّواية راغب في أن يُقدِّم وجهين لسارة: وجهاً رومانسيّاً ووجهاً عقلانيّاً. يسود الأوّل ويتراجع الثّاني، ويبقى أسلوب الحوار هو المعبِّر عن لقائهما في عدد غير قليل من صفحات الرّواية. وقد انتهت الرّواية بإيحاء محدَّد، هو انتصار الوجه العقلانيّ الدّاخليّ، وكأنّ الصِّراع بين سارة وذاتها، وليس بين سارة والمجتمع المحيط بها.

أمّا الأمر الثّاني الذي ورد أربع مرّات، فهو لجوء سارة إلى أسلوب تكرار الفقرة الآتية أربع مرّات: (بغفلة مني قادتني قدماي لأحاذي النافذة القريبة من جهاز الستريو/التسجيل، وإذا بوجه فتاة أبيض جميل، باستدارة القمر، متألق. أما العينان الواسعتان فكانتا تشعان بريقاً غريب الألوان، أذهلني. وقبل أن يرعبني وأصرخ غاب الوجه ويدي لا تزال تعبث بجهاز الستريو/التسجيل) (٣٠). ولقد كان هناك تغيير بسيط في أسلوب الفقرة السّابقة، إذ بدأ في المرة الثانية بقول سارة: (عندما استدرت صوب النّافذة بغفلة مني، إذا بوجه فتاة... وقبل أن أصرخ غاب الوجه عني، وعيناي لا تزالان ترمشان بانعكاسات زجاج النافذة) (٣١). وفي المرّة الثّالثة تقول: (وقبل أن أتحرك لأقف صافحني وجه فتاة جميل أبيض... وقبل أن أصرخ غاب الوجه عن المكان) (٣٢). وفي المرّة الرّابعة تقول: (ومن بين هذا الخدر يصافحني وجه فتاة أبيض جميل... وقبل أن ترمش عيناي غاب الوجه عني) (٣٣). هذا التّكرار للفقرة، وإن تنوَّعت الجمل وتبدَّلت أحياناً، يدلُّ على شيء واحد هو الإيحاء بنظرة سارة إلى الصّورة الحقيقيّة التي تقبع داخلها، صورة الفتاة البيضاء الجميلة ذات العينين الواسعتين المشعّتين ببريق غريب. وهي صورة سارة الخائفة من الإقدام على الحبّ. ذلك أنّ الفقرة تكرَّرت بعد الحدث الخاصّ بوقوعها في الحبّ ثانيةً. إذ ورد أوّلها بعد إهدائها ديوان شعرها (إلى التي تسكن داخلي)، وثانيها بعد إعلانها الخوف من التعبير عن حبّها، وثالثها بعد تقرُّب الشّاعر فيصل الخليفة منها وتقديمه لها خاتم الخطبة، ورابعها بعد انتهاء حوارها مع ذاتها حول حيرتها الخاصّة بالارتباط بفيصل الخليفة. هل يعني ذلك أنّ تكرار الفقرة أربع مرّات يوحي ببروز الصّورة الدّاخليّة الخائفة



لسارة عندما يقترب أمرها من الحب والارتباط، أو من التعبير العلنيّ عن الحبّ؟. وهل يعني التّغيير الطّفيف في أسلوب الفقرة تنوُّع الحوادث التي أدّت إلى استعادة هذه الصّورة الحقيقيّة، أو بروزها في زمن يحتاج من سارة إلى تحديد موقفها من الحبّ والزّواج؟. يُخيَّل إليَّ أنّ هذا التّكرار الأسلوبيّ نوع من الدّلالات الإيحائيّة التي عمقت التّردُّد في شخصيّة سارة الرّوائيّة، وليس شيئاً غير ذلك.

***

وبعد، فقد ذكَّرتنا رواية (ليلة الجنون) بالأسلوب الرّومانسيّ الذي عافته الرّواية العربيّة عموماً؛ لاعتقادها أنّ الواقعيّة هي الأسلوب الوحيد لمعالجة أدواء المجتمع العربيّ. بيد أنّ رواية (ليلة الجنون) أعلنته ما أعلنته روايات أخرى صدرت مؤخَّراً في الوطن العربيّ من أنّ الأسلوب الرّومانسيّ قادر على أن يحيي موات القلب، ويُعيد إلى الواقع طراوته المفقودة. قد تبدو هذه المحاولات المعدَّلة عن الرّومانسيّة القديمة مستَهجَنة قليلاً أو كثيراً، ولكنّ الرّواية النِّسويّة الخليجيّة خصوصاً، شرعت تُقدِّم تغييراً في المفهوم السّائد، وراحت تُوجِّه أسئلتها إلى الذّات قبل المجتمع المحيط بها.

الإحالات:

١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٨

٢. ليلة الجنون، ص ١٤

٣. المصدر السابق، ص ٥٩

٤. المصدر السابق، ص ٣٨

٥. المصدر السابق، ص ٣٦

٦. المصدر السابق، ص ٨٢

٧. المصدر السابق، ص ٣١

٨. المصدر السابق، ص ٢٥

٩. المصدر السابق، ص ٢٨

١٠. المصدر السابق، ص ٢٢

١١. المصدر السابق، ص ١٠٣

١٢. المصدر السابق، ص ١٥٩

١٣. المصدر السابق، ص ١١٩

١٤. المصدر السابق، ص ٢٧٦

١٥. المصدر السابق، ص ٨٦

١٦. المصدر السابق، ص ١٨٩

١٧. المصدر السابق، ص ٢٠٠

١٨. قدَّمت (التَّذكُّر) على أنه مسوّغ الانتقال الزماني والمكاني في الفصل السابع عشر. انظر: ليلة الجنون، ص ٨٥

١٩. ليلة الجنون، ص ٤٩ وما بعد

٢٠. المصدر السابق، ص ٤٥-٤٦

٢١. المصدر السابق، ص ٥٣

٢٢. المصدر السابق نفسه

٢٣. المصدر السابق، ص ٤٩

٢٤. المصدر السابق، ص ٢١٣ (بتصرف)

٢٥. المصدر السابق، ص ١٥. سأضع الصفات بين قوسين.

٢٦. المصدر السابق، ص ١٧

٢٧. المصدر السابق، ص ١٤٦

٢٨. المصدر السابق، ص ١٩٩ وما بعد

٢٩. المصدر السابق، ص ٢٠٠

٣٠. المصدر السابق، ص ١٣٠

٣١. المصدر السابق، ص ١٣٩

٣٢. المصدر السابق، ص ١٦٨

٣٣. المصدر السابق، ص ١٨٠



متعة الاكتشاف في "غابة المرآة"

ألبرتو مانغويل يريد الحرية دفعة واحدة

بقلم:هويدا صالح*

" تاريخنا مصنوع من تلك الخروقات، من ذلك الظلم، من العنف الدموي الغزير، حتى لأتساءل وأنا أستعرضه: لماذا لا يطوف مجرور الكراهية والبغضاء الذي أنشأناه ليجرفنا جميعاً.... في رأيي، إن الكلمات على ورقة تجعل العالم متناسقاً.. ألا، فالكلمات تقول لنا ونحن داخل المجتمع ما نظن بأنه العالم. هي ضرب من التوهم إذاً، لكنها بالمقابل تشف عن ظلال الحقيقة الإنسانية." هكذا يحدثنا الكاتب الفرنسي ألبيرتو مانغويل في مجموعة من مقالاته ودراساته التي ضمها كتابه، (في غابة المرآة).. دراسات عن الكلمات والعالم "، وهي مقالات فذة، منوّعة، حافلة بمتعة الاكتشاف، لا شك بأنه من أهم الكتب التي يمكن لها أن تضع القارئ وجهاً لوجه أمام حقائق التاريخ والوعي الإنساني بكل معطيات التراث المعرفي في العالم، وهذه المقالات المختارة ترجمها عن الفرنسية سليمان حرفوش.



* ناقدة وروائية من مصر.



مكتبة الذاكرة لا تتوقف عن التغير والتبدّل تبعاً للعمر، والوعي، وتعدد الخبرات وشمولية الثقافة، ويعتبر أن كتباً معدودة تبقى بمثابة المأوى، والأمكنة الآمنة التي تركن إليها خلال رحلة عبور تلك الغابة المظلمة التي لا اسم لها.

هي شهادة على قرن مضى وهو القرن العشرين، واستشراف لملامح قرن كاد أن ينقضي منه عقده الأول.

وقد اتصف الكاتب بالجرأة والشجاعة، النزاهة والصدق، وحاول تمزيق الأقنعة، وقام بوعي يحسب له بمراجعة المسلمات والمقولات النمطية فيما يخص حرية الرأي والتعبير، في تحليل عميق وشامل. ولأن الكلمات قد تكون أقوى من رصاصة، وقد تكون أكثر تحليقاً من حلم،فهي تجسد القيم، وتكشف عن الصراع التراجيدي الذي يعيشه البشر في علاقتهم بالعالم.

حرية مفرطة

مانغويل يريد الحرية دفعة واحدة لأن الكلمة توضح لنا حقيقتنا دون مواربة وأن الكلمة بالنسبة له قضية حياة.. حرية مفرطة تحلق بأجنحة الكلمات هي التي يريدها ألبرتو مانغويل، حرية مفرطة لا تحدها حدود، ولا يعوقها شيء.

يقول في ثنايا عرضه لموضوعه الهام الكلمات وما يمكن أن تحمله من عالم متسع الآفاق: "في رأيي إن الكلمات على ورقة تجعل الكون متناسقا، فعندما أصيب أهالي ماكوندو ذات يوم، اثناء عزلتهم لمائة عام، بمرض يشبه فقدان الذاكرة، تنبهوا إلى أن معرفة العالم بدأت تتبخر وأنهم باتوا معرضين لنسيان ماتكون البقرة، وماتكون الشجرة، ومايكون البيت، وكان أن اكتشفوا بأن طوق النجاة كامن في الكلمات، وكي يتذكروا ماتدل عليهم دنياهم، قاموا بكتابة لوحات علقوها على أبواب الدواب والأشياء "هذه شجرة"، "هذا بيت"، "هذه بقرة، وتعطي حليبا، متى مزج مع القهوة، اعطى القهوة بالحليب"...

ألا فالكلمات تقول لنا ونحن داخل مجتمع، مانظن بأنه العالم...

وقع ألبرتو مانغويل في عشق كتاب لويس كارول "أليس في بلاد العجائب" الذي شكّل مفتاحه السحري إلى غابة الكلمات. يقول: إنّه حين قرأ هذا الكتاب، وهو في الثامنة، لم يساوره الشك لحظةً بأن أليس خاضت فعلاً هذه المغامرة، بل إنه كان رفيق سفرها شخصياً. وما

كان وقوعها في جحر الأرنب واجتيازها للمرآة سوى نقطة الانطلاق إلى الرحلة الحقيقية في الغابة..

إذن مكتبة الذاكرة لا تتوقف عن التغير والتبدّل تبعاً للعمر، والوعي، وتعدد الخبرات وشمولية الثقافة، ويعتبر أن كتباً معدودة تبقى بمثابة المأوى، والأمكنة الآمنة التي تركن إليها خلال رحلة عبور تلك الغابة المظلمة التي لا اسم لها. هكذا يقلل مانغويل من أهمية "قوائم الكتب الكلاسيكية" أي الكتب المعترف بها رسمياً... معلقاً أهمية قصوى على "نزوات القارئ". هذه النزوات التي قد تقوده إلى متعة القراءة عن طريق المصادفة، فيتحوّل الكتان خيوطاً من ذهب.

كتاب عصيّ

إن المخاطرة في اقتحام غابة الكتب المجهولة أمر ضروري حسب مانغويل في ظل "الميثولوجيا البائسة لعصرنا". هذا العصر الذي يخشى المخاطرة تحت السطح. "نحن نحاذر من كل ما هو عميق الغور". الكتاب الذهبي هو الذي يخبئ أرنباً في صفحة ما أو عبارة واحدة. وبإمكان القارئ أن يشطب مقطعاً كاملاً، أو أن يضيف هوامش عليه، ليكون كتابه الشخصي، كأي كتاب يستعصي على التصنيف.

في هذا السياق يدخل ألبرتو مانغويل باباً مغلقاً في الغابة، ويدافع بقوة عن "الأدب الذي لا جنس له"،... رافضاً تصنيفه في خانة ضيّقة، ووضعه على رف خاص في المكتبة. وهذا الأدب على وجه العموم، لا يخص كاتبه، بل يعبّر عن حقوق مهدورة لفئة بشرية. بالتالي، فإن لهذه النصوص الحق في العيش. وتتجلى أهميتها وقوتها، ليس في موضوعاتها فحسب، بل في الإمكانات التدميرية للغة.

ويستطرد بأن أهمية "الأدب الأسود" لا تتوقف عند حدود امتلاك لغة الحياة اليومية، بل في نسف الاستخدام البيروقراطي للكلمات العادية. مثلما فعل جان جينيه في "سيّدة الزهور" على سبيل المثال. ويتوقف مانغويل عند لحظة موت تشي غيفارا، فيستعير قوة الكلمات في مواجهة الضحية للجلاد، وخصوصية الكلمات لدى بورخيس العاشق وتناسل الكلمات قراءة إثر أخرى.

تصحيح نص

ولعل تأمل الفرنسي بول ريكور، الذي رحل حديثاً بعد أن لامس التسعينات من عمره، يسخر من أسطورة الإبداع الخالص، فصاحب الكتاب الشهير (الزمن والسرد)، جمع في بحثه بين الفلسفة واللاهوت، وعلم التاريخ واللغة

والأدب.. ليست القراءة الفاعلة إلا قراءة النصوص المختلفة في نص يبدو وحيداً، والمقارنة بينه وبين نص نظير، يبدو بدوره منفرداً، كل معرفة حقيقية تأتي من معرفة سابقة وتفضي إلى أخرى لاحقة، وما فضيلتها، أي إبداعها، إلا تصحيح نص بآخر.

ولهذا تبدو المعرفة سيرورة لا بداية لها ولا نهاية. يسأل العارف المكين التلميذ الذي بين يديه، ماذا ترى؟ يجيب التلميذ: إني أرى وجهك، ويجيب العارف: لقد بلغت نصف الإجابة، لأنك لن ترى ما خلف وجهي، إلا إذا أصبحت مثلي. في سيرورة المعرفة ما يشبه ذلك الصيني الأسطوري، الذي يكسر الحجارة ويبكي، فتسقط دموعه على الأرض متحولة إلى حجارة، فيكسرها ويبكي.. كل كتاب يفضي إلى كتاب، وكل كتاب جديد يفضي إلى كتب، والكتب الكثيرة توسّع المعارف وتقصي اليقين.

الكتاب: في غابة المرآة.. دراسات عن الكلمات والعالم
الكاتب: أليبرتو مانغويل
ترجمة: سلمان حرفوش
الناشر: دار كنعان للدراسات والنشر
الطبعة الاولى -2006 القاهرة.



تداعي زمن النص وزمن العنف

في الرواية الجزائرية

بقلم: د. الشريف حبيلة*

مقدمة

يتجلى زمن النص من خلال تخطيب زمن القصة في مستوى الخطاب، لنحصل على زمن الخطاب، بفعل الكتابة التي يمارسها الكاتب وهو يكتب عن أحداث سابقة زمنيا لزمن الكتابة، فيصبح " بناء النص متعدد المستويات والجوانب، وهو يتخطى طبعا حدود الجملة النحوية التي تبقى، مع ذلك، الوحدة المعنوية الأساسية التي تتجلى فيها المعطيات اللسانية، سواء اقتصر عمل هذه المعطيات على وظائف داخل الجملة ذاتها، أو امتد إلى ما هو أبعد من ذلك ليشكل بدوره وحدات تدخل الجمل النحوية في تركيبها وتكون حلقات كبرى أو قصوى يتألف منها النص"[١]. ولما تعانق الكتابة القراءة تنتج ما يعرف بدلالية النص، ومنها دلالة الزمن؛ لذا نحاول الكشف هنا عن زمن النص لنصل إلى المستوى الدلالي للزمن. ولا يتم ذلك إلا بالمرور على زمن القصة وزمن الخطاب، ثم كيفية انبناء الزمنين في النص.

١- زمن القصة

من المتعارف عليه في مجال الدراسات السردية أن زمن القصة هو زمن الأحداث كما وقعت، أو يمكن أن تقع، فهي محكومة بالزمن المادي الفيزيائي. تدل عليها في الخطاب الإشارات الزمنية التاريخية، والإشارات الزمنية الصغرى. والذي يهمنا هنا هو الإشارات الكبرى التي مثلت الأحداث التاريخية كما وظفها الخطاب، حتى نبين علاقتها بتاريخ العنف، والصورة التي اتخذها في النص. فإذا انتقلنا إلى الزمن الدلالي أمكننا الإمساك بهذه الصورة وتجليها اللساني في الرواية.

- سيدة المقام: يتحدد زمن القصة في «سيدة المقام» بيوم الجمعة ليلا: «أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين»[٢]، ويتكرر بتحديد الشهر والسنة في قول الراوي «كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذا الجمعة البئيس؟. ستقولون رصاصة الجمعة

---

* ناقد وأكاديمي من الجزائر..



> **زمن القصة هو زمن الأحداث كما وقعت، أو يمكن أن تقع، فهي محكومة بالزمن المادي الفيزيائي. تدل عليها في الخطاب الإشارات الزمنية التاريخية، والإشارات الزمنية الصغرى.**

الحزين ٧ أكتوبر من خريف ١٩٨٨»[٣]، والجمعة الأول هو يوم موت مريم، بينما الجمعة الثاني هو يوم إصابتها بالرصاصة في الرأس، يكون الأول هو زمن البداية، وينتهي في اليوم ذاته، أي منذ وفاة مريم بين يدي الراوي في المستشفى حتى وصوله إلى جسر (تليملي) الحديدي في أعالي العاصمة بعد منتصف الليل « الساعة الآن تجاوزت منتصف الليل، الرحلة من المستشفى إلى هذا المكان كانت متعبة»[٤]، وخلالٍ رحلته يسترجع الماضي المليء بالعنف، وما تخلله من أحداث سعيدة، ومؤلمة، مركزاً على تاريخ ٥أكتوبر ١٩٨٨ وما حمله من عنف، وذلك لارتباطه بإصابة مريم ثم موتها، وفي تلك اللحظات يقرر الانتحار، فيتوجه رأساً إلى الجسر ويرمي بنفسه. وهكذا تبدأ القصة بالموت وتنتهي بالموت.

- ذاكرة الجسد: يعلن الراوي عن بداية زمن القصة وهو يتصفح الجريدة فيقول:« ٢٥ أكتوبر ١٩٨٨.. عناوين كبرى.. كثير من الحبر الأسود.. كثير من الدم.. وقليل من الحياء..»[٥]، هنا يتذكر آخر مرة قرأ فيها الجرائد الجزائرية منذ شهرين تقريبا، حينها تفاجئه صورتها(حياة) على نصف صفحة بأكملها مرفقة بحوار صحافي بمناسبة صدور كتاب جديد لها[٦].

يفتح هذا الخبر الذاكرة على الماضي فيتدفق بكل أحداثه، ويملأ اللحظة الحاضرة، ليستدير ويعود في آخر النص إلى التاريخ نفسه في شكل دائري، تنطلق الذاكرة من نقطة حاضرة لتعود إليها حيث يعلن الراوي خبر مقتل شقيقه عقب أحداث أكتوبر «ذات يوم في أكتوبر ١٩٨٨ جاء خبر موته هكذا..»[٧]. وكأن زمن القصة ما هو إلا لحظة تعود فيها الذاكرة إلى الماضي البعيد والقريب معاً، تشبه ما قام به بطل (مارسيل بروست) حينما استنشق عبير وردة، أعاد إليه زمناً هو عمرا كاملا.

وهذا الزمن حددناه تجاوزاً للخلط الذي وقعت فيه الكاتبة عندما حددت أحداث أكتوبر ١٩٨٨ التي كانت في ٥أكتوبر ١٩٨٨ بـ٢٥أكتوبر١٩٨٨، ومع إهمال الراوي لليوم في آخر الرواية، أثناء حديثه عن مقتل أخيه، مكتفياً بعبارة (ذات يوم في أكتوبر ١٩٨٨) مما يشير إلى أن الكاتبة تجهل تاريخ الأحداث، أو نسيتها الأمر الذي يضع أمامنا عقبة تحول دون تحديد زمن نهاية أحداث القصة، فعبارة (ذات يوم) يمكن تحديدها بالتاريخ الفعلي للأحداث وهو ٥ أكتوبر ١٩٨٨، وهذا مستحيل إذ أن زمن القصة خطي ينطلق دوماً نحو الأمام دون أن يرتد إلى الوراء في شكل استرجاعات التي هي وظيفة الخطاب، من هنا يمكن تأويله بـ ٢٥ أكتوبر ١٩٨٨ تاريخ انطلاق زمن القصة، وهو تاريخ الأحداث في الخطاب الروائي، وهو الاختيار الذي اخترناه حتى يمكننا من تحديد زمن القصة.





- امرأة بلا ملامح: تنطلق القصة في ٥ أكتوبر ١٩٨٨ «جاء الخامس من أكتوبر فاهتزت المدينة بأسرها»[٨]، وتنتهي الأحداث بالعيد ولا ندري أي عيد، يكتفي الراوي بالقول «مرحى بالعيد، يعيدني إلى تفاصيل لحظة هاربة»[٩]. لكنه يأتي بعد الأحداث التي تلت العصيان المدني وملأت البلاد عنفاً « كم سقط من الناس حينها... وكم زج في الأقبية والرمال الحارقة»[١٠] وهي أحداث وقعت سنة ١٩٩٢.

يحملنا هذا على القول أن زمن القصة في رواية (امرأة بلا ملامح) يبدأ في ٥ أكتوبر ١٩٨٨ وينتهي في ١٩٩٢، وبين الزمنين يسجل الخطاب أحداثاً كثيرة منها التاريخية، ومنها ما هو يومي يلتصق بعامة الناس لكنها في مجملها محكومة بالعنف الذي هو صانعها، وعكس الروايتين السابقتين فإن الراوي لا يعود إلى الخلف مسترجعاً الماضي انطلاقاً من لحظة الصفر، بل يبدأ من الحاضر سارداً أحداث القصة في شكل تصاعدي، وكأنه يحكي عن حاضر يعيشه، وينتقل معه من لحظة إلى أخرى. لكن هذا الزمن الماضي هو زمن آخر هو ماض تسترجعه الذاكرة، تبدأ به الرواية في الفصل الأول الذي يقرر فيه الراوي حكاية الحكاية من البداية « دعينا نسرد الحكاية.. كل الحكاية..

ربما أسعفتنا الذاكرة..

ربما أيضاً.. أمهلنا الموت لحظة أخرى..»[١١]

وفعل التذكر يتم في الليل» يجيئني هذا الليل المجعد بالسؤال طويلا»[١٢]، وينتهي عند الصباح «حين بلغت وكانت الشمس قد أشرقت تؤذن بمجيء يوم آخر... ثم إني شعرت بانزياحات تعتمل بداخلي دون أن أدري بأني قد غفوت وبعمق...»[١٣]

لذا يمكن القول أن زمن القصة (الأحداث في الرواية) يأتي لحظة التذكر، وهي غير معلومة إلا أنها قصيرة جداً؛ أي مدة الحلم الذي رآه الراوي، وإن كانت القصة في الفعل (دعينا نسرد الحكاية) تنفي أن تكون القصة حلماً تشير إليه النهاية.

- الشمعة والدهاليز: يتحدد زمن القصة ببداية المسيرات والتجمعات في شوارع العاصمة، يعمد الخطاب إلى توظيف الأحداث الكبرى وليس التواريخ كما سبق في الروايات الأخرى « كانوا في ساحة أول ماي التي أطلقوا عليها اسم ساحة الدعوة، آلافاً مؤلفة، يرتدون قمصاناً بيضاء، ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء متساوية الأحجام، مثلما هم متساوو السن والقامة، واللحى المتدلية... يتشبثون بمواقعهم أمام الغزوالمتتالي لقوات الشرطة التي تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدموع»[١٤]، وهي أحداث كانت إذانا ببداية مرحلة أخرى للعنف سنة ١٩٩٢.

وإذا كان هناك ما يدل على بداية القصة، فليس هناك ما يدل على نهايتها؛ تنتهي الأحداث باغتيال الشاعر دون إشارة زمنية يمكنها الأخذ بأيدينا إلى وضع نقطة النهاية، وبذلك يكون زمن القصة مفتوحا، تاركا المجال لتداعيات القارئ. وبين البداية والنهاية المفتوحة تعود الذاكرة في استرجاعات خارجية بعيدة لتعيد زمن الثورة إلى اللحظة الحاضرة، فيتقاطع زمن عنف الماضي مع زمن عنف الحاضر، يقوم وعي







الشخصية البطلة ببناء زمن عنيف في لحظة راهنة.

- يصحو الحرير: تبدأ القصة في (يصحو الحرير) بالأحداث ذاتها التي بدأت بها قصة (الشمعة والدهاليز)، أي بالمسيرات « يمرون، ويمرون منظمين في صفوف طويلة بعضهم بل أغلبهم يحمل في يده مصحفاً »[٥]، لذا يمكن اتخاذها قرينة تاريخية تعلن عن طرف البداية لزمن القصة وهو سنة ١٩٩٢. ويكون اليوم الذي أذاعت فيه جريدة محلية خبر تفجير رواق الفنون التشكيلية (ماتيسي) بوهران زمن نهاية أحداث القصة، دون الإعلان عن اليوم بالتحديد. وبين البداية والنهاية تغزو القصة الكثير من تفاصيل الماضي، أغلبها تخص البطلة وعائلتها.

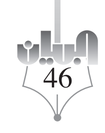
- دم الغزال: تدل القرينة التاريخية (حادثة اغتيال الرئيس محمد بوضياف) على بداية القصة، هي نقطة انطلاق زمنها، تنتهي بإطلاق النار على الراوي الكاتب البطل في ١٣ جويلية ١٩٩٣[٦]؛ وكل ما يأتي بعد هذا التاريخ هو تداعيات يغرق فيها الراوي بفعل الرصاصة التي عبرت جمجمته، فتخلو هذه المرحلة من الأحداث كتلك التي شهدتها الرواية قبل هذا الحادث.

تتقدم القصة في شكل خطي من تاريخ اغتيال الرئيس إلى محاولة اغتيال الكاتب الراوي دون أن يعود السرد إلى الخلف، إلا في نقاط قليلة جداً، كلها أحداث عنف أهمها أحداث ٥ أكتوبر ١٩٨٨.

- تيميمون: يشكل اغتيال الشخصيات المثقفة إشارات زمنية للقصة في رواية (تيميمون)، تأتي في شكل أخبار يسمعها الراوي البطل من المذياع، يكون أول اغتيال إعلاناً عن بداية القصة « أفتح المذياع لأنسى عطشي وأستمع إلى الأخبار: اغتيل الأستاذ ابن سعيد هذا الصباح مع الساعة الثامنة بمنزله من طرف عصابة إرهابية من الإسلاميين، وقد حدث ذلك بمرأى من ابنته البالغة من العمر عشرين عاماً »[٧]. وآخر خبر هو إضرام النار في مدرسة ابتدائية بمدينة البليدة، مروراً بأحداث عنف أخرى تتخلل القصة كلوازم مثلما هو الحال في الشعر، وجل هذه الأحداث العنيفة حدثت سنة ١٩٩٢، ويبقى تاريخ نهاية القصة مجهولاً، ليس في الرواية ما يدل عليه.

- بين فكي.. وطن: تشكل القرينة التاريخية (اغتيال الرئيس محمد بوضياف) إعلانا عن بداية الأحداث في رواية (بين فكي.. وطن)، وتتحدد البداية الفعلية بعد حادث الاغتيال بيوم عندما يستيقظ عمر و» ثقل الفاجعة ما زال جاثماً على قلبه.. وهل الصدمة ما زال يهز أعصابه ويمخض دمه.. بشفتيه الحائرتين تعلقت « لماذا ».. »[٨]، وهنا أيضاً تحدد بداية زمن القصة بـ ١٩٩٢؛ ومنذ واقعة الاغتيال تتدفق القصة بأحداثها، بعيداً عن الاسترجاعات الخارجية، فهي تحضر لتحكي عن عمر البطل، إنها قصته هو، يسردها الراوي ومعها يحكي عن قصة العنف دون أن يحددها بإشارات زمنية، فيغيب زمن النهاية.

- الشمس في علبة: تبدأ القصة بدفن الوردي الذي قتل مذبوحاً في بيته، في « هذا اليوم الخريفي والمطر يسقط بغزارة وبقوة »[٩]، لا نعرف خريف أي سنة مما





يجعل الإمساك بزمن بداية القصة صعباً، بل مستحيلاً، وفي الفصل الثالث عشر يتحدث بودوبودو مخبراً عن المدة التي قضاها يمارس الرقص في المدينة، وهي خمس وثلاثون سنة، مدة تربك البداية، فإذا بدأنا العد من تاريخ الاستقلال نصل حتى سنة ١٩٩٧ وهو تاريخ نهاية كتابة الرواية (٢٥-٠٢-١٩٩٧) وهو قريب جداً من تاريخ أحداث القصة، بل معاصر لها مما يدفعنا إلى استبعاده، وإذا رجعنا إلى بداية الثورة فإننا نحصل على تاريخ ١٩٨٩ وهو الأقرب إلى أحداث الرواية الدامية لكنه لا يتضمنها، يأتي بعد مأساة ٥ أكتوبر ١٩٨٨.

إذا كان هناك ما يدل على بداية القصة، فليس هناك ما يدل على نهايتها؛ تنتهي الأحداث باغتيال الشاعر دون إشارة زمنية يمكنها الأخذ بأيدينا إلى وضع نقطة النهاية، وبذلك يكون زمن القصة مفتوحاً.

بينما تكون نهاية القصة في آخر أمسية من الربيع « وبدت المقبرة غارقة في صمت رهيب، في هذه الأمسية الأخيرة من الربيع»[٢٠]، وأيضا لا نعرف ربيع أي سنة، لذا تكون البداية غير معلومة، لا قرينة تاريخية، ولا إشارة زمنية، وكذا النهاية. وبينهما ينساب الزمن نحو الأمام، لكنه يعود مرات إلى الخلف لاستحضار أيام الثورة مقارناً بين عنف الماضي الاستعماري وعنف الحاضر.

- كراف الخطايا: تغيب في (كراف الخطايا) الإشارات الزمنية الكبرى، لذا تستند القصة إلى الإشارات الصغرى من أجل تعيين زمن الأحداث اللصيقة بحركة البطل، فتكون القصة ذات بداية ونهاية مفتوحتين، تنفصل عن الزمن الواقعي رغم اعتماد الخطاب على الواقع، وتوظيفه أحداث مرحلة العنف؛ فهي رحلة البطل مع خطايا أهل القرية يرصدها ليذيعها آخر الرواية.

هكذا يتحدد زمن القصة في الروايات موضوع الدرس، كما يمكن اعتبارها قصة واحدة هي قصة العنف، يمتد زمنها من ٥ أكتوبر ١٩٨٨ إلى ١٩٩٣ في خمس روايات هي (سيدة المقام، ذاكرة الجسد، امرأة بلا ملامح، دم الغزال، الشمس في علبة)؛ وأربع روايات تميزت بنهايات مفتوحة هي (الشمعة والدهاليز، تيميمون، يصحو الحرير، بين فكي.. وطن)؛ بينما انفردت رواية (كراف الخطايا) ببداية مفتوحة ونهاية مفتوحة، ومع ذلك نقول أن زمن القصة هو زمن العنف. إنه الزمن الذي عاشته الجزائر منذ ٥أكتوبر ١٩٨٨، والملاحظ أن زمن القصة يرتكز على سنة ١٩٩٢ و١٩٩٣، ويمكن إضافة سنة ١٩٩٤، وهي السنوات الأعنف في تاريخ العنف من تاريخ الجزائر المعاصر، وهو سبب اختيار الكتاب لها كما يدل زمن الكتابة في الصفحة الأخيرة من سبع روايات، إذ يقترب زمن الكتابة من زمن الأحداث مما يجعلها متزامنة، أي أن الكاتب يكتب عن حدث قريب، ومعاصر له؛ فليس هناك مسافة بينه وبين ما يكتب عنه، وربما هو سبب غلبة الانفعال والتداعي على الخطاب.



والملاحظة الأخرى هي أن زمن القصة يرتكز على أحداث العنف متخذاً منها إطارا زمنيا للخطاب، أو ما يعرف بالزمن الخارجي سواء تعلق الأمر بالإشارات الكبرى أو الصغرى، زيادة على سيطرة الليل كزمن للخطاب، وسنعود إليه في الحديث عن زمن الخطاب؛ إضافة إلى أن زمن القصة يبدأ بالعنف وينتهي بالعنف في الأغلب، كما هو واضح في الجدول الآتي:

الرواية	البداية	النهاية
سيدة المقام	ليل الجمعة يوم موت مريم	انتحار الراوي بعد منتصف الليل بعد الجمعة
ذاكرة الجسد	أحداث أكتوبر١٩٨٨	قتل شقيق الراوي في أكتوبر ١٩٨٨
امرأة بلا ملامح	أحداث أكتوبر ١٩٨٨	أحداث القتل في١٩٩٢
الشمعة والدهاليز	المواجهات بين المتظاهرين و الشرطة	اغتيال الشاعر البطل
تيميمون	اغتيال الأستاذ ابن سعيد	حرق مدرسة ابتدائية
يصحو الحرير	المسيرات	اغتيال الجندي ممو صديق حروف الزين
دم الغزال	اغتيال الرئيس محمد بوضياف	محاولة اغتيال الكاتب
بين فكي.. وطن	اغتيال الرئيس محمد بوضياف	مقتل فائق صديق ثم عدو عمر
الشمس في علبة	دفن الوردي بعد مقتله	آخر أمسية من ذات ربيع
كراف الخطايا	جنون البطل	إحداث الفوضى في القرية



الواضح أن الرواية الجزائرية المعاصرة كانت أسيرة لقصة العنف التي عاشتها الجزائر، فلم تستطع الخروج عن دائرة العنف، ما كان منها إلا أن تتخذها مادة حكائية لها، شكل العنف بداياتها ونهاياتها، وزمنها المحوري، من خلال القرائن





التاريخية والإشارات الزمنية التي وظفها الخطاب. وتتميز القصة في الروايات بانفتاحها على الزمن، فلا تضع خط النهاية لزمن العنف؛ ذلك أن زمن الكتابة متزامن مع زمن الوقائع، الأمر الذي يجعل الكاتب تحت تأثيرها لم يستوعبها بعد حتى يعيها، يكتب نتيجة الانفعال ورد الفعل، أو يسجل موقفاً على ما يحدث، يغيب في أكثرها الإدراك الواعي العميق لهذا الزمن لأن " دوي المرحلة وطنياً واجتماعياً، لم يترك الفرصة للقاص حتى يلتقط الأنفاس ويغوص متئداً في مشكلة الزمان، ومستغوراً البواطن النفسية والأزمنة العميقة"[٢١].

الرواية الجزائرية المعاصرة كانت أسيرة لقصة العنف التي عاشتها الجزائر، فلم تستطع الخروج عن دائرة العنف، ما كان منها إلا أن تتخذها مادة حكائية لها، شكل العنف بداياتها ونهاياتها، وزمنها المحوري، من خلال القرائن التاريخية والإشارات الزمنية التي وظفها الخطاب.

٢- زمن الخطاب

يتميز زمن الخطاب بخطيته عكس زمن القصة المتعدد الأبعاد، ومن خاصياته " أنه سردي، وهيمنة السردي في هذا الخطاب تستمد أهم مقوماتها من اشتغال الخطاب الروائي على القصة بأشخاصها وأحداثها وفضائها"[٢٢]، لذا يلجأ الكاتب وهو يعطي القصة زمنيتها الخاصة في النص الروائي إلى توظيف المفارقات الزمنية والتقنيات المتعلقة بزمن السرد من أجل استيعاب أحداث القصة، التي يختار منها ما يخدم النص سواء من حيث البناء أوالدلالة التي يسعى إلى إنتاجها. من هذا المنطلق نعمل على كشف خصوصية زمن الخطاب في الروايات التي بين أيدينا، وإن كنا لا ندعي التفصيل؛ إنما نفعل ذلك بالقدر الذي يسمح لنا بإضاءة بنية النص، وفي الأخير زمن النص الذي هو هدفنا هنا.

- سيدة المقام: يفتتح الراوي الخطاب من بؤرة سرد زمنية حاضرة، تتمثل في قوله: "أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين"[٢٣]، وهو اليوم الذي ماتت فيه مريم؛ وتكون البداية بوقفة قصيرة يضفي فيها الزمن الحزين بظلاله على المكان.

بعد هذه الوقفة يتوقف الحاضر بفعل الاسترجاع تاركاً المجال للماضي بتدفق ليشكل الرواية كاملة، ولا يعود إلا في النهاية، يؤشر عليه الفعل الماضي الناقص (كانت) في " كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها"[٢٤]، فيدرك القارئ أن الخطاب سيحكي قصة مريم.

إذا يبدأ الخطاب في لحظة آنية حاضرة تشكل مركز النص، منها يعود الراوي إلى زمن خارج زمن القصة، وبالتحديد إلى ٥أكتوبر ١٩٨٨ الذي يشكل بؤرة العنف، يوم اخترقت رصاصة طائشة رأس مريم، ينساب الزمن من نقطة الحاضر إلى الماضي القريب، ثم البعيد بهذا الشكل:





يتميز زمن الخطاب بخطيته عكس زمن القصة المتعدد الأبعاد، ومن خاصياته " أنه سردي، وهيمنة السردي في هذا الخطاب تستمد أهم مقوماتها من اشتغال الخطاب الروائي على القصة بأشخاصها وأحداثها وفضائها.

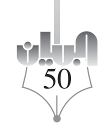
- اللحظات الأولى موت مريم.
- اللقاءات التي تلت حادثة الرصاصة، والتدريب على رقصة شهرزاد، يحذف منها الخطاب سنتين " سنة تمر، وبعدها سنة أخرى منذ ذلك الحدث الرهيب، عندما شقت رصاصة طائشة أو غير طائشة رأسي، تقول مريم"[٢٥].
- قصة أناطوليا وعمي موح بعد استفحال العنف، بعدها يعود السرد إلى زمن أبعد، وهو ما قبل أحداث أكتوبر١٩٨٨ "لم تكن ساحة مدرسة الفنون الجميلة كافية لاحتواء فرحتها. كان هذا قبل أكتوبر ١٩٨٨"[٢٦]، وذلك في فصل كامل بعنوان (فتنة البربرية) يحكي فيه الخطاب قصة رقصة البربرية التي تدربت عليها مريم، وأدتها.
- طفولة مريم في فصل (حنين الطفولة)، زواجها في فصل (محنة الاغتصاب).
- العودة إلى أحداث أكتوبر في فصل (الجمعة الحزين).
- حكاية مريم مع رقصة شهرزاد في فصل (الجنون العظيم).
- بعدها يستمر السرد متصاعداً من الماضي إلى نقطة الحاضر، التي انطلق منها أولاً عارضاً مشاهداً من العنف منذ ذلك اليوم الحزين، إلى آخر فصل (إغفاءات الموت)، ثم الفصل الأخير (نهايات المطاف) فيه يعود السرد إلى الحاضر في لحظة وصول الراوي إلى الجسر، فينتحر.



يمكن القول أن زمن الخطاب يؤسسه زمنان؛ زمن أحداث أكتوبر/ الإصابة بالرصاصة، وزمن الموت/ اللحظة الحاضرة؛ يتخذهما الراوي محطات زمنية لتوزيع الأحداث، ومن ثم بناء زمن الخطاب، وفي أغلبها خارجة عن زمن القصة، فيكون زمن الخطاب أكبر من زمن القصة.

ولا يعود الراوي وهو يحكي عن الماضي إلا في الفصل السادس (الجمعة الحزين) "لست أدري كم كانت المسافة التي قطعتها والشوارع التي عبرتها"[٢٧].

يبدأ الكاتب من نقطة مهمة هي موت مريم، ثم يعود راجعاً إلى نقطة في الماضي تشكل بداية التحول في حياة مريم عندما سكنت الرصاصة رأسها، كما شكلت من جهة أخرى بداية التحول في تاريخ الجزائر، ثم يتجاوز لحظة موت مريم بزمن قليل بضع ساعات، ليضع نقطة النهاية بالموت مرة أخرى حينما يرمي بنفسه من الجسر، وكأن زمن الخطاب لا ينبني إلا بلحظات الموت، الذي يكسبه دلالة العدم في مستواه الدلالي.





- ذاكرة الجسد: يبدأ الخطاب في (ذاكرة الجسد) بانفتاحه على الذاكرة، يعلن زمنه الراوي قائلا: "ما زلت أذكر قولك ذات يوم..."[٢٨]، يجمع قوله بين زمنين، بين حاضر نقطة ارتكاز السرد (ما زلت أذكر)، والماضي الذي يتضمنه الفعل (أذكر)، وهو الرواية كاملة؛ حيث يستدير فعل السرد إلى الخلف مستفزاً الذاكرة من أجل البوح، وحين تبوح يحضر الماضي من بعيد، ليملأ لحظة الحاضر الذي لا نعثر عليه إلا في بداية الرواية، تدلل عليه المقاطع "عندما أبحث في حياتي اليوم..."[٢٩]، " ما زلت أتساءل بعد كل هذه السنوات أين أضع حبك اليوم"[٣٠]، " أتصفح تعاستنا بعد كل هذه الأعوام..."[٣١]؛ ثم يغيب إلى آخر الرواية، بعدها يعود السرد إلى لحظة الحاضر، عندما يقرر الراوي البطل العودة إلى الوطن، بعد سماع خبر موت شقيقه برصاصة أيضاً طائشة.

يستدير الحاضر نحو الماضي يسترجعه، ويدفع به عبر الذاكرة، تتداعى أحداثه وأزمنته المترامية في أطراف وزوايا الذاكرة في (الآن)، نقطة انطلاق زمن الخطاب وزمن القصة معاً؛ وكون هذا الزمن المسترجع يعود إلى بدايات الثورة التحريرية، فإنه يسترجع بطريقة انتقائية، يعمل فيه الحذف، فلا يختار إلا ما له علاقة بحياة الراوي، الأمر الذي يجعل زمن الخطاب هو زمن حكاية الراوي البطل، هو زمن الذاكرة أي الماضي الذي ضاع بضياع الحبيبة، لذلك فلا عبرة بالحاضر والمستقبل. إنه زمن لا يتشكل إلا في الذاكرة، مجرد ذكرى، تاريخ قلب وتاريخ جسد؛ جسد ناضل من أجل الوطن ففقد جزءا منه، وقلب ناضل من أجل حب ضائع؛ لذا فالذاكرة مجروحة مرتين، والزمن هو الماضي المجروح بآلام الضياع، حتى الحاضر بأحداثه الدامية، عاجز عن معالجة الماضي، لأنه مثله مجروح.

يحكي الخطاب عن زمن البطل، حياته، يقدمها من خلال حدثين؛ علاقته بالوطن من جهة، وعلاقته بالمرأة من جهة أخرى، يتوحدان دلالياً في قوله "قبل اليوم كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى منها"[٣٢]. تعرفنا الذاكرة عن شخصية البطل وحكايته مع الوطن والمرأة، مسترجعة زمناً يعود إلى ما قبل الثورة "... إثر مظاهرات ٨مايو ١٩٤٥"[٣٣]؛يلعب التداعي دوراً مهماً في تأطير الاسترجاعات، ينساب متواصلاً محملاً بأحداث الماضي القادمة إلى لحظة الحاضر، فيطول وبذلك يطول زمن الخطاب في مداه، بينما يعمد إلى توظيف المفارقات والتقنيات الزمنية بغية تخطيب أحداث القصة.

إذا يعود الماضي الذي يمكن تقسيمه كالآتي:

ماضي ما قبل الثورة/ ماضي الثورة/ ماضي الغربة/ ماضي حبه لحياة (أحلام)، وهو متضمَّن في الماضي ككل.

إن زمن الخطاب في (ذاكرة الجسد) زمن دائري، تتشكل دوراته عبر القصة بواسطة الذاكرة، ترتكز في تذكرها على زمن العنف، المثير الذي دفعها إلى استرجاع الماضي، تبدأ منه وعنده تنتهي، عليه تنفتح وعليه تبقى مفتوحة على جرح الوطن وجرح



الحبيبة، اللذان يشكلان كياناً واحداً.

– امرأة بلا ملامح: ينطلق السرد من الحاضر، مرتداً إلى الماضي في تتابع زمني عكسي، ذلك أن الحاضر هنا لا يمثل زمنياً بداية الحكاية، بل يمثل نهايتها، كما هو الحال في (سيدة المقام) و(ذاكرة الجسد)، ولإدراك اللحظة الآنية يستوجب العودة إلى الوراء " ما تبقى من العمر إلا بعض حكاية.

حكاية لم أختر فصولها.. ولا أحداثها.. ولا أبطالها..

تورطت فيها هكذا.. دون أن أعني ذلك، وحين اكتمل العرض ألفت نفسي رجلاً آخر.."[٣٤].

يمثل الماضي الحاضر، ويُرتهن في (الآن)، وحينما تعود الذاكرة لاسترجاع الماضي تتسى لحظة الحاضر، فلا نعرف متى كانت البداية، يضيع خيط البداية. ينساب زمن الذاكرة (الخطاب) في ذهن الراوي ساعة الموت النهاية المرتقبة في المستقبل، ليصبح الموت المستقبل والبداية؛ إنه حاضر منعدم، يبدأ بالموت وينتهي بالموت.. رغم أنه موت مؤجل، يزيد من ذروة العنف والشعور به.

وتجعل اللغة الموظفة من السرد منولوجاً يؤديه الراوي البطل، لأن الحكاية حكايته وحكاية (هيفا) أيضاً؛ يقوم فيها الزمن على التتابع نحو الأمام، فبينما تعود الذاكرة إلى الوراء، يتقدم السرد صعوداً إلى الأمام.

ويختزل الخطاب الزمن في مشاهد متلاحقة ترتبط فيما بينها، أي أن الذاكرة تقوم بوظيفة الاسترجاع، بينما يقوم الخطاب بوظيفة التركيب، تنقطع سلسلة الذاكرة في نهاية الحكاية، فيعود الخطاب إلى البداية/ النهاية "... ثم أني شعرت بانزياحات تعتمل بداخلي، وامتلأت بأحاسيس أخرى دون أن أدري بأني قد نمت وبعمق.."[٣٥].

وعندما تعود الذاكرة إلى الخلف تحكي عن زمن مضى، تستعيد مشاهد العنف التي عاشها وشاهدها الراوي المشارك في الأحداث، إذ لا نجد فيما تسترجع سوى العنف منذ أكتوبر ١٩٨٨.

– تيميمون: زمن الخطاب هو ما انقضى من عمر الراوي البطل: الطفولة، المراهقة، الشباب، الكهولة، مراحل نقرأها في المقاطع الآتية:

– « أتذكر أصياف مراهقتي...»[٣٦].

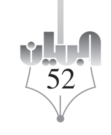
– «إن أبي كان ثرياً جداً ومسرفاً كبيراً وأنانياً رهيباً...أما أمي فكانت على عكس ذلك، كانت طيبة وساذجة...»[٣٧].

– «أما الآن في سن الكهولة...»[٣٨].

– « ... أما نحن الأطفال...»[٣٩].

– «احترفت فيما بعد قيادة الطائرات العسكرية»[٤٠].

وتلخص هذه الفقرة زمن الخطاب/ما انقضى من عمر الراوي المقدر أربعين سنة«إنسان عاش خنثى طيلة أربعين سنة دون أدنى علاقة عاطفية أو جنسية مع



امرأة، تذكر. إنسان كرس حياته للعدم والغثيان والقلق. إنسان فقد أخاه الأكبر في حادث من حوادث المرور، بطريقة بهلوانية،لا تصدق،إنسان أدمن على شرب الفودكا منذ المراهقة، إنسان تسلل داخل نوادي الطيران بمساعدة اليهودي ألبير كوهين وكان حارساً عليها. إنسان مهر في قيادة الطائرات النفاثة والمطاردة من نوع الميغ٢١و٢٨ومن نوع سوخوي مدة عشر سنوات حتى طرد من الجيش لتصرفاته الجنونية... إنسان كان يرسل إلى أبيه بطاقات بريدية من تلك العواصم، لاستفزازه والانتقام منه هو أبوه الذي كان كثير السفر وتنقل فتعود على إرسال بطاقة بريدية من كل مدينة يزورها بسبب أعماله التجارية. إنسان سقط في شباك الحب لأول مرة في حياته بعد أن بلغ الأربعين،فلا يني يلتقط الصورة تلو الأخرى لتلك الفتاة، وهي سبب همومه وتيهه.إنسان يشعر بموجات من العنصرية العرقية تهزه هزاً أنه يغار من عشيق صراء وهو أسود البشرة»١[٤]

يستدير الحاضر نحو الماضي يسترجعه، ويدفع به عبر الذاكرة، تتداعى أحداثه وأزمنته المترامية في أطراف وزوايا الذاكرة في (الآن)، نقطة انطلاق زمن الخطاب وزمن القصة معاً.

تحضر هذه الأزمنة في الخطاب بالتناوب حيث يتناوب الماضي والحاضر مشكلين زمن الخطاب، كلما توغل الماضي نحو الطفولة كان السرد يدفع بالحاضر إلى الأمام، فيفتتح زمن الخطاب بالحاضر وينتهي به بهذا الشكل:

حاضر|ماضي|حاضر|ماضي|حاضر|ماضي|حاضر|ماضي|حاضر ←

يتخذ زمن الخطاب في (تيميمون) الليل فضاء له، يشكل وعاء لجل أحداث الرواية، فلا نكاد نعثر على زمن غيره، وتكون مدة الخطاب هي مدة الرحلة من العاصمة إلى تيميمون ثم العودة إليها « الحافلة تشق طريقها الصحراوي...»٢[٤]، « وعندما نمر على اللافتة المكتوب عليها تيميمون-المنيعة – الجزائر العاصمة حتى يتسرب الارتباك داخل الحافلة وعند الناس»٣[٤]؛ وخلال الرحلة تعود الذاكرة بالسائق إلى الماضي الخاص به وبعائلته، أحداث لصيقة بحياة الراوي السائق، بدأ من الطفولة حتى الكهولة، يعرض السرد وهو في نقطة الحاضر المتصاعد، في كل مرة مرحلة من حياة البطل الراوي السائق، ويوازي الماضي زمنين زمن الرحلة وزمن العنف/الحاضر، يحضر العنف متقطعا عبر المذياع، يتصل بالقصة الأم عن طريق رد فعل البطل حينما يسمع الخبر، وبذلك ينبني زمن الخطاب بتداخل ثلاث أزمنة: مدة الرحلة، وماضي البطل، وزمن العنف.

– الشمعة والدهاليز: تدور رواية (الشمعة والدهاليز) في زمن نفسي، يتخذ من



يتكون الخطاب في (دم الغزال) من ثلاثة فصول، تبدو منفصلة، كل فصل يحكي عن قصة شخصية؛ الأول منها عن مراسيم دفن الرئيس المغتال برصاص في الرأس، والثاني عن بطل مثقف مصاب بورم في المخ، والثالث عن الراوي مرزاق بقطاش المصاب برصاصة في الرأس.

التداعي وسيلة للتجلي في الخطاب، يندرج فيما يسمى بالرواية الجديدة؛ فالشخصية هي التي تقوم بوظيفة بناء الزمن عبر وعيها ووجهة نظرها للعالم. يبادرنا الراوي بفاتحة زمنية تشير إلى زمن البداية «استيقظ الشاعر مرعباً على أصوات تمزق سكون الليل «٤٤، ويضيف محدداً الزمن أكثر « لم تكن الأصوات لمدافع ولا حتى لدبابات، وجنازر، وكما جرت العادة، منذ سنتين أو يزيد»٤٥، وإذا كانت أول مرة سمع فيها أصوات المدافع قبل سنتين أو أكثر هي ٥ أكتوبر ١٩٨٨، باعتماد السنتين، نكون في أكتوبر ١٩٩٠، لكن حينها لم تكن هناك الأصوات المشار إليها في الرواية، لذلك فالمدة أكثر من سنتين، أي سنة ١٩٩٢، عندما بدأ العنف يمد جذوره؛ وتعتبر هذه اللحظة هي محرك أحداث الرواية، حيث تتدفق مع السرد، وفي أعقابها تتوالد الأزمة في مسار تصاعدي، يخترقه استرجاع يحضر متقطعاً في فصول الرواية، يستحضر أيام الثورة؛ نقف على زمنين للعنف، زمن عنف الحاضر، وزمن عنف الماضي الاستعماري من (ص٣٠ إلى ص٥٩) الثورة، يعود في (ص٦٣ إلى ص٧٤)، وماضي ما بعد الاستقلال من (ص٧٤ إلى ص٨١)، ومن (ص٨١ إلى ص٨٨) يحكي السرد عن طفولة البطل، ومراحل دراسته، وما شهدته من أحداث سياسية خاصة.

يتشكل زمن الخطاب من زمنين، زمن الثورة الحاضرة التي يقوم بها عمار بن ياسر وجماعته، وزمن الثورة التحريرية، وبين الزمنين يمارس الخطاب الحذف، تدل عليه الإشارات الزمنية الكثيرة؛ والملاحظ أن إيقاع الزمن في الحاضر (ثورة عمار بن ياسر) أسرع من إيقاع زمن الماضي (ثورة التحرير)، يتحرك بقوة وسرعة نحو النهاية.

وينتهي زمن الخطاب في الليل بمحاكمة الشاعر من قبل متطرفين، ثم يقتل « آه العاشرة تحل، وأنا مشغول بهؤلاء، ترى هل أتمكن من ربط روحينا، أريد أن أودعها الوصية قبل فوات الفوات»٤٦، ويضيف الكاتب بعد وضع خاتمة الرواية، ملحقاً، يصور فيه مشهد الدفن، يجعل الخطاب مفتوحاً على أمل قائم في الفتاة التي سماها خزيران، تحمل دلالة التاريخ في صناعتها لهارون الرشيد كما سمته هي، ويتجلى ذلك في « ... يضرب لونها إلى البياض وسمرة وزرقة. ما يجعلها تبدو في الوقت الواحد، آسيوية افريقية. عليها جلباب أبيض وخمار أسود. عيناها لا تفارق الجثة وكأنما تقرأ صفحة من كتاب، أو تستمع إلى حديث هامشي»٤٧، وإن كان لا يضيف لزمن الخطاب زمنا آخر، إلا أنها ذات دلالة على الأمة الإسلامية بأكملها التي مثلتها الفتاة بشكلها وملامحها.





ماضي الشاعر

- يصحو الحرير: يمثل فعل (الحكي) بما يمارسه من تكرار فاتحة الخطاب، أول ما يحضر على لسان الراوي الأول الذي يخاطب القارئ مباشرة «اعلم حفظك الله...»٤٨، ثم يعرفه بكتابه «وكتابي هذا مسطر لمنازل المرأة»٤٩، ويشير إلى أن الحكاية ستكون بلسان المرأة موضوع الكتاب «حكايتها على لسانها»٥٠،ويختم هذه الفاتحة بطلب الاستماع من القارئ حتى النهاية « فاسمع يا سيدي طاب مجلسك إلى نهاية المحكية »٥١ بعد ذلك يسلم الراوي الأول مهمة الحكي لبطلة الرواية، لتحكي حتى النهاية « وقالت حروف – الزين ذاك هو اسمي...أن أحكي... أن تحكي فتاة مثلي...»٥٢.

والبوح بالنسبة للمرأة ضرورة واجبة تمارسها، لتكشف عن ذاتها وتمارس حضورها، سلطتها، كما فعلت شهرزاد فـ « المرأة يجب أن تحكي...»٥٣؛ ويتكرر مثل هذا الفعل مرتبكاً غير واثق من تحققه، وفي ذلك يكشف عن امرأة مرتبكة، يتحول الارتباك شكلاً للخطاب، وإيقاعا للزمن « هل أحكي لكم، أتسمعون حكاية امرأة تخاف أن لا تسمعوا حكايتها هل تخافون الحكاية أم تخافون المرأة؟:...»٥٤، وبعد النقطتين يتدفق السرد مشكلاً خطاب الرواية، فنكتشف أن الراوي واحد، هو حروف- الزين، تعترف أنها هي صاحبة الفاتحة في بداية الرواية «أنا امرأة اسمحوا لي أن أحكي لكي أخرج ما بأحشائي، أريد أن أتقيأ كل شيء، ألم أقل لكم إن النساء منازل والقمر منازل ومعرفة الرجال كفن القتال»٥٥. لقد أوهمت القارئ/ السامع وهي تتلاعب بالكلام، أول الأمر أنها شخص آخر يحكي عن امرأة، لتعود وتكشف عن نفسها؛ فتارة تحكي بضمير الغائب، وتارة تحكي بضمير المتكلم، وهي بذلك تحاول إثبات قوتها وسيطرتها عن طريق الحكاية، أنها المتحكمة في الكلام، وبذلك تصنع وتؤسس للخطاب، وتحدد زمن الحكاية والخطاب معاً، إنها شهرزاد أخرى « أعرف أن الرجال لا يحسنون الحكي، لذا أنا حروف–الزين «شيري» كما يلقبني ممو أنا التي سأفضح كل شيء أنا سليلة شهرزاد قوتي في عسل الكلام، في سرد الحكايا التي أخرجتها من فم المجند»٥٦.

يضع فعل الحكي زمن الخطاب في الماضي، يتحول إلى استرجاع طويل المدى، كبير السعة؛ لكنه يقع دلالياً في الحاضر، تعود الشخصية الراوية إلى الماضي تعيشه وكأنه يحدث الآن، تخرج به خارج حدود زمن القصة، فيبدو الخطاب خطاب الحكاية التي تحكيها حروف–الزين، وزمنه هو زمنها.

ينفتح زمن الخطاب على الليل، وينغلق صباحاً على الموت، وكأن الحكاية تمت في ليلة واحدة، غير أن القراءة تكشف أنها تمت في سبع ليال، وثلاثة (نهار)، الليلة الخامسة بظهرها، السادسة بصبحها، والسابعة بصبحها كالآتي:

- الليلة الأولى: خوف حروف–الزين، واستدعاؤها يعقوب زوج أختها.
- الليلة الثانية: تسترجع فيها المسيرات.
- الليلة الثالثة: تسهر مع ممو الجندي.





- الليلة الرابعة: تذهب إلى بيت أختها وتقابل يعقوب.

- الليلة الخامسة: تسترجع الظروف التي قدمت فيها إلى العاصمة من أجل الدراسة، وإقامتها عند أختها/ خروجها من البيت وعودتها ثم مجيء ممو والسهر معه.

- الظهيرة: تحكي ليعقوب رحلتها إلى الشام، وتتقاطع مع الليلة في التأنيث (ظهيرة)، وقد عمدت إلى تأنيثها في كامل الرواية، ولأن الحكي لا يتم إلا في الليل، كما هو معروف في (ألف ليلة وليلة)، فإن كلمة قيلولة تؤكد ذلك؛ وتتقاطع حروف-الزين مع شهرزاد التي تضطر للحكي حتى لا تنام حفاظاً على حياتها، وكذا البطلة تضطر للحكي حينما حرمها يعقوب من القيلولة «لماذا أحكي ليعقوب هذه الظهيرة إذ أفسد علي قيلولتي حكاية بلاد الشام»[٥٧].

- الليلة السادسة: تذهب إلى مدينة بشار.

- الصبح: تسمع خبر مقتل ممو الجندي، فتعود إلى مدينة وهران.

- الليلة السابعة: اغتيال المسرحي (عبد القادر علولة)/ العنف/ تحكي عن تربية جارها سليم للكلاب/ استرجاع قصة عمي مزيان.

- النهار: تقرأ في جريدة الصباح خبر تفجير رواق الفنون الجميلة ومقتل عمي مزيان.

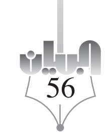
وتكون خاتمة النص هي فاتحته، مع تغيير يشير إلى الحكاية التي تم سردها، فنقرأ «هي حكايتها على لسانها »[٥٨] بدلاً من (حكتها على لسانها)، و«أسمعتني يا سيدي طاب مجلسك حتى نهاية الحكاية»[٥٩]، ويعوض الفعل (أسمعتني) الفعل (اسمعني) دليلاً على نهاية القصة/الحكاية، لكن العبارة (حتى نهاية الحكاية) تجعل الخطاب مفتوحاً على حكايات أخرى، رغم انتهاء القصة.

يتبين أن مدة الخطاب أسبوع يغلب عليه الليل، يشكل فضاء زمنياً ينحصر فيه النهار، وهو زمن يستوجبه فعل الحكي الذي مارسته حروف-الزين، لتحقق ذاتها في الكلام، لأنها لا تملك سلطة غير سلطة الكلام، حيث تتوالد الحكايات من رحم حكايتها هي، فتكون بنية الخطاب في شكل حلقات يربط فيما بينها خيط السرد الذي لا يوقفه سوى الموت، ومع ذلك يصر على الاستمرار، ولو في ذهن القارئ، لينفتح الخطاب زمنيا على زمن آخر نلمسه في زمن القراءة.

أما الاسترجاع فلا يجد غير الليل كي يتحقق في شكل حكايات متلاحقة، تحكيها تارة حروف-الزين، كما فعلت نيابة عن ممو، لأن الرجل لا يتقن فعل الحكي، وتارة يحكيها أبطال هذه الحكايات.

- دم الغزال: يبدأ زمن الخطاب، لحظات دفن الرئيس المغتال (محمد بوضياف) " جاؤوا اليوم لكي يدفنوا شخصية عظيمة، شخصية رئيس الدولة نفسه بعد أن نال الرصاص من قفاه وظهره"[٦٠]، يضعنا السرد مباشرة في الحاضر، وإن لم يعين النص الزمن بالتحديد فإن القرينة التاريخية المتكررة (اغتيال الرئيس) تشير إليه.

يتكون الخطاب في (دم الغزال) من ثلاث فصول، تبدو منفصلة، كل فصل يحكي



عن قصة شخصية؛ الأول منها عن مراسيم دفن الرئيس المغتال برصاص في الرأس، والثاني عن بطل مثقف مصاب بورم في المخ، والثالث عن الراوي مرزاق بقطاش المصاب برصاصة في الرأس. يربط فيما بينها الراوي الواحد، يرويها، وهو مرزاق بقطاش الكاتب، وعن طريق الحدث الأهم، وهو الإصابة في الرأس، وما تنتجه من دلالات، وكذا الموت الخيط الرفيع المنساب عبر السرد من فصل إلى آخر، بهذه الطريقة ينبني الخطاب ويشكل زمنه.

يحضر الفصل الثالث حاملاً اسم (مرزاق بقطاش)، يحكي فيه عن تجربته مع الموت مركزاً على حادث رميه بالرصاص، واللحظات التي عاشها تحت سطوة الألم.

يبدأ الفصل الأول يوم دفن الرئيس، في لحظة حاضرة لا يتجاوز الزمن فيه مراسيم الدفن. ويعنون الفصل الثاني بـ (منطقة الأنبياء)، يقول الراوي أنها تقع في المخ، أصيب فيها بطله بورم، فيحاول الكتابة عن الموت من خلال رصد ما يجري في المقبرة عبر شرفة غرفته في الطابق الخامس، تكون مدة الفصل هي مدة رصد الحركة في المقبرة، يلخصها السرد في " لا يجد صعوبة في متابعة ما يجري فيها من حركات من الصباح إلى ما بعد الظهر"[٦١]، ويدل الحذف الممارس على أن ما يقوم به البطل يجري في عدة أيام "خلال الأيام الأخيرة"[٦٢]، " وجيء له بالمنظار المكبر بعد أيام"[٦٣]، يحتفظ منها الخطاب بيومين فقط، تدل عليهما الإشارات الزمنية كالآتي:

"الشمس مشرقة في هذا اليوم"[٦٤]،و"خيوط النور الأخيرة انسحبت وخيم الظلام"[٦٥]، ثم " وانتظر الصبيحة كلها في الشرفة"[٦٦]؛ تتخلل هذه الأزمنة استرجاعات صغيرة السعة، ومتفاوتة المدى، يوغل بعضها حتى زمن الإغريق، ولا يتجاوز بعضها الآخر العملية الجراحية التي أجريت للبطل.

يحضر الفصل الثالث حاملاً اسم (مرزاق بقطاش)، يحكي فيه عن تجربته مع الموت مركزاً على حادث رميه بالرصاص، واللحظات التي عاشها تحت سطوة الألم؛ ورغم مكوثه في المستشفى أسبوعاً، إلا أن الخطاب لا يحتفظ سوى بالأمسية التي وقع فيها الحادث، وليلة أخذه المستشفى، وصبيحة استرجاعه الوعي، فيكون زمن الخطاب في الفصل ليلة وصباح، ابتداء من ٣١جويلية ١٩٩٣ يوم إصابته، لكن لو عدنا إلى الأزمنة التي ذكرها الراوي قبل وقوع الحادث، فإن زمن الخطاب قد يتسع، إذ جاءت محاولة اغتيال مرزاق بقطاش حلقة في سلسلة اغتيالات طالت أعضاء المجلس الشعبي الوطني الانتقالي، بدء باغتيال أول عضو ذات عصر في رمضان، وبعد أربعة أيام يسقط العضو الثاني وهو طبيب وكاتب، يحذف من ذلك الخطاب عشرين يوماً قبل إصابته، إضافة إلى الأربع أيام السابقة، وأيضاً حذف غير معلن مدته "أيام وأيام انقضت"[٦٧]. ويأتي حادث مرزاق بقطاش في شكل استرجاع مدته ليلة وصباح، يعلن



يمزج الخطاب بين الزمن المادي والزمن النفسي يوظف الذاكرة والتداعي والمونولوج، حتى يمكن القول أن زمن الخطاب في كل النصوص هو زمن نفسي؛ تقرأ فيه الشخصيات الزمن المادي بدرجات متفاوتة فيما بينها.

عنها الخطاب.

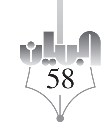
هكذا يكون زمن الخطاب في (دم الغزال) هو زمن فصول الرواية مجتمعة هي (لحظات دفن الرئيس، يومان، ليلة وصبيحة)، أي خمسة أيام، يركز فيها الخطاب على فترة ما من كل يوم يراها الأهم في بناء النص؛ ورغم رصد هذه الأزمنة فإن الزمن يكاد ينعدم في مستوى الخطاب، كون الرواية مجموعة من المواقف الفكرية والفلسفية عن فعل الموت والألم " الذي أوقف عجلة الزمن "٦٨، ويتحول إلى موقف انفعالي من فترة زمنية هي فترة العنف، وإن لبس هذا الموقف شكلاً فكرياً، كما أن الاسترجاعات القليلة لا تؤثر في حركة زمن الخطاب التصاعدية.

– بين فكي... وطن:يتطابق زمن الخطاب مع زمن القصة في رواية (بين فكي...وطن)، تأتي الأحداث مرتبة زمنيا وسببيا، لا يعمد الخطاب إلى تكسير الزمن وخلخلته عن طريق المفارقات التي لا نكاد نعثر عليها إلا ما كان منها في الأخير، حينما يسترجع عمر علاقته بأبيه، ومع ذلك لا يؤدي إلى تكسير الزمن، ينقل الأحداث كما حدثت في الواقع، أو كما يمكن لها أن تحدث، لذا يمكن إدراج هذه الرواية ضمن الروايات الواقعية، يتتبع فيها الراوي حركة الشخصية المحورية الخاضعة لسلطة الزمن الواقعي، دون أن تعمل على تغييره وإحداث ثغرة فيه، تنصاع مع الأحداث المتتالية والمترابط بعضها ببعض، تحكمها الحتمية السببية.

وإن كان زمن القصة أطول؛ فإن الخطاب لا يمكنه توظيف كل هذا الزمن، فقد عمد إلى اختزال الزمن الواقعي موظفا تقنية الحذف في الأغلب، حيث قفز على مدة طويلة، توزعت في الخطاب، دلت عليها الإشارات الزمنية " سنتان ونصف وقلب المدينة مسكون بالرعب"٦٩، ثم " منذ أيام "٧٠، "مع الأيام تعددت اللقاءات"٧١، "... فأنت تركت منزلهم منذ ثمانية أشهر"٧٢، " ثلاثة أشهر مرت..."٧٣، يضاف إلى ذلك حذف ثلاثة سنوات ونصف منذ انتخابات ٩٢ كما تذكر الرواية٧٤.

إن زمن الخطاب هو زمن القصة من حيث ترتيب أحداثه وتسلسلها، باختلاف الحذف الذي مورس على فترات معينة، بينما اختصت الخلاصة باختزال عمليات العنف والقتل، وإن لم يحفل بها الخطاب أي الخلاصة، فإنها لا تأتي إلا لتكشف اللحظة، التي تمارس فيها عملية القتل والعنف.

يجعل التطابق بين زمن الخطاب وزمن القصة الرواية تختلف عن الروايات الأخرى، التي تميزت بكونها ممارسة للوعي والتداعي، منفصلة عن الزمن الواقعي، ومرتهنة في اللحظة الحاضرة، يتحول فيها الزمن المادي إلى زمن نفسي بمجرد ولوجه الخطاب،





ولعل المرحلة وما شهدته من عنف جعلت الكتابة تعمل على نقل الظاهرة بكل تجلياتها وتمظهرها في الواقع، فجاءت اللغة لتخدم هذا التوجه، لا لتقدم موقفاً ووعياً، بل رد فعل نفسي، خالية من المونولوج، لا وظيفة للذاكرة فيها، لأن الخطاب لا يسترجع، إنما يسير مع الحدث تصاعديا حتى النهاية التي جاءت تقليدية ينغلق بها الخطاب على توبة البطل.

- الشمس في علبة:رغم أن الخطاب في هذه الرواية ينبني على أحداث واقعية في مرحلة معينة تميزت بالعنف خاصة القتل، فإنه يتخذ في بنائه شكل الخرافة، لذا كان زمنه خرافياً، يجعل بينه وبين الواقع مسافة كبيرة؛ لكن الذي يقرأ أحداث المرحلة في بعض جوانبها يجده واقعياً، فقد كان فعل القتل الممارس خرافياً حتى في الواقع الفعلي، ولعله هو الذي جعل الكتابة انفعالية مجرد رد فعل قوي مشحون بالوجدان الحائر، لم يصدق ما حدث، فجاء الخطاب الروائي المنتج بدوره خرافياً؛ يتماهى مع حكاية بودوبودو، يشكله الموت بفعل القتل، ومن ثم يكون زمن الخطاب هو زمن القتل، يأتي سريعا يشبه الكوابيس، يتخذ مشاهد متقطعة، يربط بينها الفعل/ القتل، حتى الذاكرة لا تحتفظ إلا بهذا الفعل/القتل، تسترجعه في محطات متفرقة من النص، كاسترجاع داخلي يساهم في بناء زمن الخطاب، وقليل منه خارجي يعود إلى زمن الثورة، يسترجع فعل القتل الذي مورس على يد الاستعمار، للمقارنة بينه وبين فعل القتل في الحاضر، إذ لا فرق بينهما، وهي إدانة لما يحدث من قتل في الزمن الحاضر، وبالتالي إدانة لمقترفيه.

إلى جانب الاسترجاع يحضر الاستباق بكثافة حتى أن الكثير من الأحداث تأتي استباقات يؤطرها حرف (س) (سأذهب، سأبذل، ستساعدنا...). وإن اختص الاسترجاع بفعل القتل، فقد اختص الاستباق في بداية الرواية بالهروب من فعل القتل، والبحث عن المساعدة، وعن الذين سرقهم الموت " سأبذل جهدي لأساعدك في البحث عن أمك، أعدك بذلك يا أمين، فالمفقودون كثر في هذه المدينة، والبحث عنهم جزء من عملي الجديد"٧٥، "هذه المرة لن أهجرك يا بيتي، سأحاول أن أجدد علاقاتي بك. بقائي بين جدرانك مرهون بالصمت"٧٦.

استباقات أخرى اختصت بتحدي فعل القتل "حتى الخوف سأتحداه وأخرجه من نفسي، سأعيد علاقتي القديمة بالموت؛ الموت الهادئ الذي لا بد منه"٧٧، واستباقات أخرى شكلت أحلاماً للصغار والكبار " الغيمات يا ناس دليل خير، هي الآن متباعدة، وألوانها قاتمة، وسوف تتجمع لا محالة وتتحد... وعندها سينزل الغيث، وأولى القطرات بدأت ترش الآن"٧٨.

يمتد زمن الخطاب من يوم خريفي هو يوم دفن الوردي، حيث " الجو بارد ومتقلب في هذا اليوم الخريفي"٧٩، وينتهي في إحدى أمسيات الربيع، غير أن القبور المفتوحة تبقى في انتظار سيارات الإسعاف تنقل إليها قتلى جدد، مما يجعل زمن الخطاب مستمراً والخطاب مفتوحاً؛ ربيع مفتوح على القبور، خاصة إذا كانت هذه الأمسية هي آخر ساعات الربيع، بعد ما يأتي الصيف حيث ينشط فعل القتل؛ إنه أمل يولد مقتولا،



فندرك أن فعل القتل هو الذي يفتتح زمن الخطاب، وهو الذي يغلقه متى شاء؛ أي أن زمن الخطاب هو زمن حركة فعل القتل، يتخذ من الليل غطاء له.

وإن بدأ الخطاب بالخريف وتوقف عند آخر أمسية من الربيع، فقد شمل أيضاً الشتاء، غير أنه يحتفظ من كل ذلك بما يخدم بناء النص، موظفا الحذف، ليصبح زمنه عشرين يوماً، يسجل الليل فيها مساحة أكبر، لأن السرد يرصد حركة القتل، ولما كان هذا الأخير لا يتحرك إلا في الليل، فقد طغت على الزمن فترات الليل.

ورغم ادعائنا تحديد زمن الخطاب، فإنه يبقى في هذه الرواية صعب المنال، يتخذ بعداً نفسياً انفعالياً، يغيب فيه الوعي والإدراك، تكتفي الشخصيات فيه بإحساس يغلب عليه الخوف. إنه زمن نفسي، فلا الزمن هو الزمن، تختلط فيه القرون بالسنوات وبالساعات والدقائق والثواني، لا نعثر عليه إلا في إحساس الشخصيات.

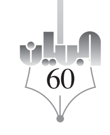
- كراف الخطايا: تعد الرواية رواية مونولوجية بامتياز، يغلب عليها المونولوج الذي يمارسه البطل باسم الجنون، متخذا صورة الأب المعلقة شخصاً حياً يبادله الكلام، حتى الحوارات المصاحبة له، لا تبدو حواراً بين شخصين، بل تحضر وكأن البطل يحاور نفسه بصوت عال، يتكلم كلاما لا يفهمه الآخرون، كان من أسباب اختياره الجنون، وبعد فشل الجنون كحل شخصي، يأتي الكرف، كرف خطايا أهل القرية، يقرر البطل تتبع معاصي الآخرين، ليتحول فعل الكرف إلى محور للخطاب به ينبني، وبه ينتهي، يأتي الجنون وسيطاً لتحقيق فعل الكرف.

يبدأ الخطاب من لحظة الحاضر في اتجاه تصاعدي، ولا تتحدد هوية هذا الحاضر بوضوح ما عدا الإشارات الزمنية الصغرى التي تشي به، بينما تغيب الإشارات الكبرى والقرائن التاريخية غير واحدة فقط، وهي أحداث أكتوبر ١٩٨٨، ليكتفي بالصغرى منها كـ (المساء، الصباح، الظهر، الزوال، العصر، الفجر، الغذاء، العشاء...)، واعتماداً عليها وعلى الحذف الموظف نعرف أن زمن الخطاب ٣٤ يوماً، وهو زمن مليء بالحركة التي هي حركة البطل داخل حيز مركز هو القرية.

ويتساوق زمن الخطاب وزمن القصة في مسار تتابعي، من لحظة الحاضر حتى لحظة النهاية، دون أن يتعرض للخلخلة بفعل غياب الاسترجاعات والاستباقات إلا نادرا، وتكون قصيرة جدا من حيث السعة، لا تتجاوز الأسطر القليلة، أو من حيث المدى أغلبها يقع ضمن زمن القصة.

ينفتح الخطاب على لحظة ضائعة في الزمن " وذات ليلة ممطرة شديدة الظلام"[٨٠]، تنقل اللفظة (ذات) الزمن ليقع في الفراغ، وتجعله حاضراً مباشراً رغم أنها تحيل على الماضي، تجعل الحدث في الماضي، يستعاد الفعل ليتحقق من جديد عن طريق السرد؛ ويختفي البطل في الأخير تاركاً الخطاب بلا نهاية مفتوحاً، يهرب ومعه يهرب الزمن، ويبقى الجميع يبحث عن منصور لإتمام الحكاية، ووضع نهاية للخطاب الذي لم يكتمل زمنياً ودلالياً.

إن الخطاب في (كراف الخطايا) من حيث الشكل لا يختلف عن نظيره في رواية (بين





فكي... وطن) من حيث محاولة الإيهام بحقيقة ما يحدث، ومطابقة زمنه لزمن الواقع مع اختلاف بطله عن بطل (بين فكي...وطن)، يمارس التداعي والوعي الظاهر في المونولوج، كل ذلك يمكنه من الجمع بين الواقعية وتيار الوعي في انسجام تام؛ ينطلق من الواقع، ثم يعود إليه متخذاً موقفاً أيديولوجيا، تتعدد فيه الأصوات متجاورة لتنتج دلالته.

نخلص في الأخير إلى أن الحاضر يمثل محور زمن الخطاب للمدونة، يرتد إلى الماضي، يتفاوت من حيث السعة والمدى من أجل إضاءة هذا الحاضر، وتفسيره أو الدفع به إلى الأمام، يعد الحاضر إطاراً زمنياً حرجاً للخطاب، وحتى استحضاره للماضي لا يقدم له عزاء، وبدوره المستقبل يغيب، فهو زمن ميت اغتاله الحاضر بعنفه، ليبقى وحده يرتهن الخطاب العاجز عن استرجاع الماضي، والغير قادر على تجاوز الحاضر إلى المستقبل.

ويقدم الخطاب زمناً يبدو كرد فعل من طرف الكاتب، الذي لا يتحكم فيه سردياً، لا يتجلى حيا متحركاً في النص، ولا يمارس حضوراً فعالاً رغم كثافته، يمر إلى النص عبر الذاكرة في معظم الروايات باستثناء نصين هما (بين فكي... وطن) و(كراف الخطايا)، هذا الأخير الذي استبدل الذاكرة بالتداعي، مرتهنا الزمن في مستوى اللغة، لا يكون فاعلا في النص وظيفيا ودلاليا في المستوى المطلوب، ولعل السبب في ذلك يعود إلى كون الكاتب لم يزل يعيش الحدث الذي يكتب عنه، دون النظر إليه من مسافة تمكنه من قراءته، أي أن الخطاب متزامن مع الواقع، ومع ذلك فقد قدمت النصوص وعياً ما وإحساساً بمرحلة حرجة، أثرت عليها، وجعلتها تختلف عن النصوص السابقة، إذ بدأ النص يمارس التجريب، وتيار الوعي، والرواية الجديدة.

يمزج الخطاب بين الزمن المادي والزمن النفسي يوظف الذاكرة والتداعي والمونولوج، حتى يمكن القول أن زمن الخطاب في كل النصوص هو زمن نفسي؛ تقرأ فيه الشخصيات الزمن المادي بدرجات متفاوتة فيما بينها، كون الزمن المادي وقفت وتيرته في لحظة الحاضر، أوقفها العنف، فانفتح على ما هومكبوت في الشخصيات،تدفق عبر الخطاب.

والملاحظ أن زمن الخطاب يتراوح بين حاضر عنيف يسترجع ماض عنيف، يرتهنه مشكلاً معه زمن العنف، هذا الحاضر لا يختار من الواقع الراهن وحتى الواقع الماضي غير أزمنة العنف، فيكون بذلك زمن الخطاب في النصوص هوزمن العنف.

وإذا عدنا إلى زمن الكتابة الذي حددناه من خلال تاريخ النشر، نجد أن النصوص ظهرت في مرحلة واحدة من ١٩٨٨ إلى ١٩٩٩، وهي مرحلة التسعينيات التي تميزت بالعنف في جميع مستوياتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأمنية، لذا فقد مثل زمن العنف موضوعا لهذه النصوص، ومن ثم زمن النص كما تجلى من خلال زمن القصة وزمن الخطاب، وهو زمن منفتح على الماضي المتسم بالعنف؛ كعنف الاستعمار الذي يشبه كثيراً عنف الحاضر، ومفتوح أيضاً على المجهول لا يستبشر بالمستقبل،



ولا يضع نهاية لزمن العنف ذلك أن هـذا الزمن ما زال قائماً، لا يملك النص أن ينهيه،يكتفي بتقديم موقف ورؤية، تفتقر إلى قراءة الأفق، لذا انعدم فيه الحديث عن المستقبل.

ولذلك يمكن قراءة المدونة على أنها قراءة لمرحلة زمنية شكل أبعادها المختلفة عنصر العنف، وفي الوقت نفسه تعتبر موقفاً من هذه المرحلة العنيفة، كما أن انفتاح هذه النصوص، وطمس زمن المستقبل فيها، أي انفتاحها على المجهول، أوعلى ما هو غامض يجعلها خائفة من امتداد زمن العنف، إنها إشارة إلى المحتمل الذي ما تزال أسبابه قائمة.

الهوامش:

(١) – مريم فرنسيس: في بناء النص ودلالته (محاور الإحالة الكلامية)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨ ص٥

(٢)– وسديني لعرج: سيدة المقام ص ٥

(٣) – المصدر نفسه ص٦

(٤) المصدر نفسه ص ٢٦٢

(٥) – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص ١٩

(٦) – المصدر نفسه ص ٢٠

(٧) – المصدر نفسه ص ٤٦٣

(٨) – كمال بركاني: امرأة بلا ملامح ص ١٣

(٩) – المصدر نفسه ص١١٥

(١٠) – المصدر نفسه ص ١٠٣

(١١) – المصدر نفسه ص ١٠

(١٢) – المصدر نفسه ص ٨

(١٣) – المصدر نفسه ص ١٢٠

(١٤) – الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز ص ١٧

(١٥) – أمين الزاوي: يصحو الحرير ص ١٩

(١٦) – مرزاق بقطاش: دم الغزال ص ١١٣

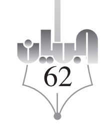
(١٧) – رشيد بوجدرة: تيميمون ص٢٠

(١٨) – زهرة ديك: بين فكي.. وطن ص٤

(١٩) – سعيدة هوارة: الشمس في علبة ص ٣

(٢٠) – المصدر نفسه ص ١٤٩

(٢١) – بشير بو يجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (١٩٧٠- ١٩٨٦) «جماليات وإشكاليات الإبداع»، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر ٢٠٠١/٢٠٠٢ ص٢٠





(٢٢) – سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ط١/١٩٨٥ ص٨٩

(٢٣)– المصدر نفسه ص٣٥

(٢٤) – وسيني الأعرج: سيدة المقام ص ٥

(٢٥) – المصدر نفسه ص ٥

(٢٦) – المصدر نفسه ص ٥٩

(٢٧) – المصدر نفسه ص ١٢٣

(٢٨) – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص١١

(٢٩) – المصدر نفسه ص ١٨

(٣٠) – المصدر نفسه ص ١٨

(٣١) – المصدر نفسه ص ١٩

(٣٢) – المصدر نفسه ص١١

(٣٣) – المصدر نفسه ص ٣٦

(٣٤) – كمال بركاني: امرأة بلا ملامح ص ٩

(٣٥) – المصدر نفسه ص ١٢٠

(٣٦) – رشيد بوجدرة: تيميمون ص١٩

(٣٧) – المصدر نفسه ص ١٨

(٣٨) – المصدر نفسه ص ٤٠

(٣٩) – المصدر نفسه ص ٤٣

(٤٠) – المصدر نفسه ص ٦١

(٤١) __ المصدر نفسه ص ٧٥-٧٦

(٤٢) – المصدر نفسه ص ٦

(٤٣) – المصدر نفسه ص ١٠٣

(٤٤) – الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز ص ٨

(٤٥) – المصدر نفسه ص ٨

(٤٦) – المصدر نفسه ص ٢٠٤

(٤٧) – المصدر نفسه ص ٢٠٧

(٤٨)– أمين الزاوي: يصحو الحرير ص٩

(٤٩) – المصدر نفسه ص ٩

(٥٠) – المصدر نفسه ص ٩

(٥١) – المصدر نفسه ص ٩

(٥٢) – المصدر نفسه ص ١٠

(٥٣) – المصدر نفسه ص ١٤

(٥٤) – المصدر نفسه ص ١٥






(٥٥) – المصدر نفسه ص ٣٧

(٥٦) – المصدر نفسه ص ١٣٥

(٥٧) – المصدر نفسه ص ١٣٥

(٥٨) – المصدر نفسه ص ٢٠٩

(٥٩) – المصدر نفسه ص ٢٠٩

(٦٠) – مرزاق بقطاش: دم الغزال ص ٩

(٦١) – المصدر نفسه ص ٥٢

(٦٢) – المصدر نفسه ص ٦٠

(٦٣) – المصدر نفسه ص ٦٦

(٦٤) – المصدر نفسه ص ٦٨

(٦٥) – المصدر نفسه ص ٧٩

(٦٦)- المصدر نفسه ص ٩٠

(٦٧) – المصدر نفسه ص ١١٧

(٦٨) – المصدر نفسه ص ٥٢

(٦٩) – المصدر نفسه ص ٦٠

(٧٠) – المصدر نفسه ص ٦٦

(٧١) – المصدر نفسه ص ٦٨

(٧٢) – المصدر نفسه ص ٧٩

(٧٣) – المصدر نفسه ص ٩٠

(٧٤) – المصدر نفسه ص ١١٧

(٧٥) – سعيدة هوارة: الشمس في علبة ص١٠

(٧٦) – المصدر نفسه ص ٣٠

(٧٧) – المصدر نفسه ص٣٨

(٧٨) - المصدر نفسه ص ٧١

(٧٩) – المصدر نفسه ص ٣

(٨٠) – عبد الله عيسى لحيلح: كراف الخطايا ص ٤





مسرح

فلسفة يوجين أونيل في الكتابة

بقلم: محمد الكرافس

مجلة البيان - العدد 477 - أبريل 2010



فلسفة يوجين أونيل في الكتابة و دوره في تغيير مسار الدراما الأميركية

(مسرحية "رحلة يوم طويل في جنح الليل" نموذجاً)

بقلم: محمد الكرافس *

تقديم

تهدف هذه الورقة إلى التعريف برجل قدم الشيء الكثير للمسرح المعاصر من خلال تضمين أعماله المسرحية -"رحلة يوم طويل في جنح الليل " نموذجاً- لتيمات تحديث درامية أدخلت الإبداع المسرحي في أميركا خصوصا و في الغرب عموماً إلى عوالم التجديد والحداثة و بوأته مكانة راقية جنباً إلى جنب مع المسرح الأوروبي آنذاك.

إنها دراسة لتسليط الضوء على هذا الكاتب المسرحي الأميركي بالخصوص نظراً لدوره الريادي إلى جانب تينيسي ويليامز، إدوارد ألبي و آرثر ميللر في عصرنة هذا المسرح الأميركي وإخراجه من عالم ضيق كانت تسوده السطحية والرتابة ومعالجته لعوالم "الأسطرة" و الفرجة الرخيصة إلى تيار جديد يشق آفاقاً أكثر رحابة وأوسع مجالاً.

إنه الرجل الذي لعب دوراً متميزاً في إرساء دعائم التيار الواقعي للدراما الأميركية وتخليصها من براثن التيار التجاري الذي كان يطغى عليها كفن رخيص يعرض في القاعات دونما أية جودة فنية عالية.

والمؤلف المسرحي يوجين أونيل هو سليل أسرة أيرلندية هاجرت في منتصف القرن التاسع عشر إلى الولايات المتحدة للبحث عن مستوى عيش أفضل حيث ولد سنة ١٨٨٨ بنيويورك بقاعة أحد الفنادق من والده الممثل المتخصص في المسرح كذلك جيمس أونيل و من والدته ذات الأصول الأيرلندية إلن كوينلان أونيل. لقد عاش

* ناقد مسرحي من المغرب





يوجين حياة اتسمت بالمزاجية و التقلب في طفولته ثم ما لبث أن أصيب بمرض السل في شبابه فقضى سنة ١٩١٢ بمصحة جايلورد فارم وهي الفترة التي اعتبرها النقاد المرحلة الحاسمة والمؤثرة في مساره الإبداعي. تقلب أونيل في حياته بين مجموعة من المهن و تزوج عدة مرات كما تزوجت إحدى بناته الأسطورة الكوميدية في ذلك الوقت شارلي شابلن. خلال الثلاثينات أصيب أونيل بمرض في يديه أبعده عن الكتابة بعض الوقت إلى أن رجع إليها مجدداً ليبتعد عنها من جديد قبل وفاته بعقد من الزمن. لقد ألف هذا الكاتب المسرحي المتميز أعمالاً رائعة جعلته يخلد على رأس الكتاب المسرحيين المرموقين في أميركا خلال النصف الأول من القرن العشرين حيث كتب في بداياته الأولى مسرحية:

"الاتجاه شرقا Bound East For Cardiff نحو كارديف". التي أبدع فيها و أظهر أن كاتباً عظيماً بداخله يستعد للخروج إلى العالم و هو يثور على تقاليد الكتابة المسرحية التي كانت مألوفة حينذاك. وفيما يأتي من الأيام. ألف أونيل ما يربو على خمسين مسرحية من أشهرها:

" الطبيب العزيز "، "رجل الصور المتحركة "، "طرقة على الباب"،" المهندس الثاني"..."فاصل غريب"،"الضباب"،"رحلة يوم طويل في جنح الليل"،"رغبة تحت شجر الدردار"،"الحبل "،"بائع الثلج يأتي"...و أعمال أخرى وسمت حياته بالعطاء الحقيقي للمسرح رغم ابتعاده عن الكتابة بسبب معاناته مع مرض غريب في يديه خلال السنوات الأخيرة من عمره حتى توفي سنة ١٩٥٣.

المسرح الغربي المعاصر: رحلة إثبات الذات

يعرف الكاتب ش.راسل ريسك المسرح " بأنه فن اختزال الحياة و التجربة الإنسانية من خلال تقمص مجموعة من الشخصيات لأدوار على الخشبة أو في نص مسرحي مكتوب" (١) خلا ل مسيرة عرف فيها هذا الفن تطوراً لافتاً منتقلاً من الارتجالية الشفهية والأسطرة الملحمية والغنائية الشعرية في العهدين الإغريقي والروماني والعصر الوسيط إلى كل الأشكال الأخرى النصية الكوميدية و التراجيدية منها فيما بعد. وعبر تاريخ هذا الفن في الغرب مثلا " تواجد المسرح كشكل يمزج مجموعة من الاستعارات Metaphors Institution من المعبد (الذي يرمز إلى المؤسسة) (٢) . Anarchy إلى الماخور (الذي يرمز إلى الفوضى).

والأكيد أن الدارسين للمسرح الغربي المعاصر يلمسون كذلك انعطافاً آخر على مستوى اختيار التيمات و تغليفها بأساليب متجددة في المحتوى سواء كان هذا المسرح عرضاً أو نصاً خاضعاً لكل عوامل التغيير الكفيلة بجعله فناً ينتقل من كلاسيكيته الجامحة و"الأسطرة" الملهمة للتاريخ البشري المقدمة في

لقد ألف هذا الكاتب المسرحي المتميز أعمالاً رائعة جعلته يخلد على رأس الكتاب المسرحيين المرموقين في أميركا خلال النصف الأول من القرن العشرين حيث كتب في بداياته الأولى مسرحية: Bound East For Cardiff " الاتجاه شرقا نحو كارديف ".

قوالب ارتجالية أحياناً إلى صراع الأفكار وتداخل المشاعر وتوليد عوالم من الحيرة النفسية لدى المتلقي/ المتفرج الذي لم يعد ذلك الكائن المستهلك المجاني للنص/الفرجة بقدر ما أصبح كائناً منغمساً وفاعلاً فيهما من خلال توريطه في الفعل الفرجوي المسرحي و توليده لعوالم تفاعلية خصبة مع هذه الأفكار الجديدة انطلاقاً من مجموعة من الإحداثيات التي بات يمتلكها و يتفاعل معها.

الثوب الذي لبسته التجربة الإنسانية في المسرح الغربي المعاصر أضحى يعطي انطباعاً بأن " قصة هذا المسرح هي ثورة و رد فعل ضد ما هو قديم و في نفس الوقت هو تفاعل مع هذه الأشكال القديمة التي تمنح أرضية لصورة المسرح الجديدة "(٣)، لأنه كفن إنساني نبيل صار يحدد انطلاقاً من مرجعيات حضارية و ثقافية و إيديولوجية تعكس رحلة الإنسان في معالجته و كيفية تعامله مع الجوانب الاستطيقية و المظلمة للحياة في نفس الآن.

وفي أوروبا مثلاً اقترن ظهور المسرح المعاصر بأسماء كتاب كبار أمثال: ابسن، بريخت، تشيخوف وسترندبورغ كمسرحيين عالميين سلخوا الكتابة المسرحية عن جلدها القديم وألبسوها حلة جديدة تتسم بإيقاع شخوصي حربائي وغنى وتجدداً في الأفكار يوازي فلسفة معينة في الحياة الأوروبية وإيقاعها الجديد.

هؤلاء العمالقة كان لهم امتداد التأثير خارج أوروبا وهو ما لا يمكن إغفاله إذا تأملنا المشهد الثقافي الأميركي والمسرحي خاصة في ذاك الوقت لاسيما في أعمال الكتاب المسرحيين : تينيسي ويليامز ، إدوار ألبي، آرثر ميللر ثم يوجين أونيل .هذا الأخير تأثر بشكل لافت بالمسرحي السويدي "أوغست سترندبورغ" في بداية القرن العشرين بعدما تعرف على أعماله المسرحية (ميس دجولي) مثلاً خلال إقامته بمصحة جايلورد فارم سنة ١٩١٢. لقد رسم سترندبورغ الطريق واضحة و عبدها أمام هذا الفتى الأمريكي الذي لم يكن عمره يتجاوز الرابعة و العشرين من العمر آنذاك فانطلق أونيل في رحلة إثبات الذات : ذاته التي عانت مرارة مزدوجة جسدياً ونفسياً وأضحت فيما

بعد بمثابة المادة الخام التي اقتات منها لإطلاق شرارة مسرحيات رائعة كان من أهمها على الإطلاق تحفته "رحلة يوم طويل في جنح الليل".

فلسفة يوجين أونيل في الكتابة من خلال مسرحيته "رحلة يوم طويل في جنح الليل":

لم يكتف أونيل بكتابة تحفة مسرحية فقط و إنما أنشأ تقليداً جديداً لأميركا كلها. فها هو مشروعه الإبداعي المتفرد يغري عدداً من القراء والنقاد المسرحيين في أميركا وخارجها لتأمل هذه التجربة الجديدة عليهم من خلال تبنيه لتيمات تواكب المتغيرات الجديدة في نمط الحياة الأميركية كوجهة جديدة للهجرة العالمية و تساير النمط الفكري الأيديولوجي الذي أصبح سائداً وتمنح النص المسرحي الأميركي خصوبة آسرة وغزارة مهمة في تكثيف المشاهد وغنى الحمولة الفكرية جاعلا من العمل الدرامي كنص مكتوب مهدا حقيقياً لمساءلة الذات والهوية الأمريكية- التي بدأت تتشكل لدى جيل جديد بأسئلته الحارقة - ومقدماً للخشبة الأميركية بديلاً حقيقياً عن أساطير الكونت دي مونت كريستو ومسرحيات مماثلة تفنن والده الممثل جيمس أونيل في لعب بطولتها بامتياز في النمط المسرحي التجاري الذي كان سائدا أيام طفولة يوجين.

مسرحية أونيل "رحلة يوم طويل في جنح الليل" حالة عميقة لدراسة فلسفته الخاصة ونظرته إلى الحياة على اعتبار أنها أكثر الأعمال تضميناً لكل ما أراد أن يقوله الكاتب وأكثر مسرحياته عمقاً وتعبيرية عن الجانب الشعوري/ العاطفي في الإنسان إذ "يستحضر فيها أونيل نقدا بيوغرافياً (لاذعا) وتحليلاً نفسياً له" كما يجعلها الحصان الذي يمتطي صهوته في رحلته نحو إخراج المسرح الأميركي من عزلته البئيسة وركونه إلى الخنوع والآلية الروتينية ويكرس بالتالي ثورته على ذلك النمط التقليدي السابق.

هذا العمل المشحون بصدق تجربة الكاتب و المرصع بجواهر عمق المشاعر من خلال عاصفة الأفكار والعواطف التي تقتلع الشخوص من عوالمها الذاتية، جعلت المسرح في أميركا يرسو على شواطئ استكشاف جديدة أتى بها أونيل بأبعاد فلسفية تروم مخاطبة العقل البشري والعاطفة معاً من خلال مسرحة الحياة بتفاصيلها المعيشة ومخاطبة الجانب المظلم فيها و إعطاء الانطباع بأن المسرح عالم يتسع لأفكار و مشاعر خاصة و يمكن لكل إنسان أن يتفاعل مع شخصيات النص المسرحي كأنها جزء منه أو ربما هي بالفعل مرآة عاكسة له.

إن الحضور القوي للفلسفة البيوغرافية لأونيل في هذا العمل يعتبر تحدياً حقيقياً كآلية انتهجها الكاتب لإيصال خطابه الفني إلى المتلقي/المتفرج في تلك السنوات حيث المسرح الأميركي كان

ألف أونيل ما يربو على خمسين مسرحية من أشهرها: " الطبيب العزيز "، " رجل الصور المتحركة "، "طرقة على الباب"، " المهندس الثاني".. " فاصل غريب"، "الضباب"، " رحلة يوم طويل في جنح الليل"، " رغبة تحت شجر الدردار"، " الحبل "، "بائع الثلج يأتي " ...و أعمال أخرى وسمت حياته بالعطاء الحقيقي للمسرح رغم ابتعاده عن الكتابة بسبب معاناته مع مرض غريب في يديه خلال السنوات الأخيرة من عمره.

لا يـزال يقـاوم روح المتغيرات الجديدة بصلابة فاترة لأن التغيير لا يأتي إلا ليقلب الموازين على الأذواق القديمة و هـذا ما فعله الكاتب المسرحي الكبير أونيل .لقد ارتقى هـذا الرجل بالذوق الأمـيـركي فـي الـدراما مثله مثل أي عبقري آخر في ميدانه، حيث أنه لم يبخس التأليف المسرحي الموجود سلفاً و لم ينسق مع القافلة وإنما ثار على ذلك التيار و أعطى بديلاً عنه وليس أي بديل. إنه تيار الواقعية لهموم المعيش microcosm الـذي جعل من الـدراما مايكروكوزما مصغراً اليومي للإنسان .

والمسرحية قيد الدرس في هذه الورقة كتبت سنة ١٩٤١ ، بعد صمت رهيب ميز حياة أونيل الإبداعية خلال فترة الثلاثينات من القرن الماضي بسبب مرض غامض أصاب يديه. و كرد فعل على هذا الصمت جاءت مسرحية "رحلة يوم طويل في جنح الليل"، لتكون العمل الذي يجسد فلسفة الرجل المستمدة من هوية أصوله الثقافية الأيرلندية الغابرة و ثقافته حول الأدب العالمي آنـذاك و معاناته المزدوجة مع عائلته ومع مرض السل الـذي ألـم بـه و حـرك مشاعر الألم في ذاته ثم رحلته التاريخية إلى الهندوراس و علاقته الخاصة بالبحر. هذه العناصر مجتمعة تتسم بالواقعية لأنها كفيلة بعكس المرجعية الفكرية لأونيل على اعتبار أنه كان يبحث عن أسرار التجارب و المشاعر الإنسانية و اختلافها من شخص إلى آخر و هو يقوم بعملية الإسقاط على نفسه. و لأنه أراد في هذا العمل كذلك أن يجيب على مجموعة من الأسئلة المحيرة والتي عجز عن فك طلاسمها و هو في سن الرابعة و في العشرين يرقد مريضاً بإحدى المصحات يعاني آلام الوحدة و التهميش.

ولمن لم يقرأ المسرحية، فأحداثها تدور قي يوم و ليلة من شهر أغسطس سنة ١٩١٢ بمنزل عائلة التايرونز بين شخصيات هذه الأسرة الأميركية من أصول عائلة أيرلندية هاجرت إلى الولايات المتحدة في منتصف القرن



التاسع عشر للبحث عن مستوى عيش أفضل في مجتمع جديد. وعبر فصول المسرحية تعيش هذه الأسرة حياة عبثية قاسية يطبعها قلق سيكولوجي خاص في كل مرة تتداخل فيها عوالم الشخصيات و تتصادم. فالأب (تايرون) الذي يرمز إلى جيمس أونيل والد الكاتب هو رجل بخيل يشتري أرضاً لا يحتاجها و يهمل صحة ابنه الأصغر المريض بالسل إدموند (الذي يرمز إلى يوجين أونيل) و يهمش أسرته. كما أن ولديه (إدموند و جامي) هما شخصيتان متناقضتان كلياً إلا أنهما يتحدان معاً ضد فلسفة هذا الأب المادية البراغماتية الفاشلة المجسدة في شراء الأراضي و تكديس الأموال. أما الأم (ماري كافان تايرون) فهي مدمنة مورفين و هي شخصية/امرأة محطمة تتحدث دائماً بإعجاب عن أمجادها الماضوية وهو ما يجعلها تلتقي مع إلن كوينلان أونيل (والدة يوجين أونيل) في إدمانها و معاناتها طوال حياتها.

هذه الشخصيات و التشابك العلائقي فيما بينها يجعلها نسخة بيوغرافية بامتياز من حياة أونيل و من معاناته الماضوية التي نتجت عنها أحداث الحاضر المرير واستمرار الصراع السيكولوجي الداخلي في لاشعوره طوال حياته.

وفي قراءة لهذه المسرحية التي أهداها أونيل إلى زوجته كارلوتا مونتيري بمناسبة عيد زواجهما الثاني عشر لن نجد صعوبة في اكتشاف يوجين أونيل

بعد صمت رهيب ميز حياة أونيل الإبداعية خلال فترة الثلاثينات من القرن الماضي بسبب مرض غامض أصاب يديه. و كرد فعل على هذا الصمت جاءت مسرحية "رحلة يوم طويل في جنح الليل"

وهو يختبئ داخل شخصية (إدموند) مبتعداً عن كل ما له دلالة بالتطور الدرامي للأحداث ومقترباً من غربته الداخلية التي عانى منها لفترة طويلة خلال حياته. فـ"رحلة يوم طويل في جنح الليل " هي مسرحية واقعية يكتشف فيها المتلقي/المتفرج شخص أونيل في مرحلة حاسمة من حياته تغلغل إليه فيها المرض الجسدي و المعاناة النفسية و تخلى عنه فيها أقرب المقربين إليه و هي قمة التجسيد الدرامي للمعاناة الإنسانية و للفصام السيكولوجي في معاناة مجموعة من الناس (تمثيل لنموذج من معاناة الشباب الأميركي في مرحلة معينة) وتشتتهم الحسي ما بين مشاعرهم الحقيقية وما بين علاقات المؤسسة الاجتماعية والسوسيولوجية المفروضة عليهم: على الإنسان أن يكبت معاناته امتثالاً لهذه النظم.

إذن رحلة الشخصيات في هذه المسرحية هي رحلة أخلاقية ترتكز على كشف



معاناة ماضوية قهرية متغلغلة في ذات الكاتب بحيث لم يستطع هذا الأخير الخلاص منها إلا بمسرحتها ومحاولة مواجهتها و إنشاد الخلاص النهائي من تراكمات نفسية لماض غارق في التعاسة و الإحباط منذ ١٩١٢ و هو نفس الزمن الذي اختاره أونيل ليكون زمناً للمسرحية و بالتحديد هو يوم و ليلة من سنة ١٩١٢ بنيو لندن بالولايات المتحدة الأمريكية.

هذا التاريخ بات يشكل عقدة غائرة الجراح في حياة أونيل و كان بمثابة نقطة التحول النوعية في حياته و هي كذلك المرحلة التي اقترب فيها أكثر وأكثر من مشاعره الخاصة – مثل إدموند في المسرحية–كما أحس بنوع من الغربة السيكولوجية القاهرة التي لم تندمل عذاباتها بمرور الأيام مما زاده ابتعاداً عن مشاعر القرابة والانتماء العائليين اللذين يعطيان إحساساً بالأمان والدفء افتقدهما الكاتب في لحظة مهمة من مسيرته . لقد أراد أونيل أن يملأ فترة فراغ سيكولوجي اجتازه في حياته فلم يجد بداً من إعادة كتابة هذه الفترة قائلاً كل ما لم يستطع أن يقوله في زمن وقوعه–تاريخ العذاب– وثائراً على كل الأعراف العائلية والمجتمع شاهراً سيف الرفض لكل ما هو عائلي و أكاديمي ومجتمعي بما في ذلك الحقد على مفهوم الأبوة والأمومة كمفهومين تقليديين يجسدان السيطرة و تعذيب الآخر باسم الأعراف والسلطة الأبيسية التي تتحكم في المجتمع برمته.

لقد جسدت مسرحية أونيل هذه الهوة السحيقة التي كان يعاني منها جيل شباب بداية القرن العشرين مع جذورهم التاريخية التي اقتلعوا منها من جهة و مع آبائهم و اندماجهم في مجتمع حديث من جهة ثانية .فأونيل لا يفتأ يردد في كل مرة على لسان شخصية (إدموند) اعتزازه بجذوره الأيرلندية التي اصطدمت بالحلم الأميركي المادي النفعي في القرن التاسع عشر. و رغم انتقال والديه إلى أميركا لا تزال الهوية الأيرلندية حاضرة في متخيله و في ثقافة العائلة من خلال مشهدها اليومي و من خلال طقوس وعادات رغم حرصها على الاندماج في المجتمع الجديد. فهو يفتخر بها من جهة و لكنه يصارعها من جهة أخرى لأنها تذكره بالأب و بالسلطة الأبيسية القاهرة. و يمكن الاستدلال على ذلك من المسرحية من خلال دأب (تايرون) رب الأسرة على شراء مجموعة من الأراضي كرد فعل لاإرادي منه على خوفه أن يموت فقيراً. وكره إدموند لذلك لأن الأرض عند الأب هنا تصير مرادفاً للانتماء و صناعة الهوية بحيث تقف حائلاً بينه و بين ضياع هويته و تسرع اندماجه أو هي عنصر أخلاقي قبل أن تكون ممتلكات مادية لتثبيت الانتماء الأيدلوجي إلى هذا الوطن الجديد . إنه تحليل مادي للأشياء يعطي



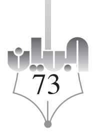
الانطباع لشخصية إدموند بأن والده شخص سطحي يفكر في جني الثروة كوسيلة لإثبات الذات بدل التسلح بالعلم و الاهتمام بالأسرة و الإحساس بالآخر.

ورغم هذا الصراع الخفي بين يوجين و ثقافة والده فقد "ورث عن أبيه محبته لأيرلندا وللأيرلنديين ولكل ما هو أيرلندي و لاسيما الأساطير الشعبية الأيرلندية و يبدو هذا في مسرحيتيه " القمر لابن السفاح"و "رحلة يوم طويل في جنح الليل". (٤)

خاتمة

لقد أعطى أونيل الكثير للمسرح الأميركي المعاصر ولم يعط نصيبه إلا في سنوات الستينات و سبعينات القرن العشرين أي بعد وفاته (١٩٥٣). آنذاك تحرك بعض المهتمين- خاصة زوجته كارلوثا - وأعادوا اكتشاف أعماله Yale University مونتيري و جامعة يال والحديث عنها في مختلف الدراسات والمجلات المتخصصة. فالدور الذي لعبه هذا الكاتب المسرحي العظيم ولد استقلالية و ثقة جديدة للمسرح الأميركي أبعدتاه عن شوائب التقليد الببغاوي و عن جذور التبعية المبتذلة للنمط الثقافي الأوروبي و الذي كان سائداً في أميركا حتى نهاية القرن التاسع عشر.

خلاصة القول لعب أونيل دوراً رفيعاً في الرقي بالدراما الأميركية إلى مستوى فني وجمالي رفيع جعله مرجعاً لامعاً لهذا الفن بشقيه الكوميدي و التراجيدي. كما أن اختياراته للمواضيع الجديدة شملت تنوعاً و خصوبة خلقا للمسرح الأميركي خصوصيته التاريخية وأيقظاه من انطوائيته التجارية الكلاسيكية .و لولا أونيل صراحة لبقيت أميركا تجتر تبعيتها المسرحية لأوروبا ولعمالقتها تشيخوف، وايلد،ابسن و سترندبورغ. أونيل هو الرجل الذي استطاع أن يضع قاطرة الدراما في أميركا على سكتها الصحيحة و هو الذي نهض بها كنص أدبي و كعرض فني على الخشبة أثرى معها الخزانة الأميركية و أغنى أرشيفها الإبداعي فيما بعد كما أعطى للأجيال اللاحقة أفقاً خصباً و مترامي الأطراف للإبداع والإنتاج.



هوامش البحث:

1- CH. Russel Reask ، How To Analyze Drama، (London: Monarch Press 1984) P.5.

2-Irving Wardle، Theatre Criticism،(London Routledge،1992)، P.4.

3- J.L Styan، Modern drama in theory and Practice1Realismوالله Naturalism،(Cambridge University Press،1986) P.XI.

4- Normand Berlin، Eugene O'neill،(Hong Kong، Macmillan EducationLTD،1988)،P. XI.

5- Doris Alexander، The Tempered Of Eugene O'Neill

ترجمة دريني خشبة(مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1962)، تقديم ،ص 17.

تنويه

في إحدى فقرات مسرحية (شارع الحمرا) للكاتب ناصر الملا والتي نشرت في عدد مارس ٤٧٦ وردت عبارة: "كتبت هذه القصيدة في دمشق ١٩٨٧ لخليل عوير على لسان عفيف، فيتابع عفيف أوه إذا كتبت في السجن وكتب على شاعرنا أن يتخيلها وهو في السجن"

والصواب: "كتبت هذه القصيدة في سجن دمشق، كما ذكر في الديوان وفي سياق النص"

لذا وجب التنويه





تنثال فوق جراحي السماء
عبد الرزاق المانع

مدينة الأرقام
أحمد فضل شبلول

أغنية عجوز لزمن فتي
فيكتور هوجو: ترجمة عاطف محمد عبد المجيد





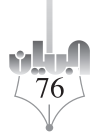
تنثال فوق جراحي السماء

شعر: عبدالرزاق المانع *

سأمضي إليكمْ
إذا انزاح ليلٌ غشومٌ
يغلفُ شوقي إلى خفقة في المساء
إذا ما طرا حبُكم في دمي
أو هفتْ للرحيل
خماصاً
طيورُ اندهاشي
إلى حيث يمتصني الليلُ
شوقاً
إلى ربعكم
عند إشراقة الحرف
يوم اللقاء
(ولستُ بحلال التلاع..) *
ولستُ (جميلٌ) *
ولكنني العاشقُ المنتمي للعصور
لكل العصورِ
وشاهدُها
يوم أن هام (قيسٌ) بليلى
ويوم اعتلى (العبدُ) حرّاً *
جميعَ الخيول

---

* شاعر من العراق مقيم في السعودية.





وساق الغنائم، قاد الرجال
وأعلنَ بين الجموع:
(أنا العبدُ الذي خبرتْ َعنه..)
هو العشق
يخلقُ منا شموساً، نموراً
وصلبَ حديد
هو الحبُّ يهدي لنا من جديد
حياة
ربيعا
فنغدو نسيماً عليلاً
لهُ صولةُ السيف
صوتُ الحقيقةْ
ويروي إلى الدهر اسماً
وتاريخ شعب
وقد كنتُ أبغي المضيَّ إليكم
ولكنني أفقد العزم للاقتحام
فعجزي يبعثرني كالجراد
وتزرعني وحدتي
في مهب الرياح
وحيداً
فأدعو المحبين
أدعو الغيوم تحوّمُ حولي
فتنثالُ فوق جراحي السماءُ
وأصغي
هناك تراتيلُ تحيي موات المنى
وأبصرُ في وجهها الواعدَ الشوق
حلماً سعيداً
يلوّنُ روحي
ويبعثها من جديد







عروساً
كأيام سعدي
فأندسُّ في قلبها
كي أجد الشباك
وأغدو طليقاً
من التيه وحدي
وحين عرفتُ الطريقَ
دلفتُ
إلى هدأةِ الروحِ وحدي
عليه..
سأغدو إليكم
وعندي من الليلِ ، ليلٌ
وعندي نهاري
وعندي نجومي، وغيمي، وشمسي
وعندي من العشق بحرٌ
وعندي دموعي
وحزني، وسعدي
وإني
بعشقي المقيم
سعيدٌ و... حرٌّ

---

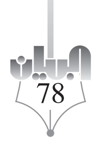
* القائل هو طرفة بن العبد:

ولست بحلال التلاع مخافةــ ولكن متى يسترفد القوم أرفد.

* جميل بن معمر صاحب بثينة الشاعر الفذ والفارس الشجاع.

* عنترة العبسي القائل :

أنا العبد الذي خُبرتَ عنه ــ وقد عاينتني ، فدع السماعا







شعر

مدينة الأرقام

شعر: أحمد فضل شبلول *

زحفتْ أرقامُ العالمِ

في صدري

وانصهرتْ في قلبي

وتصارعَ حرفُ الضادِ مع الصِّفرِ

وتقاتلَ حرفُ القافِ مع الواحد

فبأيِّ الأعدادِ سأتلو حرفي؟

حرفي يسقطُ فوق الأرضِ جريحا

فتصوره العدساتُ الماكرةُ ذبيحا

وتسيلُ دماءٌ في (الفيس بوك)

تتعالى صرخاتُ (الشاتْ)

تكفرُ بالماضي والآتْ

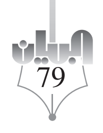
تتباكى صفحاتُ التدوين

أبحثُ عن وطني في (المنتديات)

عن غرفةِ روحي في الشبكات

---

* شاعر من مصر



***

تلك مدينتُنا الرقميَّةُ

تنسابُ إلينا في المحمولْ

صُبحٌ يأتي في الكاميراتْ

وقطارٌ لا يصلُ إلى الأحلام

ونجومٌ سوداءُ بغيرِ أفول

وسماءٌ ذابلةٌ

كلُّ حقائبِنا خاوية

ودفاترُنا بيضاءُ

وأجهزةُ الحاسبِ حُبْلَى بالفيروسات

وأجهزةُ القارئِ

وسلالُ الوردِ

وآبارُ البترول

تلك مدينتُنا الرقميَّةْ

ماذا تبغي من معلوم أو مجهولْ؟

وبأيِّ الأفكارِ تواجهُ زمنًا آليًّا ..

اصعدْ نحو الفجرِ الكاذبِ في الصورة

وتحسَّسْ وجهَ الموناليزا

تجد البسمةَ آليَّهْ

هل كانَ (دافينشي) يرسمُ وجهَ امرأةٍ

أم وجهَ الشيطانِ النعسانْ ..؟

هل كانْ..؟

أبحثْ في لوحتهِ المشهورة





عن زمنِ الفرسان

حرِّكْ بحثكَ نحو القدس

يصحو التاريخُ

وتعلو الشمسْ

ويعودُ الماءُ إلى الأغصانْ

وكأنَّ القدسَ هي المعقولْ

في زمنِ اللامعقول

***

البحرُ يعودُ الآنَ إلى الصورة

ظلَّ البحرُ زمانًا يجري فوق الشطآن

كان هو الأسطورة

كم حبةِ رملٍ نامَ الماءُ على كفيها

كم صخرةِ عشقٍ جلسَ المجنونُ عليها

كم ضربةِ فرشاةٍ لبيكاسو

. في الجورنيكا .

أخذته من عالمِنا .. من عالمِها

كم حرفٍ هامَ به المتنبي ..

.. شوقي .. ونزارْ

والآنْ ..

يا شطآنْ

يا أنهارْ

أصبح حرفي عددا

ومدينتُنا .. مدينة أرقام





فاخترْ رقْمَكَ

تصبحْ أحلى

اخترْ رقْمَكَ

تغدو أغنى

اخترْ ..

اخترْ ..

وتبخترْ

في غاباتِ الأرقام

تصبح صفرا ..

في الأحلام.









أُغنيةُ عَجوزٍ لِزمنٍ فَتِيٍّ

شعر : فيكتور هوجو *

ترجمة: عاطف محمد عبد المجيد

لَمْ تَخْطرْ رُوزْ ببالي
بَلْ جَاءتْ إلى الغابةِ مَعي
كنَّا نتَحدَّثُ عَنْ شَيءٍ مَا
لكنِّي لمْ أعُدْ أدْري عَنْ ماذا.

***

كنتُ أحسُّ بالبردِ كتمثالٍ رُخاميٍّ
كنتُ أمْشي بخُطًى شاردةٍ
كنتُ أتحدَّثُ عن الزهورِ والأشجارِ
وكَأنَّ عيْنيْها تقولانِ:(ثُمَّ..؟)

***

كانَ الندى يَعْرِضُ جُمانَهُ
والأشجارُ تعْرِضُ مَظَلاتِها
كنتُ أمْضي وأنا أُصْغي للشّحْرورِ
وروزْ تسْتمِعُ إلى العندليبِ.

***

أنا ذو الستةِ عشَر عاماً أبْدو مُكتئباً

أمَّا هي ذاتُ العشرين ربيعاً
فكانتْ عيْناها تتلألآنِ
كانَ العندليبُ يُغرِّدُ لها
وأنا الشحرورُ يُصَفِّرُ لي.
***
روزْ..مُنْتصبةً على ساقيها
رفعتْ ذراعها الْبضَّةَ
كي تلْتقطَ تُوتةً مِنْ غُصْنها
وأنا لمْ أبْصرْ ذراعها البيْضاءْ.
***
كانَ الماءُ يجْري نَديًّا مُتعرّجاً
فوْقَ زَبَد مَخْمَليٍّ
فيما الطبيعةُ العاشقةُ كانتْ
نائمةً في الغاباتِ الخرساءِ الكبْرى.
***
خلعتْ روزْ حذاءَها
ووضعتْ ببراءة
قدمَها الصغيرةَ في الماءِ الصَّافي
وأنا لمْ أبْصرْ قدمَها وهي حافيةٌ.
***
لمْ أكُنْ أعْرفُ إلا أنْ أقولَ لهَا
أنّي أَتْبعُها داخلَ الغابةِ
وأنا أراها تبْتسمُ تَارةً
وتَارةً تتأوَّهْ.
***



لَمْ أتبيَّنْ روْعتَها
وهي تخْرجُ مِن الغاباتِ الخرساءِ الكبْرى
(لا بأْسَ..لا نُفكِّرْ في هذا!)..تقولْ.
مِنْ لحْظتئذٍ وأنا أُفكِّرُ فيها دائماً.

أُغْنيةٌ
وأنا مَنْفيٌّ أُشاهدُ الورودَ
فيما يَئِنُّ مايو المُفْرحُ مُنْذُ البداية
مُسْتقْبلاً إيَّاها وهي تتَفتَّحُ
وأنا مَنْفيٌّ أشاهدُ الزهورَ.
***
. أُفكِّرُ
في الورودِ التي بَذرْتُها
شهْرُمايو بلا فرنسا
ليْسَ هو شهْرَ مايو.
***
وأنا منفيٌّ..أشاهدُ القبورَ
مايو الذي يَضْحكُ
للسّماوات الجميلة جداً
أسْفلَ قُبُلاتِ اليَمامات
يَجْعلُ الأضْرحةَ تَرْتجفُ.
***
. أُفكِّرُ
في الأعْينِ العزيزة عَليَّ
والتي أَغْمضْتُها

شهْرُ مايو بلا فرنسا
ليْسَ هو شهْرَ مايو.
***
وأنا مَنْفيٌّ..أشاهدُ الأغْصانَ
حيْثما تُوجدُ الأعْشاشُ
مايو يَمْلؤها بالأجْنحة البيْضاءِ
وبِحسرات سَرْمديّةْ.
***
. أُفكِّرُ
في الأعْشاشِ الفَتَّانة حيْثما أحببْتُ
شهْرُ مايو بلا فرنسا
ليْسَ هو شهْرَ مايو.

** فيكتور هوجو..واحد من علامات الشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر.ولد في عام (١٨٠٢) وعاش في المنفى سنوات طويلة ثمٍ توفي في العام (١٨٨٥).ترك وراءه العديد من الأعمال الشعرية أشهرها الكتاب الشِّعْري والتأملات.

قصة





أين أنت يا أمي؟

بقلم: فيصل السعد *

بقي عاشقاً لأمه عشقاً طفولياً سبقته البراءة الممزوجة بالغباء الموروث الذي لا يمكنه التخلص منه، وربما تمثل حالته ردة فعل لسلوك والده الذي – لأسباب حياتية تافهة- هاجر إلى بلد آخر بحجة أنه لا يستطيع العيش مع زوجة لا تدرك طبيعة زوجها، وبعد أيام طرق بابها ساعي البريد وسلمها رسالة مغلقة، استلمتها وأغلقت الباب، وفتحت الرسالة مبتسمة إذ إنها كانت- رغم فقرها- دائمة التفاؤل، ففوجئت بورقة الطلاق.

حزنت كثيراً رغم أنها كانت تتوقع لحياتهما هكذا نتيجة إذ إن ما يتقاضاه أسبوعياً من عمل البناء الذي يمارسه في تهيئة الطين أو الأسمنت أو حمل الطابوق لا يكفيه لسد رمقه من أجل أن يستطيع العمل غداً:

لو كنت أستطيع أن أوفر طعام ولدي صالح وطعامي من خلال استمراري في بيع- حلاوة الصغار- لأبعدته عن التفكير بالهجرة لكن إذا ما كبر صالح وسألني عن أبيه، ماذا أقول؟ وهل أستطيع أن أقول شيئاً غير الحقيقة! لا أظن.

من هنا كان التصاقه بأمه يؤكد أنه لا يهجرها أبداً.

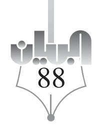
أكمل المرحلة الثانوية، وبقي بعيداً عن الدراسة والعمل، فبالنسبة للأولى كان لا يحمل القدرة على الالتزام جامعياً، وإن نسبة نجاحه الضعيفة لا تساعده على الاختيار، ثم آمن بأنه لا يمكنه أن يختار بين الجامعة وأمه المسكينة التي اسمها صالحة، من هنا أسمته صالحاً تيمّناً باسمها.

أما بالنسبة للعمل فهو ما سبق له أن مارس أية مهنة يمكن أن يرتزق منها وتغنيه عن عطاءات أمه ويستطيع المساعدة في مصروف البيت.

بقي يقاسم أمه لقمتها، وأحياناً يبيع –حلاوة الصغار– ولكنه سرعان ما يضجر ويذهب لا يدري إلى أين.

---

* كاتب وشاعر مقيم في الكويت.





قبل نموه المتكامل كان يقاسمها هذا الطبق، وعرف جزءاً من البيع، لكنه بدأ يرى أن هذا العمل لا يناسبه رغم أنه كان السبب في معيشتهما واستكمال مرحلته الثانوية.

تدرك أمه هذه الحقيقة ولكنها لا تملك البديل للوضع الذي تعاني منه من قبل هجرة زوجها عنها.

اقترح عليها، مرة بيع بضاعة تختلف عن- حلاوة الصغار- هذه:

- لماذا لا نحاول : أنا وأنت بيع بضاعة أخرى؟

- آ .. تذكرت، بيع أشياء قديمة لا نحتاجها في المنزل.

- لو أردت الحقيقة يا أمي إن هذا البيت بكل ما فيه لا تحتاجه البشرية كلها جزاك الله شراً أين ما تكون!.

- يمه.. اسم الله.. لا تدعي عليه.. هذا أبوك.

- وهو حين هجرنا ألم يفكر بعائلته التي تضم شخصين.. شخصين فقط!؟

- وماذا تريده أن يفعل؟ عمل المستحيل وما استطاع أن يطعم عائلته، كان يأكل من أجل أن يعمل ولا يستطيع أن يدخر شيئاً.

- هل قال لك مرة ذلك؟

- أعرف عنه كل شيء.. ألست زوجته؟ ثم أدري أننا بحاجة إلى حياة أخرى أفضل ولكن ما العمل ونحن لا نملك غير- حلاوة الصغار-؟ كم تمنيتُ أن تكمل تعليمك الجامعي، ولكنك هجرت الدراسة. صحيح لماذا تركتُها، ألا لأننا فقراء، أم أن الدروس صعبة؟

أدرك أنه لا يستطيع أن يوضح لها حقيقة هذه الأمور وصعوبة خوفه عليها واستحالة المفاضلة بين الدروس الجامعية وبين حبه لأمه، فاكتفى بالقول:

- أعتقد أن السبب الأول أكثر قرباً إلى ذهني.

- كيف .. فالمعروف عن الفقراء هم أكثر تحمساً ومواظبة على الدراسة؟

- الحكومة لم تتكفل باحتياجات الطالب، وهذا الطبق لا يمكنه أن يهيئ لي ما أحتاجه خلال دراستي في الجامعة.. إيه.. خليها على الله.

بعد لحظات صمت حزين خمستْ:

- الله كريم.

* * *

تذكر حديث أمه في مديح أبيه، إلا أنه آمن بعد ذلك بأن النساء المتمتعات بمستوى قَبَلي مقيداً الذي هن فيه، يبقين هكذا طيلة حياتهن وحتى بعد طلاقهن. أدرك ذلك من خلال حياته مع أمه.

إن الزوج يبقى هو الرب في المنزل وإذا كانت تداعب طفلها ببعض الكلمات ما عليها إلا أن تصمت حين يأتي زوجها من عمله، فربما يؤثر صوتها على راحته خاصة بعد

أن أنهى عمله وعاد توّاً منه متعباً.

لم يعش حياة أبيه مع أمه بوعي كامل، إذ كان صغيراً لم يتجاوز الستة أعوام، وافترقا وهو لم يزل صغيراً، ولكن الزوج عند الزوجة الفقيرة وبشكل خاص، الريفية، يظل رب الذهن سواء كان معها أم هجرها.

مرة أكدت له أمه بأن أباه ما كان يملك سوى ما يسد به رمقه من أجل أن يعمل في اليوم التالي! هكذا رجل كيف فكر بالزواج وتكوين عائلة تضم أكثر من طفل!

ثم أن هناك عوائل ريفية فقيرة تصبر على فترةٍ رحيل الزوج التي قد تستمر أعواماً يبعث فيها رسائل وبعض المبالغ البسيطة وأحياناً الهدايا، لكن أبي لم يترك لنا عنواناً نستدل بِهِ على قبره، كان ذلك منذ عشرين عاماً، لا يسعني إلا أن أكرر وأقول: جزاه الله شراً إن كان له عمل ما يدرّ عليه بعض الأرباح، وإذا كان قد توفي فلا أستطيع القول إلا : سامحه الله، دون أن أشتاق لزيارة قبره المجهول.

ربما يكون كل ما ذكرته أمي يمثل ترجمةٍ حقيقية لصمته إذ إنه ما كان يمارس أي حدث معها، وكانت تستعمل: الأنا دائماً تاركة: هو دونما ذكر لأنها لم تسمع سواء عنه أو عنها، هذا ما أظنه وأعتقده إذ لو كانت هناك ثمة مفردات نطق بها للصقت في ذهنها وبقيت متمسكة بها من أجل أن تتباهى به أمام ولدها الباحث عن زلات أكثر لأبيه.

كانت أمه جالسة أمامه مشغولة بلف الحلاوة التي ستعرضها في الغد للبيع، شعرت بآلام المفاصل والرأس فاستأذنت ولدها الذي قال:

- لابد يا أمي أن أخلصك من هذا العمل المرهق.

- إن شاء الله.

* * *

تمددت على ظهرها وبدأت تنظر إلى السقف المتشقق، وسمعت صوته يهمس في أذنها:

- أدري أن السقوف الخربة لا تنقل كلام المحب، ولم أسمعك في السابق كلام حب وشوق لكنك سترين حديثي هذا صادقاً كل الصدق. أريد أن أقول أن الانفعالات التي كنت أفتعلها بما فيها من غضب وزعل وضرب أحياناً كانت بسبب الضيق المادي الذي كنت فيه.

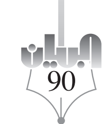
- ونحن الآن في ضائقة مادية أكبر ألا تأتي لتنقذنا؟

- دعيني أحاول جمع ما نحتاجه وأعود.

سمع ولدها صالح صوتها حين ارتفع قليلاً.. فنهض، مرعوباً فتح بابها ففزعت مندهشة لا تدري ماذا حدث:

- "ها يمّه تشكي من شي"؟

- صوتك كان عالياً وغريباً وكأنك تحدثين أحداً معك في الغرفة!





بقيت طبيعية ولم تتغير وكأن ما كانت تعيشه في الخيال كان يمثل حقيقة:

- لا يا صالح، ولكني كنت أستمع لأبيك وأتحدث معه.

- فهزئ بها وقال باستغراب مفتعل:

- هل وعدك بشيء؟

- وعدني.. ووعدك أيضاً.

- أنا!؟ لكنني لم أكن أسمع سوى صوتك!

- لي قلب يسمع ويرى، لذلك ما سمعته الآن هو ما حدثني به قبل قليل، حدثني ثم وعدني ووعدك بوعود كثيرة، اعتذر لي فسامحته.

قادها إلى فراشها هامساً في أذنها:

- منذ عشرين سنة وأنت تحلمين بزوج، طلقك وتركك أنت وطفلك دونما معيل.

- لا أريدك أن تكره أباك، فهذا في حساب الله حرام، ثم إنه يحبك كثيراً.

- يحبني كيف! وماذا يعني اليتم الذي تركنا فيه! ماذا تعني الفاقة التي نعانيها، الخوف، الموت البطيء.. لو بقي معنا لتقاسمنا لقمتنا براحة ومنحناه الأكثر مراعاة لعمله في اليوم التالي، لكنه رحل قاطعاً جميع الخيوط التي كانت تربطنا، تماماً كما يفعل الشباب المراهق غير الواعي، لو بقينا سوية لاستطعنا اختصار حزننا واستبدلنا جروحنا بأنين باسم .. يا أمي لا تذكري سبب قهرنا ويتمنا المزمن!

- إنه أبوك.

- وأنا ابنه.. هل فكر بحقوقي الحياتية هل فكر بمستقبلي؟ لا أعتقد نامي يمه نامي وأحسن لك: "اللي عافك عوفيه".

همست له وهي تغمض عينيها:

- تصبح على خير يمّه، نومة العافية، تلحف زين ترى الليلة برد.

- إن شاء الله.. تصبحين على خير.

هو الآخر لم ينم، وقرر أن يمنح ذاته صفات أخرى تساعده على العمل أو حتى الدراسة أو التمرين على مهن بسيطة مثل : الميكانيكيا أو الخياطة أو النجارة.. إنه قرر أن يكون إنساناً إيجابياً قادراً على احتضان أمه.

* * *

وافق عبد الرسول عبد الرزاق على تشغيله حين عرف منه بأنه أنهى المرحلة الثانوية بنجاح ولم يكن صاحب المحل يجيد القراءة والكتابة.

جرّبه لفترة أسبوع للتأكد من أمانته من أجل أن يرتاح فقد أتعبه الزمن المتعب. وبعد التأكد من أمانته سلمه الخيط والمخيط.

وكان المحل الصغير يحتوي على كل شيء يحتاجه الإنسان مثل: سكاكين مطبخ، ليفة، مواعين للأكل، نفانيف، للنساء "بجامة" وقميص "وفانيلة" رجالية وأدوات

حلاقة وكميات قليلة من الرز والطحين، وقد احتوت الثلاجة الكبيرة على بعض اللحوم والأجبان وبعض العصائر، وكذلك تجد في المحل السجائر بأنواعها، بل وحتى الشيشة للبيع وليست للاستعمال، وكذلك النفط وأنواع التمور والرطب، ورغم أن هذا المحل غير منظم إلا إن صاحبه مستعد لجلب أي حاجة تطلب منه أو الإجابة السريعة بأنها غير موجودة أساساً أو انتهت قبل يومين وسنجلب غيرها قريباً، وهو يتكلم بثقة أكيدة بعد يومين أو ثلاثة تضايق صالح كثيراً، إذ إنه لا يستدل على الحاجيات، وآمن أن صاحب المحل كسب هذه الخبرة في أكثر من عشر سنوات، فدخلت في ذهنه فكرة عمل أرفف مرقمة وهي شبيهة بعمل المخازن الذي لم يمارسه من قبل، وعندما سأله:

– لماذا وأنت تدري أنني لا أعرف أماكن الحاجيات إذا ما اختلفت؟ ثم ما قصدك من هذا التغيير؟

– لأنني أسعى إلى خدمتك وخدمة نفسي.

– يعني كيف تخدم نفسك، وبعدين أنا لا أفهم كلام المدارس.

– بخدمتك، لأنك ستكون لي الأب الذي تمنيته.

– وماذا عن أبيك الحقيقي، مات؟

– لا أدري إنها قصة طويلة ستسمعها مني يوم ما.

– حسن، أما بالنسبة لنظامك الجديد فأعطني مهلة أفكر به؛ لأن هذا النظام سيخسرني درايتي ببضاعة المحل.

* * *

بعد ستة أشهر، وبعد أن سمع حكاية أبيه مع أمه، ولمس إخلاصه في العمل، اعتنى به ومنحه ثقته... ولكنه بين لحظة وأخرى يحدث نفسه ويقول:

– لنفرض أنه حصل في يوم ما على عمل أوسع وأجور أفضل، ماذا أعمل أنا هل أبقى دونما عمل؟ صالح طيب ولا أعتقد أنه سيتركني بعد أن سلمته الخيط والمخيط.

مرة جاء صباحاً بوجه حزين استغربه عبد الرسول، بريبة:

– ها خير " خو ماكو شي"؟

اعتقده وجد العمل البديل وجاء ليبلغه فأجابه بحزن:

– فرحت كثيراً بالعمل معك من أجل إسعاد أمي التي ما رأت السعادة في حياتها، لكنها الآن تعاني من السرطان.

ماتت الأم قبل أشهر عادت الحياة على طبيعتها، فهو فرحٌ بعمله وكذلك عبد الرسول إذ إنه اطمأن له أكثر. ومرة عاد إليه سؤاله الذي أسمعه إياه في بداية عمله:

– أسألك مرة أخرى، لماذا لا تتزوج؟

– أسألك مرة أخرى، لماذا أتزوج؟ كانت أمي دائماً تتمنى أن تبقى حيّة، لكي ترى يوم





زفافي، أما أنا فلا أفكر بالزواج كضرورة. إذ إنه ليس أهلاً لي، ولا أريد أن أعيش اليتم مرة أخرى.

- ولكنك ستعيش ولادة جديدة.

- كيف؟

- عندما توفيت زوجتي في ولادتها أقسمت بعد فترة قصيرة، وقد كنت في الكعبة المشرفة بأنني لن أتزوج مرة أخرى وفاء مني لها، وإعزازاً لطفلتي التي أسميتها سلوى وهكذا كان اسم أمها يرحمها الله.

قال صالح بعده:

- رحمة الله عليها.

- واعتقدت أن الحياة ستكون سهلة عندما أتقاسمها وإياها، بعد ذلك جاءت إحدى قريباتي تاركه أبناءها مع أختها إذ إن زوجها كان قد توفي منذ فترة قصيرة. جاءت لمداراة طفلتي بعد أن رفضت أخذها معها. إني لا أستطيع فراقها. وبعد فترة غادرتنا وبقينا: أنا وابنتي المرشحة الآن للزواج، والمحل الذي استقطعته من بناية المنزل هذا الذي أملكه، وقد تأكدت من مستقبل ابنتي.

و.. والله لازلتُ أعاني من حيرتي التي لا يحتملها بشر. هل فهمت؟

- فهمت يا حاجي عبد الرسول، لكن يجب أن تكون دقيقاً وحذراً جداً في اختيارك فأنت ستسلمه بعد عمر طويل ابنتك الغالية والبيت والمحل!.

- صحيح، ولكن نحن الكبار في السن، نستطيع أن نعرف "الزين من الشين" حتى في البشر ثم من الآن إلى أن أودعكم أعتبرها تجربة كافية لمعرفتك أكثر رغم إني مطمئن لك الآن وسأتركك أمام الله.

* * *

بقي مع صاحب المحل يمارس سلوكه الذي عرفه به، لكنه بعد اجتماعهما الأخير كان يمارسه بإبداع، يبعث الراحة في صدر الحاج، وكلما يراه هكذا كلما حاول الإسراع بزواج ابنته التي بلغت الثامنة عشرة أي تصغر صالح بسنتين.

مرة فاجأه قائلاً:

- إذا أردت أن تبيع بيتك أبلغني.

- ولماذا أبيعه؟!

- لأنك ستتزوج ابنتي.

- إذن هي التي ستجيء معي وليس العكس.

- ولدي صالح، ثلاث حاجات تربطني في هذه الحياة: ابنتي والبيت والمحل لا يمكن أن أحصل على ميتة مريحة إلا في اجتماع هذه الأمور، وستجيء أنت وتكون رب العائلة الدائم. ثم- كما حدثتني- منزلكم قديم جداً، فعلام الاحتفاظ به وعندكما







بيتي ودكان؟ والميت يرتاح في قبره إذا ارتاح من تركهم.

- شكراً لك يا عمي لقد أغر....

قاطعه معلقاً على كلمة (عمي) التي كان يتمنى سماعها منذ فترة وتحدث بفرح:

- عمي! يعني موافق بشرطي؟!

- شريطة أن يكون البيت ثمن زواجي لسلوى، وهي حرة بالاحتفاظ به أو بيعه، إذ إنه سيكون ثمن زواجي رغم أنها تستاهل عمري كله لأنها ابنتك.

- هذا إثبات حسن النية شكراً لك.

* * *

تمر الأعوام، ولم يتركا اجتماعهما- بعد أن يستأذنا أطفالهما الثلاثة.. ليصليا لأبيها وأمه في بداية كل مساء يوم جمعة. وكانت هي قد تفرغت- قبل مجيء صالح- لتسجيل حسابات والدها القوي الذاكرة، حيث كان يطرح عليها ما باع وما اشترى ومبالغ البضاعة التي دفع أثمانها، وبعد أن استلم صالح العمل، وبعد زواجهما ومجيء الأبناء انشغلت بأمور المنزل.

أما صالح فقد غير سلوكه الاجتماعي، وجاء هذا التغيير عبر معرفة جديدة مع بعض التجار، وظهر شيء في التحسن وارتفاع قليل في الأسعار، وتدريجياً أصبح له أصدقاء جدد يتبادلون الزيارات التي تتم بعد اتصال تلفوني، إذ كان قبل عام قد ركب له جهازاً للضرورة. وتكون الزيارات عائلية مع الزوجات والأزواج والأبناء.

مرة طلبت منه زوجته طلباً غريباً وهو تسجيل المحل باسمه فقط. اعترض بشدة وغضب صارخاً:

- كنت معترضاً على أبيك، ولولا دموعه التي سقطت خجلاً لما وافقت على هذه الرشوة المؤلمة... أنا ما رأيتك قبل الزواج، ولكنك ابنة حاج عبد الرسول الذي انتشلني من والدي الذي ما عرفته قط ليأتي بي إلى ديار الخير والسعادة، فكيف تشكين بإخلاصي لأبيك وليس لك.. كيف؟!

- أستغفر الله من أنا لأشك بك، ثم هذا الخير الذي نحن فيه الآن أليس من جهودك!؟ لا يا حبيبي أنت رب العائلة والأمر لك.





رحلة

بقلم: سمير عبد الفتاح *

لم تنهض بعد سقوطك على الأرض.. الألم الحارق الذي استمر لثوان اختفى ولم يتبق منه سوى نبضات تحيط بأطراف الثقب في منتصف صدرك، والصداع الذي لازمك منذ وصولك هذا المكان تبخر مع آلاف المشاعر التي كنتَ تحتفظ بها.

لم تتحرك يدك، فحاولت تحريك أي جزء في جسدك دون جدوى باستثناء إمالة رأسك للأمام والخلف.

في جيبك الأيمن ورقة عليها ثلاثة أرقام. أحد الأرقام لهاتف بيتك والآخر لهاتف مقر عملك، أما الرقم الثالث فلا تتذكر لما هو. ورقة الأرقام كانت أول شيء خطر في بالك مع سقوطك على الأرض، الرقم الثالث ارتسم في مخيلتك بوضوح كأنك معتاد على استخدامه في مثل هذا الوضع لكن ماهية الرقم ظلت مشوشة، فيضان من الصور تختلط في ذهنك، تتقارب وتبتعد وتتداخل ولا تستطيع التحكم في تدفقها، بضع صور تشعر أنها مرتبة ومتتابعة وحدثت فعلاً ومرتبطة بما يحدث لك هنا، صور دخولك لمقر عملك للمرة الأولى قبل أعوام... مكتبك... ثم فجوة كبيرة من الأحداث.

الضوء يخف من أمام عينيك ورؤيتك المشوشة تضعف أكثر. وفي أعماقك صدى خافت لسائل لزج ينزلق من صدرك على جانبك الأيسر...

---

* قاص من اليمن.



ظل يقترب ويسقط فوق جسدك. يتوقف صاحب الظل بجوار رأسك، ملامحه المختلطة تدفع صورته لتستقر في ذهنك، وتتدافع صور أخرى مرتبطة به في مخيلتك. قرار السفر... رحلة العمر... الجزيرة... الطائرة... انقطعت الصور مع ارتفاع صوت صاحب الظل:

- سنصل. لا تقلق. معنا طعام يكفي لعدة أيام. علينا السير في اتجاه الغروب. الشاطئ هناك، لكن علينا أولاً إعطاءهم درساً قاسياً. لن...

ينقطع الصوت، وتبتعد خطوات صاحب الظل.

ثقل غريب يحيط بجسدك ويضغط على صدرك بقوة، بينما عضلات رقبتك تتشنج وتتقلص بعنف. يخف الضغط قليلاً فتنتظم الصور أخيراً في مخيلتك، صوت يرافق الصور ويزيد من وضوحها:

- إنها جزيرة رائعة، مازالت الطبيعة هي الأصل فيها، هناك قبائل بدائية في الجانب الشرقي من الجزيرة. أسبوعان بعيداً عن العالم. سنتغير وسنعود بشكل آخر، إنها رحلة العمر قبل الدخول في قفص الزواج الذي سيقيد حبنا للمغامرات.

تشعر بصدى ضحكات مكتومة داخلك، لا تعرف أين ومتى، وربما تكون في مقر عملك أو بقايا للضحكات التي انطلقت عند الوصول إلى جزيرة الأحلام. الصوت استمر وهو يتداخل مع صوتك:

- سنخيم هناك أعلى ذاك التل الصغير، وفي الصباح ندخل غابة الجزيرة.

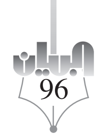
- علينا انتظار مرافقنا السياحي الذي سيقودنا داخل الغابة.

- لن يأتي إلا صباح الغد. يجب أن لا نضيع أي دقيقة لنا هنا.

- نحن لا نعرف المخاطر التي قد تواجهنا...

- لا تكن جباناً، هذه ليست مغامرتنا الأولى.

دوي طلق ناري تصاعد مجدداً... صاحب الظل يعود ويقف بجوار رأسك:





- أعتقد أنهم ابتعدوا قليلاً، لا تقلق، نحن نسيطر على الوضع... إنهم يواجهوننا بالعصي والرماح... إنهم حمقى...

اللهاث يقاطع مساحة الكلام، الصوت يأتي ويبتعد، تسمعه بعيداً ومدوياً كأنه يأتي من قعر بئر. تزداد مساحة السواد أمام عينيك ودوار هائل يغمرك كأنك تسقط في هاوية عميقة. وتتناثر الصور في عقلك مجدداً... التوغل داخل الغابة دون الدليل السياحي، الخيمة الصغيرة التي نُصبت على تل مطل على الغابة، عصافير... جدول الماء، العشب المتعدد الألوان... تستقر صورة العشب الملون الذي تناوله رفيقك على سبيل المزاح والتحدي، ملامح الهلوسة التي بدأت بالظهور عليه بداية الليل. ظننت في البداية إنه يمزح، صراخه العالي بوجود أشخاص وهميين يحاصرونكما دفعك للمس وجهه، فشعرت بالحرارة تسري في راحة يديك. همست له أنه مريض وأنه تحت تأثير هلوسة الحمى، فدفعك، وأشهر مسدسه وهو يقول: " إنهم يقتربون من جهة اليمين، أنا أشعر بهم. إنهم أكثر من عشرة، ربما كانوا عشرين، وعلينا الاستعداد لمواجهتهم." تراجعت عدة خطوات للوراء. كانت هلوسته قد وصلت إلى مرحلة خطيرة وعليك عمل شيء بسرعة. فكرت بالعودة إلى شاطئ الجزيرة المأهول لطلب المساعدة، لكنك فضلت البقاء حتى حلول الصباح على الأقل حتى لا تضيع في هذا الليل. شغلت هاتفك المحمول لكن إشارة " انعدام التغطية " دفعك لإعادة الهاتف والورقة الصغيرة التي تحوي ثلاثة أرقام إلى جيبك. وأشعلت مزيداً من النيران لتلفت الانتباه إلى وجودكما في هذا المكان، بينما أخذ هو يدور حول المكان كأنه يطارد أحداً ما وهو يصيح: " لقد حاصرونا من الجهة اليسرى أيضاً، لقد أصبحوا على مقربة منا، علينا مباغتتهم."

اتجهت إليه لأخذه إلى الخيمة، فجأة لمع ضوء مع صوت إطلاق عيار ناري متزامن مع حرقة شديدة في صدرك، وسقطت أرضاً والدم يلوث منطقة واسعة في منتصف قميصك.





الألم الحارق خفّ قليلاً الآن، وحل مكانه خدر أمسك بجميع أجزاء جسدك، صوت رفيقك ينسكب متقطعاً في أذنيك:

- قاربت الذخيرة على... علينا أن... سأطاردهم... لن يفلتوا منا. سأتجه نحو اليمين وأنت نحو... ما هذا ؟!

ينقطع الصوت وينفجر الألم مجدداً في منتصف صدرك مع إمساك رفيقك لقطعة الخشب المغروزة في صدرك.

تنهيدة خافتة تخرج منك مع إبعاده يده، وصوته ارتفع مجدداً:

- يجب اللحاق بهم فربما كان الرمح مسموماً.

يتلاشى صوت خطوات رفيقك، والرقم الثالث يلمع كوميض خافت في أعماقك قبل أن تغمرك برودة شديدة وتلفك بالظلام.



خطوة (1)

بقلم: غدير المطيري *

حيث سمعت صرير قلمي على الورقة وأنا أملؤها بكل ما يطرق بالي المشحون، تذكرت النقلة التي أحدثت أكبر فرق في حياتي.

فبعد التخرج، قررت أن أواصل الدراسة متابعة لروتيني المعتاد، وكانت هي الفترة التي أعتبرها لبَّ حياتي.

فحين عدت لأخذ رسائل التزكية كان هناك أسماء محددة هي التي ساعدتني على الاكتشاف. الأستاذ أحمد من أهم الشخصيات في الاكتشاف، كان ذا شخصية مرنة وصاحب فكاهة هادفة كان دائماً ما يحاول أن يخرجني من الفترة الجامعية بأفضل ما يحصل عليه أي طالب.

ففي نفسِ اليوم كنت على موعد مع أستاذ هو بحسب تقديراتي السابقة "معقد" كان دائماً ما يلقي علينا العبر والأمثال التي لم ألق لها الاهتمام.. فكعادة الشباب لا نرحب بالعبر والحكم التي تبدو موجهة لنا، وكأننا من عالم آخر.. كان أستاذ يوسف من أصحاب كلام الكتب الذي قادني لاكتشافي.

عندما ذهبت لآخذ رسالة التزكية من أستاذ يوسف اليعقوبي، وضعت يدي على قلبي راجية أن أجده في المكتب حيث لا نجده إلا في وقت المحاضرات أو الساعات المكتبية بحيث لا يزيد ولا ينقص دقيقة واحدة، الأمر الذي جعلني أفكر وأقول ما به هذا المخبول، وبدأت أردد الكلمات المتداولة بين الطلبةِ والطالبات Who Cares أو عبارة So what؟ ولكني لم أعلم أنه أكثر الناس اكتراثاً.

طرقت البابٍ على مكتبه، وإذا به جالس يمعن النظر في ورقة بيضاء ولا حتى يحمل بيده قلماً. ومن شدة التركيز لم ينتبه أن الباب يطرق.. طرقت الباب مرة أخرى بصوت أقوى وإذا به يقلب الورقة ويقول تفضلي يا ابنتي.. لم يخطر ببالي شيء سوى كلمة "م ع ق د".

---

(1) القصة الفائزة بالجائزة الثالثة في مسابقة الشيخة باسمة المبارك الصباح.

* كاتبة من الكويت





رددت عليه وقلت له: "مشكور". رد وقال بابتسامة مجردة: ألا تعتقدين أن كلمة شكراً هي أجمل؟ مططت شفتي وأردت بشدة أن أقول So what؟ لكنني دخلت بالموضوع مباشرة. أود يا أستاذ أن آخذ رسالة التزكية التي وعدتني. رد الأستاذ: نعم، لقد أنهيتها ولكنها ليست معي.

عندما قال تلك العبارة كان هناك أحد في داخلي يصرخ بأعلى صوته "معقد"

ولكني بكل الضغط قبلِ الانفجار قلت: وأين هي إذن؟؟ رد وقال: لقد تركتها بجمعية اجتماعية ارتادها دوماً وأرتادها أكثر من الكلية لذا أرجو أن لا تمانعين من أخذها من هناك وهذا هو العنوان. أخذت الورقة وقلت معتمداً "مشكور" ضحك بصوت خافت وكأنه سمع خبراً مفرحاً. غضبت من ذلك الرجل الذي لا أعلم لماذا لا أفهم تصرفاته ومضيت قدماً لأنهي جمعي للأوراق. بعد ذلك مضيت للأستاذ أحمد الذي لطالما رسم البسمة على شفاهنا. دخلت المكتبِ وجلستِ وكعادته المرحة قال: اللهم استر، قلت ماذا تتوقع لو أنني طلبت منك عملاً مهماً جداً و جئتك على موعد أن آخذه ولكنك لم تحضره.. رد بروح فكاهية: تضربينني على رأسي و تفجرين عيني. ضحكت من قلبي وأحسست بارتياح وهدوء. شرحت له ما حدث وحاول أن يفهمني أن أستاذ يوسف إنسان له طبيعته وأهدافه وأنني لا علم إن كان يرمي لشيء أو له دافع وراء تصرفاته التي لا نفهمها من أول وهلة وكأنهم يتخاطرون أو يفهمون لغة بعضهم بعضاً.. أخذت أوراقي من الجميع وكأن كل حكاية بحد ذاتها لغز بحاجة إلى الحل.

لم يبق إلا يوم واحدِ على تسليم الأوراق. ولا أنكر أن فكرة تجاهلي لورقة اليعقوبي باتت تراودني مراراً إلا أن كل تفصيل وكل ورقة تعتبر موجب واحد في الملف. تثاقلت خطواتي و أنا أذهب إلى العنوان وكأن هناك امرأة عجوز تندب حظها وتتألم من كل الذي حولها في ذهني.

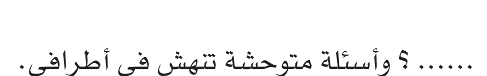
خلف مقود السيارة أصبحتْ كل المقاهي جميلة وكل الأماكن ممتعة وكأنني في سياحة وأريد أن أستكشف كل الكويت لأول مرة ولا أن أذهب وأجد " يوسف اليعقوبي"... وصلت للمقر المنشود تلك الجمعية التي سميتها اليعقوبية.. أردت بسرعة أن آخذ رسالتي وأخرج بأسرع من أخذي لتلك الرسالة... قرأت اللافتة المتواضعة على البوابة وعليها اسم الجمعية المتواضع "الجمعية الاجتماعية" بمبنى متواضع.. وقلت في نفسي" ما المهم في هذا المكان لكي يستقطب يوسف؟"... ضحكت وقلت: "المكتوب مبين من عنوانه" معقد في مكان التعقيد المناسب له. ههههه.

مراثون من الأسئلة تتسابق فِي ذهني ولا أجد لأي منها أية إجابة تحلل تعقيد اليعقوبي .. دخلت المبنى القديم نوعاً ما و من لحظة دخولي اكتشفت غير المتوقع.

استقبلني المسؤول وهو من جنسية عربية.. بدا لطيفاً في البداية لكنه سرعان ما بدأ في التملق وطلب مني الانتظار في الاستقبال.. لم أرحب في الجلوس وبدأت كعادة فضولي في التجول في المكان لأحل "لغز دافينشي" .. شخصيات قديمة معروفة على جدران الجمعية، بهرت وبدأت القشعريرة تتسلل في جسدي هل ممكن أن هذه الشخصيات....؟ هل هنا بدأت... ؟ هل استكشفت هذه الجمعية....؟ هل فعلاً أن







...... ؟ وأسئلة متوحشة تنهش في أطرافي.

ها هو المسؤول يبحث عني.. أين أنت؟ هل أعجبك المكان؟ سألني عن سبب وجودي هنا فقلت له أنني من طرف اليعقوبي.. أستاذي ترك لي ورقة مهمة قال أن بإمكاني استلامها منك شخصياً .. ابتسم المسؤول وقال أن اليعقوبي أمره بأن يأخذني بجولة داخل الجمعية فور وصولي.. أصابني البرود على عكس العادة مع كرهي لطبيعته... وافقت بصمت مخيف و كلي أعين لما حولي.

بعد انتهاء الجولة.. جلست في صالة استقبال الجمعية منتظرة ورقتي وإذ بالمسؤول يحمل بيده مجموعة كتب ويقول أنها هدية من الأستاذ.

أخذت ورقتي ومجموعة الكتب متوجهة إلى سيارتي وهناك نبض متسارع في صدري خارج عن سيطرتي.. كيف عرف اليعقوبي بأنني أحب الكتب؟ خرجت من الجمعية وكان التغيير الذي أصابني أسرع من سرعتي للخروج منها... فجأة.. و بدون أي سابق إنذار!.. ركضت مسرعة إلى داخل الجمعية.. بحثت عن اليعقوبي في الداخل وإذ به المسؤول يوقفني ويسأل عن سبب رجوعي.. قلت له أين الأستاذ؟ .. أريد مقابلته في الحال!! طلب مني الانتظار.. لم أستجب له.. لحقته كالمتسلل من دون أن يحس بي.

وجدته جالساً وأمامه العديد من الأوراق يمعن النظر فيها.. وكأنها اختبارات.. وكعادتي تتسابق الأسئلة في ذهني عما يدور في ذهن ذلك المعقد الذي حاز على جائزة نوبل في التعقيد .. لكن الأدهى والأمر أن التعقيد بدأ بالانحلال بدأت في فك الشفرة فور دخولي ذلك المبنى.

تزحزحت من خلف المسؤول وفور دخولي الغرفة نظرت في عينه وسألته لماذا؟؟ طلب مني الجلوس.. رفضت.. أخرج حزمة من الأوراق.. صعقت عندما وجدتها تحمل اسمي عليها وإذا بها اختباراتي وعدد من تقاريري التي كتبتها..رد اليعقوبي هذا هو السبب.. يشير إلى أوراقي.

جلست طوعاً عني.. بصمت حدثت نفسي.. هل أهرب من هذا المريض نفسياً؟؟.. هل هو مهووس بي؟؟ .. ماذا يريد بأوراقي؟؟.. ولأول مرة لم أعرف ماذا علي فعله.. تكلم ولأول مرة بابتسامة ليقول .. يا ابنتي أنت خامة نادرة.. عرفت ذلك منذ رأيتك لأول مرة وعرفت أن هناك شخصاً آخر في داخلك ينتظر أن تكتشفيه.. تمتمت بصوت محشرج و دارت بي الذاكرة إلى الأيام التي لطالما غضبت منه بدون أي سبب وتلك الأسماء التي سميتها إياه .. م ع ق د.. م خ ب و ل.. م ت ط ر ف.. و هلم جرا.. أكمل اليعقوبي ليقول هذا هو المكن المناسب لك.. أنت قد تلمعين في عدة مجالات ويتضح ذلك من عدة أشياء منها حضورك، كتاباتك، والأهم شخصيتك.. لكنني متأكدة أنك تنتمين لهذا المكان.. أردت الضحك بشدة وأردت أكثر أن أقول .. صباح الخير يا أستاذ هنا ٢٠٠٩ ولست الثمانينات... هذا المكان .. ههه.

لكن بحكم السن والمكانة اخترت أن أقول: ماذا تريد مني؟؟.. و ماذا تريدني أن أفعل؟؟... ما الذي جعلك تختارني أنا؟؟... وما هو ذلك الشيء الذي تتكلم عنه؟؟

أجاب اليعقوبي قائلاً: "هذه الأسئلة المستمرة هي سبب اختياري لك.

هممت بالخروج وداخلي بركان على وشك الانفجار في وجهه.. مد اليعقوبي يده وبها ورقة بيضاء قال: "هذه الورقة ستكشف لك ما تريدين معرفته".. هززت رأسي وهمست و لأول مرة " م ع ق د" لم أبد أية اهتمام للورقة وخرجت.

بعد فترة.. تذكرت حين عدت لمنزلي والأسئلة تقتحمني وتفجر أعصابي.. وقعت عيني على المكتب ورأيت رزمة من الأوراق البيضاء حين لمعت بذاكرتي الورقة اليعقوبية وتلك العبارة التي لا زالت تراودني " ستكشف لك ما تريدين معرفته".. أخذت ورقة وبدأت بكتابة قصة يعقوبية.

وها أنا بعد فترة ليست بالوجيزة لا أجد إلى الأوراق البيضاء حلولاً لكل ما يدور برأسي وجواباً لكل أسئلتي وأخيراً سلماً لمسيرتي.. وفي كل ورقة أكتب" شكراً أيها المعقد" وأيقنت "أن من المفارقات أن أحلامنا تبدأ بظلام دامس".





ما أشبهها بـ "السلوفان"

بقلم: سها جلال جودت *

دروبُ الحياةِ ليستْ مستقيمةً، ولأنني عاثرُ الحظِ، أو ربما اختياراتي لم تكنْ صائبةً، أقفُ بين يديك كمدانٍ لم يصدرْ حكمُه بعدُ !!!

أعتقدُ يا سيادة القاضي، بل أَجزم من دونِ شكٍ، أن مولاتي سيدةَ المنزلِ المقدسِ قد انتهكت حرمتَه بما لا يجب أن يكون بين زوجين..

التقيتها في الشارعِ، نظرةٌ فابتسامةٌ فموعدٌ ولقاءُ..

تهاتفنا كثيراً، زرنا العديدَ من مقاهي المدينة المكتظة بالسكان وحافلات النقل والسيارات الحديثة.. في تلك الأيام لم تكن سوى فتاةٍ مرحةٍ وجذابةٍ ولعوبٍ، تعرف كيف تداري نفسها وتتدبر أمورها كيلا ينكشف أمرُها أمام أهلِها، كنتُ أقولُ في نفسي هي فترة مؤقتة تزولُ حين ندخل قفص الزوجيةِ، لم أكن أدركُ كُنه ما تخططُ له، وما تبحثُ عنه، لم يكن بوسعي أيامَها سوى الاستجابةِ لجميع رغباتها، هدايا، زيارات، ومصاريف شخصيةٍ رغم أنها معلمة.

حكت لي ذات مرة أنها تكرهُ والدها كرهاً أسود، لقد اكتشف علاقتها بشاب من حارتهم فاتهمها بما أنفِرُ منه وأخافُ، هكذا أقنعتني، وهي تسردُ لي وقائع جرها من شعرها أمام معلمي ومعلمات المدرسة في القرية التي كانت تُعلم فيها.

لسبب ما غرستْ في نفسي نفوراً من أبيها، وبما أن "عينَ المحبِ عن كل عيب كليلةٌ"

---

* كاتبة قصة من سوريا.

فقد وقعتُ في حبها وانتهى أمري..

قالت لي أمي:

- يا ولدي انتبه هذه عائلة لا تناسبنا !!

لم أصغ، بل رحتُ أزداد تعلقاً حتى حققت مُرادي في خطوبتها، كانت طلباتُ أمها لا تنتهي، وكنت شديد الاندفاع، أعترفُ أنني لم أنتبه بسبب رغبات عواطفي لا عقلي..

وحين صحوتُ على هول الفاجعة، ماعدتُ قادراً على الترميم، اعتادت مولاتي على تلبية جميع الطلباتِ، وكما تعرف ياسيادة القاضي أنا موظف حكومة وراتبي موزع بين الآجار وفواتير الماء والكهرباء وأدوات التنظيف والمواصلات وفوط الطفلة الرضيعة وحليبها وقسط الحضانة، لا يتبقى منه إلا النَزْرُ اليسيرُ، وهي، - أقصد مولاتي- جاحدةٌ للمعروف، ناكرةٌ للحب، كلُّ همها عُلبُ الماكياج وزجاجاتُ العطر والجمعياتُ التي لا تنتهي مع زميلاتها المعلمات.

قلت لها ذات مرة:

- يجب أن نتعاون يا نور عيني

أجابتني وقد أشاحت بوجهها عني:

- رفقاً بالقوارير يا أبا رعد.

حين نادتني بأبي رعد، تذكرت أنها الرعدُ والبرقُ في حياتي، لا أطلبُ منها شيئاً إلا وأجدُ صداً ورداً لا يليقُ، ذات مرة تشاجرنا فضربتُها، نعم من حقي يومَها أن أدافع عن رجولتي لأني كما ترددُ مولاتي: أنت رجلُ البيت.

قلت لها:

- لن تذهبي إلى بيت صديقتِك، أتفهمين؟، هذا آخرُ كلام عندي.

وعدت إلى البيت يومها على حين غِرة، فلم أجدها، جلست متوتراً، أحاول أن أكتم غيظي، دخلت ترفل بكامل زينتها وبهرجتها، فسألتها بغضبٍ مستشيطٍ:

- أين كنتِ ؟





- ألم أقل سأذهب إلى بيت صديقتي؟

- وأنا لم أوافق

نظرت في وجهي بتلك النظرة التي جعلت كل الأشياء الجميلة تتحول إلى مخارزَ ومعاولَ تهدم داخل بوابات عقلي وروحي وقلبي، لم أجد نفسي إلا وأنا أضرِبُها بعنفٍ شديدٍ، ولم أنتبه إلى صراخِها وخدشها لصدري بأظافرها الطويلة إلا بعد انتهاء المعركة الحامية الوطيس عندما راحت مني التفاتة إلى بكاء طفلتي الرضيعة..

ضممتها إلى صدري ورحت أجهش بالبكاء..

من أين تأتيك الصفعات يا أبا رعد ؟

بذهول المتحجر وجدتُ نفسي بين مجموعة من الرجال تنهال عليّ باللكمات والرفسات، لم أصحُ من هول الفاجعة وصدمتِها إلا بعد أن رحلت زوبعة الرجال وبصاقُ والدها كان قد ملأ جبيني ووصل رذاذُه بعضَ خدوشِ صدري فأحسست بحرقة ما..

مولاتي غادرتِ البيتَ وتركتْ الطفلةَ الرضيعةَ فما كان مني إلا أن ذهبت بها إلى بيت أهلي راجياً منهم عدم التدخل بالأمر..

أختي الكبرى من دون مشورتي اتصلت بأمها تريد أن تحلّ المشكلة من أجل طفلتي، تصور ياسيادة القاضي ماذا كان جوابها:

- نساء أكابر العائلات يخالفن أزواجهن ويكذبن عليهم، والسرقة من جيب الزوج حلالٌ..!

هل سمعت بجواب كهذا من أم لا تريد هدم بيت ابنتها ؟!

ومما زاد الطين بلة، أنني متهم بخطف طفلتي الرضيعة من بين يديها..

بعد مضي ثلاثة أسابيع على مغادرتها، وصلتني ورقة التبليغ من قبل محامي مولاتي يطالبني فيها بنفقة عن الطفلة الرضيعة، وبنفقة للزوجة المطيعة المتعاونة مع زوجها المحبة لأسرتها، إضافة إلى دفع مهرها المقدم والمؤجل وحرماني من السفر خارج البلاد.. كنت منهك القوى والتفكير، كنت ضائعاً، نعم كنت مثل طفل صغير فقد منزله وأبواه.. قرأت ورقة التبليغ غير مرة وأنا أمعن النظر بكل حرف مكتوب فيها،





جملة جعلتني أضحك مثل مجنون " أنا ميسور الحال" هكذا كتب في الادعاء من قبل المدعية مولاتي..

سيدي القاضي أقولها قولاً صريحاً:

- في بداية علاقتنا كانت في نظري مثل "السلوفان"، وبعد هذه التجرِبة المريرة أيقنتُ أن عمر "السلوفان" قصير برغم ألقه وبريقه، لقد وقعت في فخها، هذي يدي، أصدر أمراً بإلقاء القبض علي وزجي داخل السجن طيلة الحياة، لأنني لو بعت نفسي وعائلتي كلها لن أفي جزءاً من مهر مولاتي، لقد أقنعتني يوم عقد القران أنه حبرٌ على ورق !





قفازات مفقودة

بقلم: حسنى نديم *

أسدلت السماء ستائرها الداكنة على سطح الأرض المتقشف...منذ زمن لم يحل ضيفها الماطر...الشرفة البعيدة تطل منها سيدة تبدو تجاوزت عقدها الثالث ...ضوء القمر يخفي كثيرا من ملامحها ..يرمقها الجار من على بعد أمتار، يراها ولا تراه، كانت تظن أن الليل خيم ستائره فلن يُكشف جسدها النحيل ،قد سافر زوجها منذ أسبوعين ...

في كل ليلة كانت تسهر معه وتقدم له العشاء في الهواء الطلق ،لكنها منذ غيابه لم تعد تقدم العشاء لزوجها بل اكتفت باحتساء القهوة وحدها في مكان جلوسهما معا، وكأنها تحن إليه بصنيعها هذا، جارها الأعزب كان يستمتع بالنظر لهما صورة بلا صوت، وكأنه اتخذ منهما مسلسلا يشاهده يوميا في نفس التوقيت ...

ذات ليلة كانت الزوجة كعادتها في شرفتها المنزلية عندما سمعت صرخة مدوية انتفضت لها وأخافتها...تفحصت المكان بنظرة اندهاش وتأمل فاحصة ،فلم تجد أي أثر لجانٍ أو سارق،وعلى عجل ارتدت عباءتها السوداء ونزلت لأسفل البناية وجدت جارتها أم أنور الغنية ممدة على الأرض مضرجة بالدماء تئن من شده الألم ولا تقوى على الحراك اقتربت منها أكثر اتسعت حدقة عينيها عندما رأت سكين مغروسة في جنبها الأيسر تلعثمت شل لسانها عن النطق ...وبلا قفازات مدت يديها نحو السكين تسحبه لتنقذ حياة جارتها...

يا حسرتها لم تستفد من صنيعها سوى أنها بقيت خلف القضبان في قضية شروع في

* كاتبة من مصر مقيمة في بالكويت



القتل العمد مع سبق الإصرار والترصد ...وكيف تثبت عكس ذلك ...

عاد زوجها من سفره مفجوعا بزوجته "المجرمة" ...كيف تفعل ذلك في جارتها سؤال لم ولن يستطع أن يجيب عليه ،هل حقا كانت تريد أن تنقذ حياتها ؟ ثم لم فعلت ذلك بلا قفازات ؟

هل حقاً كانت القفازات مفقودة ؟!





من تاريخ البيان

كلمة التحرير....

دمعة وبسمة

فهد العسكر

أحلام فتاة

فرحان راشد الفرحان

احتفاء بالبيان

العدد الأول من مجلة البيان صدر في أبريل عام ١٩٦٦، وقد ضم مجموعة قيمة من المواد كالقصائد والدراسات والمقالات، مثل قصيدة "دمعة وبسمة" للشاعر فهد العسكر، ودراسة عن الشاعر جرير بقلم محمد الصالح الإبراهيم، وقصة بعنوان "أحلام فتاة" للكاتب فرحان راشد الفرحان، وقصيدة " الأدب" للشاعر عبد الله السنان، وباب عالم الكتب إعداد د. سليمان الشطي ونبذة عن رواية مترجمة بعنوان "العنبر رقم ٧" للكاتب فاليري نرسيس ترجمة فضل سالم، كما قام المترجم نفسه في هذا العدد بترجمة قصة "لأنها كانت لي" للكاتب ستيف فرانسيس. وفي العدد أيضاً قراءة في شعر أبي القاسم الشابي للشاعر الراحل خالد سعود الزيد. ومقال بعنوان " ما ذا يكتب النقاد" للكاتب د. سليمان الشطي، وتحليل لكتاب "أخبار النساء" لابن القيم الجوزية بقلم راضي صدوق، ومقال بعنوان "هل نحن عقلاء" للكاتب رياض بولص يعقوب، وفي العدد خبر عن رحيل الشاعر محمود الأيوبي الذي توفي في مارس ١٩٦٦م. ومقالة بعنوان "الشعر الحر في الأدب العربي" للكاتبة الراحلة هداية السلطان السالم، ومقالة بعنوان "الأدب الإذاعي" للكاتب عبد الله خلف، وقصيدة من الشعر الشعبي للشاعر الراحل عبدالله عبد العزيز الدويش، ومقالة بعنوان " أمير شعراء النبط محمد بن لعبون " للكاتب الراحل عبد الله الحاتم.

ومن هذا العدد نختار افتتاحية، وقصيدة للشاعر فهد العسكر بعنوان "دمعة وبسمة" وقصة "أحلام فتاة" للكاتب فرحان راشد الفرحان.



كلمة التحرير

عزيزي القارئ:

هذا هو العدد الأول من "البيان".. وكان يجب أن يكون بين يديك منذ أمد طويل، لولا ظروف خاصة.

مهما يكن، فقد أتاح لنا تأخير ميلاد "البيان" فرصة التهيؤ، بوعي ومسؤولية، لإصدار هذه المجلة على مستوى يمنحها القدرة والكفاءة، لتكون اللسان المعبر لرابطة الأدباء الكويتيين من جهة، وصورة زاهية تجمع في إطارها تراثنا الأدبي الأصيل، الفصيح والشعبي، وتقدمه للقراء والدارسين، في كل رجأ من أرجاء وطننا العربي الكبير.

وليس يخفى، أن "البيان" على اعتبار أنها مجلة رابطة الأدباء الكويتيين التي تتمثل من خلالها، بالطبيعة، نهضتنا الأدبية في الكويت، تضطلع بمسؤوليات مرهفة الحساسية والأهمية، تميزها عن غيرها من المجلات المحلية، فهي مطالبة أولاً بحمل مشعل بناء الواجهة الفكرية وإحياء وإثراء الضمير التراثي لدولتنا الفتية، للإسهام بالتالي، في الحركة الأدبية والفكرية العربية العامة.

ومن المؤكد، أن "البيان" لا تستطيع، وحدها، الاضطلاع بهذه المسؤولية البنائية الطليعية، إذ لابد من استقطاب سائر الجهود والكفاءات والمواهب الأدبية في هذا البلد، في إطار العمل الجدي الواعي النظيف، الذي يستلهم جذوره وملامحه وأبعاده، من مناخات الكويت: ماضياً وحاضراً. وتطلعاتها وآمالها: مستقبلاً.

والرابطة عازمة، بإذن الله، ما وسعها الجهد وأسعفتها الظروف، على ترجمة ما تؤمن به وتخطط له، إلى أعمال كبار ماثلة للعيان. لافتة النظر، على أن "البيان" ليست ملكاً للرابطة وليست وقفاً على فئة دون أخرى. إنها ميدان فسيح يفتح صدره بصفاء، لكل حملة الأقلام والأفكار المستنيرة، وذوي المواهب والملكات الناضجة والقادرة والمتفتحة، آملين أن نلتقي جميعاً، على صفحاتها، لأداء واجبنا الأسمى تجاه بلدنا وأمتنا من خلال أخطر وأعمق وأشرف رسالة؛ رسالة الكلمة والفكرة والخبرة الهادفة.

ويسر "البيان" أن ترحب بكل ما يرد إليها، من بحوث ودراسات على كل صعيد ناضج نافع، أو تراجم للأعلام، أو قصص ومسرحيات وقصائد، فصيحة وعامية، كما ترحب بالدراسات النقدية والملاحظات القيمة.

وفي النهاية،

يظل الأمل معقوداً عليكم، أيها الأخوة الأدباء، في انجاح هذه المهمة التي تضطلع بها "البيان"..واستمرار هذه الرسالة ..والله الموفق.

هيئةالتحرير



دمعة وبسمة

شعر: فهد العسكر

حي الأساتذة الكرام تحية ... تزري بعرف المسك والريحان
عذراء مصدرها سويداء الحشا ... أحلى وأشهى من عروس الحان
وأرق من نغم البلابل عندما ... تستقبل الإصباح بالألحان
وأخف من نسمات نيسان وقد ... خطرت مداعبة غصون البان
وأحر من قلب المشوق إذا دعا ... داعي الفراق ومهجة الغيران
فأزفها لكم يشاركني بها ... الشعب الكريم وصفوة الشبان
والقلب من فرط السرور مصفق ... والروح ترقص رقصة النشوان
والكل مغتبط بيوم إيابكم ... فرح وهذي حالة الولهان
فلو أننا نستقبل العيدين في ... أفراحه لا ستبشر العيدان
زهت المدارس وانثنى طلابها ... لقدومكم يتبادلون تهاني
لا غرو فالطلاب قد عشقوا بكم ... صدق الوفا وطهارة الوجدان
والعطف والميل البريء ولا غرا ... بة فالمعلم والد متفان
شكت الأوام نفوسهم فتذوقت ... تلك النفوس حلاوة الإيمان
وأمام مصباح الثقافة قد تلا ... شت ظلمة الأفكار والأذهان
وغرستمو بحدائق الأرواح كل ... حميدة والروح كالبستان
فالمرء بالعقل المنير وإن دجا ... ما الفرق بين المرء والحيوان؟
إن الشباب إذا زكت أخلاقه ... والنفس طهرها من الأدران
هو في البلاد، ولا أخالك جاهلاً، ... بمثابة الأرواح بالأبدان
هو قلبها الخفاق والركن القو ... يم وسورها الحامي من العدوان

* * *

بالله يا رسل الثقافة خبرو … نا كيف حال الأخت يا إخواني(1)

أعني فلسطيناً وكيف أمينها … وجنوده وبقية السكان؟

بعد الكفاح وبعدما بث اليهو … د شرورهم فيها بكل مكان

إني سمعت نداءها وسمعت تلبية … الضياغم من بني عدنان

وزئير أشبال العروبة من بني … غسان لا نكبوا بني غسان(2)

وتقول يا أشبال آساد الشرى … جاء اليهود ودنسوا أحضاني

لا دردر الغادرين فإنهم … وعدوا اليهود بقسمة البلدان

وبني كالغرباء في أوطانهم … أوليس هذا منتهى الطغيان؟

فهناك فاضت بالدموع محاجري … وأجبتها بتوجع وحنان

يا مهبط الوحي القديم ومرقد … الرسل الكرام ومنبع الأديان

لا تحزني ليست بصفقة رابح … يا أخت بل صفقة الخسران

ما وعد (بلفور) سوى أمنية … ونداؤه ضرب من الهذيان

* * *

أبناء عدنان وغسان وما … ناديت غير الصيِّد والشجعان

الصامدون إذا الصفوف تلاحمت … وتصادم الفرسان بالفرسان

والضاحكون إذا الأسنة والظبا … هتكت ظلام النقع باللمعان

والهاتفون إذا الدماء تدفقت … أعني دما الأبطال بالميدان

وإذا الصوارم والقنا يوم الوغى … ذرفت على الشهداء دمعاً قاني

آن الأوان وقيتموا كبد العدا … والخصم بالمرصاد كالثعبان

ثوروا وردوا كيده في نحره … وذيوله لا عاش كل جبان

ثوروا بوجه الناكثين عهودكم … الغاشمين، كثورة البركان

ما كان بالحسبان أن يهبوا اليهو … د بلادنا ما كان بالحسبان

لتبرهنوا أن النفوس أبية … وليرجعوا بالذل والخذلان

* * *

يا نشء هل من نهضة نحيّي بها ... المجد الأثيل كنهضة الجابان؟
يا نشء هل من وثبة نشفي بها ... هذا الغليل كوثبة الطليان؟
يا ناشء هل من صرخة تدع العدا ... صرعى الذهول كصرخة الألمان؟
يا ناشء وا أسفاً على دين غدا ... أحبولة للأصفر الرنان
فجرائم العلماء وهي كثيرة ... تنمو بظل الصفح والغفران
كيف النهوض بأمة بلهاء لا ... تنفك عاكفة على (الأوثان)

* * *

هيهات نبني ما بناه جدودنا ... وننال في هذي الحياة أماني
وشريعة الهادي غدت واحسرتا ... في عالم الإهمال والنسيان
نرجو السعادة في الحياة ولم ننفذ ... في الحياة أوامر القرآن
بالدين قد نال الجدود مناهم ... وغدوا وربي، بهجة الأزمان
فتحوا الفتوح ومهدوا طرق العلا ... واستسلم القاصي لهم والداني
طردوا هرقل فراح يندب ملكه ... وقضوا على كسرى أنوشروان
وعنت إلى الخطاب تخطب وده ... رسل الملوك لهيبة السلطان
والسعد رافق سعد في غزواته ... فقضى صلاة الفتح بالإيوان
وتقهقرت ذعراً لصولة خالد ... يوم النزال كتائب الرومان
قاد الجيوش بهمة وثابة ... وبه تحف ملائك الرحمن
والمجد توج بتاج زاهر ... ما مثله تاج من التيجان
وغزا صميم الشرق جيش قتيبة ... وتوغل ابن زياد بالأسبان
وبنا معاوية بجلق عرشه ... فأضا سماء الشرق تاج الباني
وحنت لهيبته الملوك رؤوسها ... ولمن تلاه من بني مروان
وأقام هارون الرشيد وابنه المأ ... مون صرح العلم في بغداد
ويجالس العلماء والعظماء والأد ... باء والشعراء والندمان
واليوم، أين حضارة العرب التي ... أنوارها سطعت على الأكوان؟

وبناية المجد التي قد ناطحت ... هام السماك ومشعل العرفان؟
عصفت بها ريح الفساد فهدت الأ ... ركـان رغم منـاعة الأركـان
وطني، وصيرنا الزمان أذلة ... لنعيش بالأوطان كالعبدان!؟
نعصي أوامر كل فرد مصلح ... والدين ينهانا عن العصيان
والختل والتدجيل قد فتكا بنا ... وتقودنا الأطماع كالعميان
كل بميدان اللذائذ والهوى ... تلقي عواطفه بغير عنان
ذو المال نغفر ذنبه ونجله ... أبداً فتلقاه عظيم الشان
أما الفقير فلا تسل عن حاله ... حال تثير لواعج الأشجان
والحر نشبعه أذى ونذيقه ... سوء العذاب ولا يزال يعاني
ونحيط بالتعظيم كل منافق ... باع الضمير بأبخس الأثمان

* * *

ما نحن في وطن إذا صرخ الغيور ... به يرى نفراً من الأعوان
ما نحن في وطن إذا نادى ... الأبي به يجاب نداه يا أقراني
وطن به يتجرع الأحرار وا ... أسفاه صاب البؤس والحرمان
ويلاه أجنحة الصقور تكسرت ... والنسر لا يقوى على الطيران
وأرى الفضاء الرحب أصبح مسرحاً ... واحسرتا، للبوم والغربان
والليث أمسى بالعرين مكبلاً ... والكلب يرتع في لحوم الضان
ما أن يطبل في البلاد مطبل ... حتى تصفق عصبة الشيطان
أو كلما نعب الغراب وغص في ... تنعا به نعب الغراب الثاني
فلم التخاذل والعروبة أمنا ... ولم الشقاق ونحن من عدنان؟
ولم التفاخر بالموائد والملابس ... والأثاث وشاهق الجدران؟
ولم التعصب بالمذاهب، يا بني ... الأوطان، وهو أساس كل هوان؟
فقلوبنا لله والاجسام للغبراء والأ ... رواح للأوطان
فتعاضدوا وتكاتفوا وتآلفوا ... وتساندوا كتساند البنيان
وتآمروا بالبر والتقوى ولا ... تتآمروا بالإثم والعدوان

* * *

تجرى السفينة في محيط هائل ... وعيوننا ترنو إلى الربان
كيف السبيل إلى النجاة ولم تزل ... عرض الخضم سفائن القرصان؟
رباه جار الأقويا فانظر إلى ... ما يفعل الإنسان بالإنسان



أحلام فتاة

قصة: بقلم فرحان راشد الفرحان

... منزل جميل محاط بحديقة أنيقة مسورة، فيها كثير من أزهار البنفسج الفواح الذي عبقت رائحته جنبات المنزل، ذلك كل ما يستقبل الزائر لأول وهلة عند زيارته.. منظر أخاذ يملأ النفس بهجة وسروراً، وأول ما يصادف الإنسان عندما يتخطى عتبة باب المنزل حجرة الاستقبال بأثاثها الفاخر ورياشها البديع الثمين.. مقاعد وثيرة مغطاة بمخمل مزركش أزرق، في وسطها طاولة مستديرة من الخشب المطعم الثمين، وفي أركانها تماثيل جميلة من العاج، وعلى الجدران علقت أجود أنواع السجاد، وقد رتب الأثاث بذوق شرقي سليم ممتاز. ثم هناك أمامها المائدة بطاولتها الكبيرة تحيط بها المقاعد الفاخرة في ركنها (بوفيه) كبير من الزجاج فيه ما لا حصر له من أنواع الأواني الزجاجية النادرة، وهناك حجرة المكتب بطاولتها ومكتبتها الفاخرة النادرة ومقاعدها الوثيرة ، تزين جدرانها صورة رائعة ولوحات أثرية، كذلك حجرة النوم بقطعها الرائعة التي أبدعت في فن إخراجها مصانع الغرب، وخلاصة القول أن هذا المنزل وما يحتويه هو أقصى ما تنشده وتصبو إليه كل امرأة ارستقراطية راقية.

تمد فاطمة يدها فتفتح الخزانة، ثم تقلب بكل زهو وخيلاء ملابسها الكثيرة الثمينة، والتي يندر أن تجد لها مثيلاً في خزانة امرأة أخرى، وتتفرس ملياً وهي تبتسم ابتسامة الرضا والسرور بهذه المجموعة الزاهية من الملابس التي سوف تختال بها تيها أمام صويحباتها، وكلهن عيون مليئة بالحسد والغيرة، وبعدها تتناول بيدها من داخل الخزانة علبة فضية كبيرة، وما تكاد تفتحها حتى يأخذ ببصرها ويبهره بريق الذهب ولمعانه، قطع لا حصر لها من الحلي والمصاغ- ثروة طائلة- لا يملكها سوى أولئك الذين يطلون على الحياة من أبراجهم العاجية.

تنام قريرة العين مع زوجها الشاب الجميل الثري الذي اكتملت فيه جميع مقومات



الرجولة وصفاتها، وتستيقظ في الصباح مبكرة ثم تغادر سريرها بكل حذر خشية أن توقظه من نومه فتقلق عليه راحته، وبعد أن تغتسل وتصلح ما أفسده النوم من زينتها تبدأ بإصدار أوامرها إلى خدم المنزل، وتطلب منهم إعداد ما تشتهيه على مائدة الإفطار مما لذ وطاب، وبعد أن تترك الخدم منهمكين في أعمالهم رائحين غادين في حركة دائبة، تعود هي إلى الحجرة، وعلى السرير بكل رفق وحنان تمس يد زوجها وتطبع على جبينه قبلة الصباح الصامتة ثم تناديه باسمه في همس مليء بالرقة والحنان حتى يستيقظ من نومه، وهناك على المائدة توزع له بسماتها الشفافة بسخاء، وتتطلع إلى عينيه ببشاشة وعمق لكي تسبر أغوارهما وتترجم الكلمات الصامتة اللتين تنطقان بهما، فتجد أنها نظرات من الشوق الملح تكاد أن تلتهمها، وتفيض بالحب والحنان والعطف، فتمتلئ نفسها سعادة وغبطة عندما تشاهد الأدلة القاطعة التي لا يتسرب إلى نفسها شك منها، بأنها حقاً تملأ كل فراغ في قلبه، فحمداً لله على آلائه فهي زوجة محبوبة للغاية.

وبعد أن يتناولا طعام الإفطار، يذهب الزوج إلى مقر عمله وتعود هي إلى صالون المنزل لتستلقي على إحدى الأرائك الوثيرة وتقضي ضحى ذلك اليوم في قراءة الكتب وتصفح المجلات، وعندما يحين وقت الظهيرة، يعود الزوج في سيارته الأنيقة الفارهة ثم يتناولان طعام الغداء، وبعده يقتلان الوقت بالأحاديث والنكات المستملحة، أما العصر فتستقل معه السيارة إلى النزهة أو على منزل أحد الأقرباء أو الأصدقاء.. وعلى تلك الشاكلة أو البرنامج الجميل تطيب الحياة وتظللها السعادة، ويدور دولاب الزمن وتمر ساعاته كلها أفراح ومباهج كأنها أعياد لا تنتهي ولا تمل..

الليل هادىء والسكون قد خيم في جنبات المنزل، والكل قد هجع في مرقده ونام إلا فاطمة مازالت ساهرة الطرف تتململ في فراشها تتقلب يمنة فيسرة، وتحلق في أجواء لا حدود لها من الخيال، سابحة في فضائها تبني قصوراً من الآمال والأماني شاهقات، وتتوسل إلى السماء وتدعو أن يفتح لها القدر أبواب المستقبل الكبير ثم تعود إلى نفسها تناجيها: ترى هل من المستحيل أن تلمس أطراف هذه السعادة، وتتمرغ في لفائف ذلك الهناء؟ أفلا يتحقق لها كل هذا الذي فكرت فيه، وسبحت في أجواء دنياه حالمة ساهمة؟؟ كلا!! ليس هذا بكثير على خالقها أن يمن عليها به، فهي جميلة صغيرة، وعلى مستوى من الذكاء وخفة الروح تستهوي راغبي الزواج وتجتذبهم، ولا شك أن ثريا لو تزوجها سيقتنع بأنه قد حصل على (لقطة) بديعة، وعندئذ يتم لها ما أرادت، بل أكثر مما أرادت.. إنه الحظ متى ما استقام والتوفيق إذا حالف..





وهكذا كانت سحب الخيال تطوف بأفكار فاطمة، وقضت على تلك الصورة وقتاً طويلاً من الليل أجهدت فيه رأسها الصغير وأتعبته بتلك الأوهام البراقة الكاذبة والأماني الخلابة الخداعة، حتى غلبها سلطان الكرى ونامت تحلم مرة أخرى بآمالها العريضة في عالم الهجعة والرقاد، لتنهض في الباكر وتجد نفسها فاطمة ولا غير كما هي مسودة لا سيدة في المنزل المتواضع البسيط، وفي ملابسها الرخيصة العادية لا حلي ولا حتى أقراط يتيمة تحلي بها أذنيها، تكدح طوال ساعات النهار في المنزل، تقوم وحدها بأعبائه، وتتولى عمل كل شيء فيه، فوالدتها تلقي بأوامرها الصارمة وهي بدورها تتلقى الأوامر وتطيع دون أن تبدي امتعاضاً أو تأففاً خشية غضبها، أما والدها فهو يكد ويكدح، ويعمل بجهد عملاً متواصلاً في الصباح والمساء ليملأ الأفواه المفتوحة، لا ليشتري الحلي والمصاغ، والملابس الثمينة الغالية.

وكذلك كانت أجمل الساعات لدى فاطمة هي تلك التي تقضيها يقظة في فراشها تسبح في عالم من الأوهام والأحلام لا تحده حدود..

ذات يوم شعرت فاطمة بوالديها يتسارّان كثيراً، ويتشاوران بحديث كان اسمها يتردد في سياقه، ثم أخذت تلاحظ تكرار هذا التصرف منهما يوماً بعد يوم، غير أنها لم تتمكن من معرفة أي شيء مما كان يدور بينهما حتى أنهما كثيراً ما كانا يقطعان حديثهما عندما تقترب منهما، وأخيراً عصر حب الاستطلاع قلب فاطمة فأخذت تلح على والدتها وتتوسل إليها بأن تخبرها بطرف مما كان يدور بينهما بصددها من أحاديث، فما كان من الوالدة إلا أن قالت لها بكل زهو وفخر أن رجلاً من سكان غير هذه المدينة قد تقدم يطلب يدها، وقد قيل عنه أنه من الأثرياء المعروفين هناك، والذي دفعه إلى طلب يدها هو أن أحد المعارف قد ذكر له محاسنها، وأطنب في وصف جمالها، ودماثة خلقها.

لولا حياء الفتاة وخجلها لما توانت لحظة في ضم والدتها وتقبيلها لهذه البشرى السعيدة، فقد أظهرت غير ما أبطنت وأبدت عدم اهتمامها بالأمر وكأنه لا يعنيها في شيء، بل وزيادة في إظهار عدم اكتراثها زمت شفتيها تسويفاً ومغالطة.

لقد تفتحت أبواب السماء، وحقق الله لها ما كانت تصبو إليه!! وتضاعف تفكيرها في الخطيب الجديد المجهول.. لقد أصبحت الدنيا لا تسع أمانيها وأحلامها، وكم ودت من الصميم لو أن هذا الخطيب الذي أرسلته العناية بجوارهم حتى تتم مراسيم الزواج وينتهي كل شيء على خير وتتحق المعجزة فتكون قد حظت بضالتها المنشودة التي طالما فكرت فيها وترقبتها بكل ما يعتمل في فؤادها من شوق ولهفة وحنين.



ها هي ذي تسرح وتمرح فرحة مغتبطة بما أوتيت من سعادة جاءتها خالصة دون أن تكلف نفسها عناء التضحية للحصول عليها، أجل إن ليلة زواجها ستكون ليلة من ليالي العمر، مليئة بالمباهج والمسرات، وكم من الغيد الحسان سوف تمتلئ نفوسهن بالحسد على ما وهبها الله من حظ ونعمة، إنها ولا شك سترى الغيرة واضحة جلية تنطق بها وجوههن عندما يجيء اليوم الذي تختال فيه بينهن كسيدة بين الجواري والوصائف يحطن بها كما تحيط الهالة بالبدر في كبد السماء.

مضى شهر كامل بأيامه ولياليه، ومرت بطيئة ثقيلة تلك الليالي والأيام، وكأنها تجر في أثرها أعوامها، والفتاة تعد الساعات بفارغ الصبر في ملل وترقب- بينما هي في أحلامها سادرة تائهة- تنتظر تلك الساعة الموعودة، وما كاد يصل إلى مسامعها خبر قدوم خطيبها من وطنه حتى تنفست الصعداء، ولم تعد الدنيا تسع فرحتها وسرورها فقد أخذ الشعور باليقين يتسرب إلى قلبها بأن أحلامها وآمالها بدأت تتحول إلى حقائق حلوة جميلة.

دون جلبة أو دعاية، ودون احتفال وأضواء تم كتب الكتاب في المحكمة الشرعية على يد أحد قضاتها وتأكدت فاطمة أنها أصبحت زوجة، غير أنها لم تر زوجها بعد ولا تفهم عنه إلا أنه يكبرها بأعوام غير قليلة، على أنها لم تعط نفسها أهمية لهذا الفارق من السن، فقد عزمت على أن تجعل من السعادة ستاراً يخفي كل ذلك، ولن يكون هناك حائلاً دون الوفاق والوئام ما دام الرجل منزهاً عن العيوب، ذلك عدا الثروة التي سوف تكون في متناول اليد، إذن! لن يكون طريق السعادة شاقاً صعب المسالك ما داما يملكان بعض أسبابها.

ليلة كغيرها من ليالي الأعراس عند أغلب الناس لا جديد فيها يلفت النظر، وليس فيها مبالغة أو مفاجأة، وإنما كان احتفالاً عادياً ليس إلا!! تلك كانت ليلة زواج فاطمة، وفي موكب كالعادة أدخل العريس إلى الحجرة بينما تردد في صحن المنزل تلك اللحظة بين المهنئين والحاضرين همس حائر بابتسام مشوب بالألم، وكانت العروس بين زمرة من النساء في إحدى حجرات المنزل يقمن بإتمام زينتها استعداداً لإدخالها على العريس، ولما انفض جمع غفير من الناس وانصرفوا بعد أداء واجب التهنئة، أخرجت العروس الجميلة في طريقها إلى حجرة زوجها، وقد بدت رائعة فتانة الملامح وهي بكامل زينتها، وما كادت قدماها تطآن صحن الحجرة حتى نهض العريس من مكانه وقد كأن منزوياً في أحد أركان الحجرة على المقعد وذهب إليها يستقبلها بينما ألقت هي برأسها الصغير على صدرها المرمري خافضة الطرف لا ترفعه حياء

وخجلاً .. وما كاد يغلق الباب ويمسكها من يدها حتى رفعت بصرها إليه وتأملته ملياً.

عيناها ظلتا شاخصتين إلى ما أمامها وهي واجمة، وداهمها الوجل الذي هو أشبه ما يكون بالذهول وكأنما دارت بها الأرض أو كادت، طوقتها يده لتحتضنها بشوق ولهفة، غير أنها تهالكت على المقعد موهونة القوى لا تقوى على الحركة أو الوقوف فتراجعت تلك اليد ألماً وحزناً على ما حدث للعروسة الجميلة.

حقاً إنها صدمة عنيفة قاسية!!.. لقد كانت فاطمة قبل أن تلج الحجرة يملأ رأسها الصغير تفكيرها فيه.. وأي صورة كان يجب عليها أن تتصوره بها قبل أن تراه؟؟ لم يكن لديها أدنى شك في وسامته وخفة ظله.. وحيويته واعتدال جسمه، غير أنها فوجئت بما لم يكن لديها بالحسبان، لقد وجدت أمامها رجلاً بلغ به الكبر عتياً، قبيح الصورة، ضخم الجثة، خشنها، عليه من الملابس التافهة ما لم تكن تتخيله من قبل.

كانت صدمة تبخرت لها جميع أمانيها وأحلامها، وما كاد يشرق صباح اليوم التالي، حتى كانت بين يدي والدتها تبكي بكاء مراً وتنتحب، إنها لا تريد أن تشاهد الرجل الذي تخيفها صورته ويزعجها شكله، غير أن والدتها استطاعت أن تهون عليها بعض الشيء، وتطمئنها لتتمسك بشعاع من الأمل في السعادة ما دام الرجل واسع الثراء وعليها أن تتعزى بغناه وأن تقدر الظروف بعد أن تم كل شيء ولم تجد الفتاة بداً من التمسك بأهداب الصبر على مضض، غير أن الأيام أبت إلا أن تكشف بمرورها عن كل شيء وتبدو الحقائق جلية عندما اتضح أن الرجل لا يملك شيئاً فقد دار دولاب الزمن عليه وطوح ثروته شيئاً فشيئاً، دون أن يشعر بذلك إلا من كان قريب الصلة به هناك في بلده.

لقد تبخر الحلم الأخير على تلك الصورة التي تبعث الأسى والحزن، وأدركت أن القدر شاء أن يجعل مكانها بين أحضان اليأس والشقاء، وأن أحلامها لم تكن سوى سراب خادع كذاب، فقد تقطع كل ما كان موصولاً بينها وبين الأمل والرجاء.

قامت في المنزل ثورة صاخبة على والد الفتاة لسوء تصرفه في اختيار زوج ابنته، وكلما احتد النقاش بينه وبين زوجته وتعالى صراخها عليه، ذكرها بأنهما معاً كانا متضامنين بالخطأ، وكلاهما خدعا بهذا الرجل الذي أراده القدر زوجاً لابنتهما.

وهكذا استقبلت الفتاة حظها العاثر وتألمت بقدر ما تألمت، غير أنها مع مرور الزمن لم تجد بداً من أن ترضخ لمشيئة الله وترضا- صابرة- بما كتب لها.

ذلك أجدى من أن تكون كل يوم في منزل زوج جديد، وما دامت هذه إرادة الله

فماذا عليها لو أسعدت إنساناً بتضحيتها، ولا شك أن هذه الإرادة لن تتخلى عنها فربما بدلت آلامها وأشجانها بأفراح جراء تضحيتها.

ولم تعد تحلم أو تفكر وهي في فراشها يقظة ساعات الليل كما كانت سابقاً تفعل، ولكنها كانت تستعرض في خيالها حكم الصبر التي سمعتها، والعبر التي صورت عن السعادة والمال، وتطوف في خاطرها قصص العذارى التي قرأتها والتي فيها تحطمت أجمل آمالهن على صخرة الحياة عندما أرغمن على الزواج ممن لا يتفقون معهن طابعاً وميولاً وكأنما هن لا يحملن قلوباً تشعر وتنبض بالحب والحياة.

ولا تزال تدعو للمحرومات أمثالها، وتستغفر للآباء أمثال والديها.



ذاكرة الأدب

وثائق نادرة عن أحمد شوقي

عبد المحسن العصفور

مجلة البيان - العدد 477 - أبريل 2010



وثائق نادرة عن أحمد شوقي

إعداد: عبد المحسن العصفور

في مهرجان ذكرى شوقي عام ١٩٨٥ ألقيت عدة أبحاث تدرس أشعاره وتوضح مكانته في عصره، لكن أحد هذه الأبحاث قد خصص لدراسة إنتاج شوقي من النثر.

والنثر في إنتاج شوقي قد أصبح موضوعاً لكنه من الرسائل والدراسات، وذلك يتضح من مراجعة كتاب: "أحمد شوقي في المصادر والمراجع"، الذي نشرته مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري كأحد إصدارات "دورة شوقي ولامرتين" في أكتوبر عام ٢٠٠٦م.

ومثل هذا الكتاب كان ينبغي أن يراجع سنوياً لإضافة الاستدراكات، وإثبات ما يستجد من أبحاث عن الشاعر، لأن ما كتب عن شوقي كثيراً جداً، وقد يحتاج حصره إلى إسهام عدد من الدارسين في البلاد العربية، ممن لهم خبرة في الدوريات التي تصدر فيها.

وما يمكن استدراكه على الكتاب، لا مفر من أن يكون كثيراً، لأن الكتاب قد اقتصر على عدد محدود من الدوريات هي الأهرام والهلال وأبولو والرسالة وفصول.

وهذه ليست بالدوريات الوحيدة التي يظهر فيها ما كتب عن شوقي من دراسات، وكيف لنا أن نلاحظ مثلاً أنه قد ظهرت في مجلة "العربي" التي تصدر في الكويت بضع عشرة مقالة تتحدث عن شوقي، ولا توجد عنها أي إشارة في الكتاب.

أما الأبحاث التي ألقيت في مهرجان شوقي في أكتوبر ١٩٥٨، فقد نشرت بعضاً منها مجلة "الآداب" البيروتية في عدد نوفمبر (تشرين الثاني) ومن ذلك العام على الترتيب التالي:

١- شوقي أعظم شعراء المدرسة المحدثة لرئيف خوري

٢- صفحة شوقي الباقية. لعباس محمود العقاد.

٣- مسرحيات شوقي. للدكتور محمد مندور.

٤- نثر شوقي . للدكتور شكري فيصل

٥- اللوحة في الشوقيات للدكتور علي جواد الطاهر.

ولا ظهور لأي بحث منها في الكتاب الذي سبقت الإشارة إليه.

دراسة الأستاذ الراحل الدكتور شكري فيصل عن "نثر شوقي"، هي من أقدم الدراسات في هذا الموضوع، لكنني لم أجد ذكراً لها في المراجع التي اهتمت بحصر إنتاجه مثل "إتمام الأعلام" للدكتور نزار أباظة، و"تتمة الأعلام" للأستاذ محمد خير رمضان يوسف. وهذا من الأسباب التي دعت إلى اختيارها كإحدى الوثائق الهامة النادرة للنشر في "البيان".

والدكتور شكري فيصل (١٩١٨-١٩٨٥) صاحب هذه الدراسة، هو أحد الأعلام في درس الأدب العربي، وله دراسة مطولة تحمل عنوان:

"تطور الغزل بين بين الجاهلية والإسلام: من "امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة" وهي من أثمن المراجع العلمية في درس الأدب العربي بوجه عام،

وفي هذه الدراسة، التي تقع في نحو ٦٠٠ صفحة، توخى الأستاذ الراحل شكري فيصل شرح نصوص الشعر العربي القديم شرحاً لغوياً متسعاً يحيط فيه بكل دقائق النص وغوامضه فلا يكاد يغادر فيه بيتاً. ومثل هذا النوع من الشرح الدقيق الشامل المحيط لا ينهض به إلا قلة من كبار الدارسين، هذا إذا كان قد تبقى أحد منهم الآن.

مراجع وملاحظات :

١- نثر شوقي :

مجلة الآداب البيروتية- العدد الحادي عشر، تشرين الثاني (نوفمبر) سنة ١٩٥٨ ص ١٠ ونثر شوقي تتفاوت فيه الآراء ومن رأي الدكتور زكي مبارك أن شوقي ليس ذلك القوي في النثر.

٢- أحمد شوقي في المصادر والمراجع : للدكتور محمد فتحي عبد الهادي

- مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري- ٢٠٠٦، إصدارات دورة شوقي ولا مرتين" في ذلك العام.

ولعل من المفيد أن أذكر أن مقالة الأستاذ عباس محمود العقاد، "صفحة شوقي الباقية" قد نشرت في كتاب الدكتورة سعاد عبد الوهاب: "شوقي في عيون معاصريه" وهو من إصدارات الدورة نفسها.

٣- إتمام الأعلام للدكتور نزار أباظة دار العلم للملايين – بيروت

٤- تتمة إعلام الزركلي

للأستاذ محمد خير رمضان، دار ابن حزم- بيروت

إن الكتابين ترجمة وافية للأستاذ الراحل الدكتور شكري فيصل.

٥- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام:

للدكتور شكري فيصل الطبعة الخامسة، ولم يحدد تاريخها، دار العلم للملايين، بيروت.

ومقدمة الدكتور شكري فيصل تعود إلى عام ١٩٥٩، وشكري فيصل عضو المجمع العلمي العربي بدمشق منذ عام ١٩٦٢ وأستاذ كرس الأدب العربي في جامعة دمشق منذ عام ١٩٦١م.

وفي ما يلي هذه الدراسة النادرة التي أشرنا إليها عن الشاعر أحمد شوقي: نثر شوقي

بقلم : د.شكري فيصل

أكان شوقي الشاعر الذي ملأ شعره مسمع الدنيا، وخفقت له قلوب الناس، ورد إلى الشعر العربي رونقه وبهاءه، وجلا عنه- بعد البارودي وصبري- ظلمة عصور الانحطاط، أكان شوقي هذا الذي فعل الأعاجيب في الحياة الفنية الشعرية ناثراً من الناثرين الذين يقف عندهم تاريخ الأدب، مشيراً إلى أثرهم في

سواهم، دالاً على مكانتهم فيمن حولهم، مبيناً عما كان من تجديدهم في الأسلوب العربي أو تثقيفهم له، أو دفعه في بعض مساربه الجديدة؟!

أغلب الظن أننا لن نستطيع أن نكشف شوقي الناثر في شيء من اليسر.. لا لأنه لم تكن له هذه القدرة على النثر الفني المتمكن من الصنعة حتى لتكاد تكون فيه عفواً.. ولا لأن نثره لم تكن فيه هذه القدرة على الإمتاع .. لا لشيء من هذا أو ذاك، وإنما يتجاوز الأمر شوقياً نفسه إلى العصر الذي نعيش فيه، وإلى المواضعات التي نطمئن إليها في العمل الفني، والأسس التي نرتكز عليها في التقدير والتقويم.. فنحن نحيا في عصر هو أقرب إلى الإطلاق منه إلى التحديد، وإلى العفوية منه إلى التصنع، وإلى الانسجام مع المعنى بأكثر من الانسجام مع اللفظ، وإلى الإرسال منه إلى القيد.. ونحن اليوم نحب النثر رهواً، رخاء، طلقاً، كهذه الأشرعة الخفيفة التي تجري مع النيل، لا تسمع لها صلصلة ولا جلجلة، ولا تحس لها ضجيجاً ولا عجيجاً، وإنما هي وسوسة ناعمة، كأنما هي همس الموج إلى المجداف، وتحية المجداف إلى الموج، ثم لا يكون بعد ذلك إلا هذا التقدم المنطلق على صفحة الماء.

كذلك نحن نحب النثر اليوم، وإنما تولد عندنا هذا الإعجاب بهذا اللون من النثر المطلق، وتكون فينا الميل إليه، واستقر عندنا الأخذ به بعد ذلك والتزامه والانصياع إليه والرضا به- أثراً لسلسلة طويلة متشابكة من العوامل والأسباب.. بعضها يعود إلى تراثنا العربي النثري في القرون الأولى قبل أن تطغى الصناعة، وبعضها يعود إلى طبيعة العصر وروحه العامة، وبعضها يعود إلى غلبة الفكرة وتقهقر اللفظة التي لا ترتبط بالفكرة ارتباطاً وثيقاً، وبعضها يعود إلى عوامل أخرى اصطلحت جميعاً على أن تكون عندنا ذوقاً جديداً، ومقاييس جديدة، وأساليب يخضع لهذا الذوق وتمضي مع هذه المقاييس.

وأبرز ما في ذلك أننا أدرنا ظهورنا للسجع.. بل أوشكت أن أقول أننا كرهنا هذا السجع في كل ما يكون من صوره وألوانه... وسواء أكان السجع طرياً ندياً أم كان جافاً قاسياً فنحن لا نؤخذ به ولا نطرب له إلا أن يكون ذلك عارضاً أو كالعارض.. وعلى ذلك لا تكاد تتعاقب سجعتان في أسلوب كاتب من كتابنا، أبرز كتابنا إذا شئت، حتى نتوقف وتثور في نفوسنا النفرة من السجعة قبل أن يثور الإحساس بجمالها.. إننا حين تمر بنا السجعة في صفحة من الصفحات ينبعث عندنا من الإحساس بإنكار السجع كله أكثر مما ينبعث من الاطمئنان إليها.

ولقد مضى السجع في طريقه إلى أن ننكره ونفرق منه في مرحلة الصحافة اليومية أولاً، ثم في مرحلة الأدب الإنشائي كله بعد ذلك في أي لبوس بدا هذا الأدب الإنشائي.. ولم يبق للسجع إلا مجال الخطابة يحتمي بها ويحفظ على نفسه بعض مكانته عند الخطباء الموفقين.. فلما اتخذت الخطابة سبيلها إلى التبسيط الذي يقربها من العامية، وغلبت فيها حرارة المشكلة السياسية أو الاجتماعية على اللبوس الفني، كما نلاحظ في الأعوام الأخيرة، خسر السجع آخر معاقله التي التجأ إليها واحتمى بها،

فلم يبقِ هنالك من ينشئ فيه أثراً فنياً جديداً.

وحين نقول السجع لا نعني السجع وحده، وإنما نعني كل هذه الطاقة من المحسنات البديعية التي تواكب السجع في كثير من الأحيان: الطباق والمقابلة ومراعاة النظير والجناس والتورية وهذا الحشد من ألوان البديع في معناه الذي نعرفه به في كتب البلاغة المجمدة.. فقد ارتبطت هذه كلها بالسجع فكان لا يكون- غالباً- إلا معها.. فعافتها أذواقنا أو عافت أكثرها بصورها القديمة مع ما عافت من أمر السجع سواء بسواء.

وفي هذا الانصراف عن المقيد إلى المطلق، وعن المسجوع إلى المرسل تمثل أكبر منعطف في طريق النثر الفني في حياتنا العربية المعاصرة.. ومن المؤكد أن هذا الانعطاف كان من القوة ومن التأثير في نثرنا الحديث بحيث نملك أن نفترض مطمئنين أن أقوى نص أدبي معجب من إنشاء أدبائنا المتميزين لو قدر له أن يصاغ سجعاً لانصرف الناس عنه ولفتشوا عن غيره، ولقالوا في أنفسهم مسرين وفي ألسنتهم جاهرين: أنه السجع.. كأنما يركزون في هذه الجملة كل أثقال عصور الانحطاط يلبسونها هذا النص، ويحملونه كل ركاكات اللفظ وفقر المعنى الذي نعرفه في انتاجنا الأدبي خلال أكثر فترات الضعف والتردي.

ومن هذا، فيما أحسب، كان أعظم الغبن الذي لحق نثر شوقي.. وإذا كانت مواضعات العصر ومقاييسه هي التي ألقت على نثر شوقي، أعني على النثر المسجوع، هذه الظلال الكثيفة التي تحول بيننا وبين أن نستجيب له، وبيننا وبين أن نتفاعل معه- إذا كان هنالك هذا السبب الخارجي الذي لا سلطان لشوقي عليه.. فثمة سبب آخر كان شوقي نفسه هو مرده وهو مصدره .. هو فيه المبدأ وهو فيه النهاية، وأعني به شعر شوقي.. فقد طغى هذا الشعر حتى ما يكاد يذكر معه نثر، وعنى الناس بالقصائد ولكنهم ما رددوا المقالات، ونهلوا من الشوقيات ولكن "أسواق الذهب" كان – في شيء من التجاوز- كالأخ المنفي بين أجزاء ديوان شوقي، عليه شكل إخوته وله مثل طابعهم الخارجي ولكنه لا ينزل في قلوب الناس وأفئدتهم ولا يكون له في تقديرهم مثل منزلة أخيه ولا قريباً منها.

لقد غطى شوقي الشاعر على شوقي الناثر، كما كسف عصر شوقي المطلق المرسل شمس السجع التي كانت متوهجة ذات حين طويل.

على هدى من هذه الحقائق الأولى نستطيع أن نتحدث عن نثر شوقي، وأن نتساءل ماذا كان من أمر هذا النثر وما سبيله فيه؟ ما هي مسالكه التي اتخذها وألوانه التي تسربل بها؟.. أهناك وراء هذا النثر مذهب معين يتجه إليه شوقي ويبشر به أم كان الأمر لا يخضع لغاية ولا يمضي في مذهب؟.. أهنالك مراحل مر بها هذا النثر وماذا كانت دوافع شوقي إليه وعناصره في تكوينه وأسلوبه في بنائه وموضوعاته التي صبها فيه.

وليس في وسعنا أن نعرض كل آثار شوقي النثرية، فبعض هذه الآثار يعود إلى مطلع حياته.. وتلك خطى قد يعني بها مؤرخو حياة الأديب وراصدو مسالكه، ولكننا نريد اليوم أن نكتفي بالإشارة إليه دون الوقوف عندها، ونعني بها هذه الآثار



التي كتبها أو ترجمها في صدر حياته: لادياس- عذراء الهند- دل وتيمان- وبعض هذه الآثار هي التي تتوج اتجاهه النثري وتعبر عنه في أكمل صورة، وتلك هي التي سنتوقف عندها ونعني بها "أميرة الأندلس" وأسواق الذهب.. غير أن أميرة الأندلس عمل مسرحي خلص فيه شوقي من نثره المسجوع إلى النثر المطلق، فليس لها إلا هذه الدلالة الضخمة على تطور نثر شوقي ولذلك لن نقف عندها إلا من هذا النحو.

وقد كان لابد لهذا البحث، كي يأخذ أبعد آفاقه، ويسير في أصدق اتجاهاته أن يظفر بشيء من رسائل شوقي فيما كتب إلى خلص أصدقائه في الشؤون العامة أو في شؤونه الخاصة، ولكننا لا نزال في دراسة الأدب من هذه الغاية على بعد.. لأننا لم نتعود أن نجمع كل آثار أدبائنا، ولم نتمكن من بعد النظر إليه- من خلال آثارهم الخاصة- في غير الصورة التي أرادوا أن يظهروا بها للناس في آثارهم العامة التي نشروها.

ما الذي نجده في أسواق الذهب، أبرز آثار شوقي النثرية؟

حين قدم شوقي لكتابه هذا أشار إلى كتابين آخرين: أحدهما أطواق الذهب للزمخشري والآخر أطباق الذهب للأصفهاني فقال: "فهذه فصول من النثر ما زعمت أنها غرر زياد، أو فقر الفصيح من أياد... ولا توهمت حين أنشأتها إني صنعت أطواق الذهب للزمخشري، أو طبعت أطباق الذهب للأصفهاني، وأن سميت هذا الكتاب بما يشبه اسميهما ووسمته، بما يقرب في الحسن رسميهما..".

هذه الجملة التي جاءت في مقدمة أسواق الذهب دفعت بعض الذين كتبوا عن شوقي، إلى أن يقولوا إنه جرى في كتابه على نمط أطواق الذهب وأطباق الذهب... ودفعت بعضهم إلى القول بأن عمله أقرب إلى المقامات.. وقد يكون ذلك صحيحاً إذا نحن تناولنا الأمور تناولاً عاماً ووقفنا لا نتجاوز الشكل إلى ما وراءه... إن الأطباق والأطواق والمقامات قائمة في مظهرها الخارجي على السجع وكذلك أسواق شوقي... غير أن هذا وحده لا يتيح لنا أن نغرق في المقارنة حتى نصل إلى حد المطابقة بين هذه الأعمال الثلاثة.

وصحيح أن شوقي أشار إلى الأصفهاني والزمخشري، ولكننا يجب أن لا ننسى أنه أشار كذلك إلى زياد بن أبيه وقس بن ساعدة الأيادي، وأنه سرد هذه الأسماء كلها لا على أساس فني، بمعنى أنه لم يقصد إلى أن يقيم هذه المقارنة أو المطابقة بين صنيعه وبين صنيع هؤلاء الذين تحدث عنهم، وإنما قصد إلى شيء من الزينة الفنية حين سمى غرر زياد وفقر الفصيح من أياد .. إنه في الواقع كان في نطاق تعداد هو إلى ذكر طائفة من الأسماء اللامعة في النثر العربي،بعضها إسلامي وبعضها من القرون المتأخرة- أقرب منه إلى شيء آخر.

وإذن فليس هناك هذا النمط المشترك- إن شئنا الدقة- بين الأسواق وبين الأطواق والأطباق والمقامات... وليس هناك هذه الرغبة في تقليد أثر بعينه عند شوقي.. إن لكل من هذه بناءه وأساسه ووجهته التي يخالف بها عن وجهة الآخر وبنائه وأساسه.





بواعث السجع

في ذهن كل الذين يقرأون نثر شوقي تحوك هذه الأسئلة المختلفة: لم لجأ شوقي إلى هذا النثر وقد عرف تميزه بالنثر وتقدمه فيه سائر طبقات المحدثين؟ وما الذي كان وراء هذا الطريق الذي شقه من بواعث؟ ألم يكن في المجال الشعري ما يسد كل ظمأه الفني؟.. أكان يحسن أن ثمة دفقة من نفسه في حجة إلى أن تبدو للناس في غيرٍ القالب الشعري الذي ارتضاه سبيلاً ومضى فيه وصقله أروع صقل في تاريخنا الأدبي الحديث؟.

ألم يكن يجزئ شوقياً أن يقال عنه أنه أمير الشعراء، وأن يقال بحق عن عصره في التاريخ الأدبي أنه عصر شوقي؟ أكان هناك دوافع خاصة تدفعه إلى هذه المزاوجة بين الشعر وبين النثر؟.

وقفت طويلاً عند هذه الأسئلة التي كانت تجلجل في صدري وأنا أعالج نثر شوقي ولكني لم أجد الجواب الذي أطمئن إليه وأرتضيه... وأحسب إنه ما لم يتح للذين عاصروا شوقياً وخالطوه أن يتحدثوا عن كل ما عرفوا من سيرته أو خبروا من سريرته أو شهدوا من تشابك العلائق في حياته أن يقولوا هذا الذي عرفوا أو خبروا أو شهدوا، وأن يكتشفوا عن كل وجوه هذه السيرة والسريرة والعلائق- فإن حديث المتحدثين اليوم وغداً لن ينكشف عن شيء وإنما سيظل يدور حبيس الحدث والتظني والافتراض.

ومن هذا الافتراض أن نرى في صنيعه امتداداً لما استقر، تقريباً، في تراثنا الأدبي القديم من الجمع بين الشعر والنثر عند كثيرين.. حتى الذين عرفناهم شعراء كان لهم نثر لم يصلنا منه شيء. فأبو الفرج في الأغاني يحدثنا أن بشاراً كان صاحب منثور ومزدوج ووسائل. ويبدو أن جمهرة من أدبائنا على مدى تاريخنا الأدبي الطويل حرصوا على أن يجمعوا بين هذين القالبين ... وكأنما استقر عند شوقي أن من تمام التميز في الأدب العربي أن يماشي موكب الشعر عنده موكب النثر، وأن تحفه من حوله، من يمينه وشماله آلهة الشعر وربات النثر.. وذلك كله – فيما أحسب– استمرار للتقاليد الأدبية العربية.. وما من شاعر كشوقي استطاع أن يمد خيوط هذه التقاليد من نحو، وأن يوجهها وجهة جديدة من نحو آخر، وأن يقيم هذا التوازن بين القديم والجديد من نحو ثالث.. بل لعل حياته، سيرة وانتاجاً، ليست إلا هذا الجمع المتوازن.

وقد لا يكون هذا التقليد الأدبي هو الذي دفع شوقي في هذا السبيل... قد يكون في واقع حياته، الداخلية التي لا نعرف عنها إلا القليل هذا الدافع.. أتراهم عيروا شوقياً ذات مرة بنقصٍ زاده اللغوي فأراد هذه المقالات تمثيلاً لغناه في هذا النحو؟ أتراهم عيروه بالقصور في النثر فرد عليهم مقالتهم؟. أكان هنالك من حبب إلى شوقي السجع فمضى فيه؟... من يدري؟ ولعله على كل حال شهد تطور النثر نحو الانطلاق، ولحظ أن هذا التطور مقرون بالكره للسجع والزراية به والعيب عليه فأراد أن يعيد لهذا اللون الأدبي ألقه، وأن يرد عليه حرمته، وأن يجعل منه هذه القصائد المنثورة، وأن يخرج به عن نطاقه التقليدي وعن موضوعاته التقليدية في المقامات أو ما في حكمها، فوسع ساحته، ونوع موضوعاته وأراد أن يتسع لكل هواتف النفس، وأصوات المجتمع، ومشاكل العصر.

ويبدو أن هذا هو الذي كان.. فقد كتب شوقي نفسه في "أسواق الذهب" يكشف عن صنيعه، ويبرزه، ويعرض لهذا السجع الـذي صب فيه بعض إنتاجه الأدبي، ويبين عن مكانته وقيمته ويقول عنه:

"السجع شعر العربية الثاني، وقواف مرنة ريضة خصت بها الفصحى، يستريح إليها الشاعر المطبوع، ويرسل فيها الكاتب المتفنن خياله... وقد ظلم العربية رجال قبحوا السجع وعدّوه عيباً فيها، وخلطوا الجميل المتفرد بالقبيح المرذول منه يوضع عنوانا لكتاب، أو دلالة على باب، أو حشواً في رسائل السياسة أو ثرثرة في المقالات العلمية...".

ونلمح في تبرير شوقي للسجع شيئين اثنين أساسيين ربما كان فيهما بعض التعبير عن الدوافع التي حدت به إلى اصطناعه والأخذ به وهما الحفاظ الديني والحفاظ اللغوي.. إنه يرى أن القرآن الكريم لجأ إلى هذه الفواصل، وما كان أحلاها، وفي الحديث الشريف من هذا اللون مثل ما في سجع الحمام من حلاوة، وفي كلام السلف الصالح منه المأثور الخالد، فما ينفع الناشئة أن تتخلى عنه أو تتنكر له: "فيا نشء العربية لغتكم السرية مثرية ولن يضيرها عائب ينكر حلاوة الفواصل في الكتاب الكريم، ولا سجع الحمام في الحديث الشريف ولا كل مأثور خالد من كلام السلف الصالح".

الموضوعات

لم تكن الموعظة والزهد الغرض الأساسي عند شوقي، ولم تكن الحكمة والمثل كذلك من هدفه الأول وإن أشار إليهما وأشاد بهما في مقدمة الأسواق "الحمد الله الذي علم بالقلم، وألهم نوابع الكلم، وجعل الأمثال والحكم، أحسن آداب الأمم" على كثرةٍ ما تقع له الحكمة... وواضح أن شوقياً لم يقصد كذلك إلى موضوع واحد، أو موضوعات- متقاربة يمثله أو يعبر عنه عدد من الشخصيات على مثال ما أنشأ بديع الزمان والحريري في القرن الرابع والخامس والمويلحي واليازجي في العصر الحاضر مقاماتهم.. وإنما نوع شوقي بين موضوعاته تنويعاً كبيراً، وكان في أسواق الذهب مثله في الشوقيات يتراوح بين الموضوعات الاجتماعية في ألوانها المختلفة.. ويطالع الإنسان في كتابه صوراً من المدعي العمومي إلى حديث عن الزهرة، ووصف للشمس وحديث عن الطلاق،ووقفة طويلة عند الحياة ووقفة قصيرة عند الموت.. إن آفاق شوقي في الأسواق من التنويع ومن الامتداد في هذه الوجهة أو تلك بحيث تدفعنا إلى القول: لم يكن يقصد إلى الإنشاء من حيث هو إنشاء بقدر ما كان يقصد إلى التعبير عما حوله وعما في نفسه.

على أن هذه الموضوعات لم ترتب وفق شكل معين، فلم تفرد الموضوعات ذات الصبغة المعينة في قسم خاص وإنما جاءت، شأنها في ذلك شأن الشوقيات، متداخلة متعاقبة.

وليست هذه الموضوعات جديدة كلها، وليست كذلك قديمة كلها .. بعضها من هذه الموضوعات الإنسانية المشتركة التي لا يغني فيها القول، وبعضها من هذه الموضوعات الطارئة التي توحي بها الساعة وإن كان شوقي على ما نعرف من أمره في الشعر أقدر الناس على أن يستخلص من الحادثة الطارئة المعنى

الثابت، وأن يعتصر من البارقة الخاطفة الضوء المديد.

وقد وفق شوقي في تجديد موضوعاته النثرية توفيقاً بارعاً... تجاوز النطاق التقليدي أو الذي آل أن يكون تقليدياً في اختيار الموضوع، فاستمد موضوعاته من كل ما حوله: من الدين، ومن المجتمع، ومن السياسة، ومن صراع الفكر، ومن هذه القضايا التي كانت تثيرها روح العصر.. فتحدث عن الشهادة والصلة والصيام والزكاة والحج، وعن العدل والظلم وشاهد الزور، وشهادة الدراسة وشهادة الحياة، وعن الأهرام والبحر المتوسط والجندي المجهول، وعن الظبي والأسد والشمس، وأشار إلى الوطن والوطنية، والاشتراكية والشيوعية والحرية والاستقلال.

ولكن يجب أن نستدرك.. فشوقي حين طرق هذه الأشياء كلها إنما طرقها ليصنع منها عملاً فنياً لا ليعالجها أو يشرحها.. إن بناء الأثر الفني هو الذي كان يستبد بكل قواه ومن هنا مصدر أكبر الفرق بينه وبين الذين عاصروه من الناثرين المرسلين.

العناصر

وإذا كانت موضوعات شوقي في هذا التنوع فما هي العناصر التي كانت تدخل في تركيب مقالات شوقي وفي إقامة بنائها؟

العنصر التاريخي

نستطيع أن نلمح بوضوح أن ثقافة شوقي التاريخية تؤلف عنصراً أساسياً في تكوين موضوعاته،.. بل أن هذه الثقافة التاريخية هي التي كانت تبيح لبعض مقالاته أن يطول.. وحيث يكون التاريخ نبعة يرتوي منها ويتزود ما وسعه الارتواء والتزود.

وهذا الاحتفاء بالعنصر التاريخي في نثر شوقي ليس بدعاً جديداً.. فنحن إذا كنا نراه أو نلمحه في نثر شوقي فقد لمحناه كذلك من قبل في شعره.. إنه ركيزة أساسية من ركائز العمل الفني عند شوقي الشاعر وشوقي الناثر على السواء.

العنصر اللغوي

إفراغ الأثر الفني في قالب السجع يقتضي بطبيعته مادة لغوية ثرة.. ونحن لا نستطيع أن نتصور نثراً مسجوعاً لا يكون لغزارة اللغة ووفرة مفرداتها نصيب كبير فيه.

وإذا كان هذا صحيحاً فنحن لا نحتاج أن نقف وقفة طويلة عند هذا العنصر الذي يدخل في عمل شوقي النثري.. غير أننا لا نملك السكوت عن ملاحظة إن شوقي استطاع أن يجاري الفحول في استخدام المادة اللغوية واستثمارها.. إن مقالاته في أسواق الذهب كشفت عن مقدرته اللغوية البارعة... وإذا كان هذا شيئاً طبيعياً من أمثال الحريري وبديع الزمان والزمخشري واليازجي من الذين نشأوا في رحاب المعاجم العربية واتصلوا بالثقافة اللغوية اتصالاً مستمراً دائباً- فإنه من الأمر الخارق الذي يلفت النظر حقاً أن استطاع شوقي- وبيئته هي بيئته التي تمازج فيها العناصر الأعجمية وتتغلب فيها اللغات الأجنبية: التركية والفرنسية- أن يستعلي على هذه البيئة من نحو وأن يمسك بزمام اللغة العربية وأن يسخرها كيف يشاء فتلين له بين يديه وتطاوعه في نثره في انطلاق

واستساغة وشيء من عفوية كثير، وأن يضرب في هذه اللغة يطلب ما يقتضيه السجع فلا يفوته اللفظ وإنما يساس له كما يريده في نطاق الصنيع الفني الذي أخذ نفسه به.

إنه ليس شيئاً عادياً أن يمتلك شوقي كل هذه القدرة اللغوية التي دل عليها نثره بأكثر مما دل عليها شعره نتيجة لتتبعه الشخصي ومطالعاته الخاصة وحسه المرهف دون أن يكون واحداً من الذين نشأوا في رحاب الأزهر أو درسوا على أساتذته أو كانوا قريبين من معاقل الفصحى.

العنصر الواقعي

ومع ذلك فإن الجانب الأكبر في مقالات شوقي يرتد في أصله الذي نجم عنه أو في تفاصيله التي ينشعب فيها إلى هذا العنصر الواقعي من حياة الشاعر أو مما يشاهد في مجتمعه مما يفرح به أو يشكو منه، مما ينكره أو مما يتمناه.. ولو رحنا نستقصي هذا العنصر في مواضيع شوقي لطال بنا الطريق، ذلك أنك أن تجده في أكثر المقالات... وقد يكون هو الذي يولد بعض معانيه أو يكون الحديث عنه.. ففي قطعة عن "الجندي المجهول" نستطيع أن نلمح بوضوح كيف انعكس بعض العنصر الواقعي في حياة شوقي أو مجتمعه على هذه القطعة فولد فيها بعض معانيها.. إن شوقي يشهد كيف يسير الناس في الجنائز، وينالون وهم يشيعون الأموات، من الأموات، والأحياء على السواء، ويلغون في الأعراض والحرمات وهم يرون عاقبة الحيلة.. إن هذه الصورة الاجتماعية المنفرة ولدت عند شوقي في حديثه عن الجندي المجهول هذه الفكرة..).. إلا هذا الجندي المجهول، فقد خلت جنازته من الهامس والهامز، والغامض والغامز، فقل لمن يعرفه الناس: طوبى لك، ما أنعم بالك، وما أنقى كفنك وسر بالك– ٢٤).

وشوقي كذلك يشهد في مجتمعه كيف يكون تجني الشيع والأحزاب، وكيف يتسلح غير ذي مجد بأذيال ذوي المجد، وكيف يحاول الفاشلون من الأبناء أن يستغلوا سمعة آبائهم.. ذلك في مقالاته ويولد عنده هذا المعنى الذي صاغه في الجمل التالية: (.. ذهب رحمه الله لا عن ولد يرمينا بجنادل أبيه، ولا أخ يسحب عليه أكفان أخيه، وكفانا تجني الشيعة، وادلالٍ الصنيعة وكل حرباء يتسلق الناس شجراً إلى الشمس، يعبدها على مناكبهم من المهد إلى الرمس". ص٢٥.

الأسلوب

حين نتحدث عن الآثار الفنية التي أنشئت في قالب السجع يغلب على أذهاننا معنيان اثنان: أحدهما هذه المحسنات البديعية المختلفة التي تواكب السجع من مثل الجناس والطباق والتورية ومراعاة النظير وما إلى ذلك.. والآخر هذا الفقر المعنوي الذي نلمحه في كثير من الآثار المسجوعة، وهذا التغليب للجانب اللفظي الذي يخرج الأثر الفني عن هدفه الأول إلى شيء من الثرثرة أو الحشو كما عبر عن ذلك شوقي نفسه.

فنجد مثل هذا عند شوقي حين نقرأ أسواق الذهب، وهل استطاع أن يتجنب العيوب التي رمى بها السجع أو التي أضيفت عليه؟ وما بلغ من أمره في هذا السبيل؟

من الحق أن ننبه قبل كل شيء إلى أن



شـوقـي اسـتـطـاع أن يـنـجـو ممـا سـمـاه الثرثرة وارتفع بأثره الأدبي عن مستوى الآثار المسجوعة التي سيطرت في بعض فترات الانحطاط.. وبوجه خاص استطاع أن يسود المعنى، وإن لا يغمط الفكرة، وأن يجعل نقطة انطلاقه التعبير عما في نفسه لا مجرد التعبير... إن كثيرين من الذين كتبوا سجعاً لم تكن تعيش في أذهانهم فكرة معينة، وإنما كانت تعيش في ذاكرتهم ثروة لغوية خصبة تتيح لهم هذا السجع وما يتصل به من محسنات.. فلما أرادوا لهذه الثروة اللغوية أن تبدو، ولهذه القدرة أن تتضح للناس، أخذوا ينشئون .. بمعنى أن الدافع الأول- أغلب الظن- كان يكمن في الرغبة في استعمال هذه الثروة والإبانة عنها، وكان يتمثل بعد ذلك في هذا الأثر الأدبي أو ذاك.. إن نقطة الانطلاق كانت في كثير من المرات اللغة نفسها.. ولكن شوقي لم يكن كذلك، فلم تكن الرغبة في الإدلال بقوته اللغوية- فيما يبدو حقاً- مصدر هذا العمل الفني، وإنما كان هنالك فكرة معينة تطيف بذهنه، أو تأمل يسيطر عليه، أو انفعال يخامر فؤاده ويغمره، فإذا هو يعبر عنه هذا التعبير المسجوع، تماماً كما كان يعبر عن هذه الأشياء بالشعر.

ولكي نؤكد هذه الحقيقة يكفي أن نذكر ما فعله الأصفهاني في أطباق الذهب.. أن مقاماته كانت عرضاً لغناه اللغوي.. ذلك لأننا نعدم عنده الفكرة، فأفكاره هي أفكار الزمخشري، ونعدم عنده الانفعال فانفعاله يأتي طارئاً، يأتي متأخراً لا ينبع من ذاته وإنما يأتيه من قراءة الزمخشري عن طريق العدوى، ولا نكاد نجد عنده إلا هذه التوسعة اللغوية- إن صحت التسمية- لما قاله الزمخشري.

ولعل شيئاً من هذا أو هذا كله هو الذي فعله اليازجي في مقاماته "مجمع البحرين" فقد كانت عرضاً لبراعته اللغوية في أكثر المرات،وفي مقامه كالمقامة اللبنانية مثلاً نجد أنه استعرض الأفعال التي تدل على معاني القطع والأفعال التي تدل على معاني الكسر والفروق الدقيقة بينها ثم نظمها..

وإذن فقد وفق شوقي في انتشال السجع من وهدته التي ردى فيها حين بدأ انطلاقه فيه من الفكرة... ولم تكن الفكرة أو الحادثة أو الشيء الذي يراه بعينه ليصنعه، مجالاً لتصيد الألفاظ اللغوية التي يمكن أن تدور في فلك هذه الحادثة أو هذا الموصوف ولكنها كانت لتعبر عنها ولتتلاءم مع التعبير الجاهز أو التعبير المجتلب.

ولهذا فنحن نجد أن لمقالات شوقي عناوين: الأسد- الجمال- الذكرى- الأهرام- الطلاق.. ولكننا لا نجد لمقامات الزمخشري عنواناً وبالتالي لا نجد عنواناً كذلك لمقامات الأصفهاني.. وفي مقامات الحريري لا يغني العنوان دائماً.. وعناوين "مجمع البحرين" غريبة جداً لأنها مصطنعة اصطناعاً واضحاً (المقامة المصرية- الرشيدية- الفراتية- اللبنانية- الحموية-) لا تدل على شيء مما وراءها، ولذلك لما صنعوا فهرس هذه المقامات كتبوا العنوان وكتبوا إلى جانبه ما تتضمنه المقامة.. إن العنوان الصحيح يعبر عن الحادثة أو الفكرة التي أراد الكاتب أن يتحدث عنها لا الحادثة المفتعلة التي أراد الكاتب أن يجمع حول نواتها الألفاظ اللغوية المختلفة.

والحق أننا في سلسلة الآثار المسجوعة

في الأدب العربي- نستطيع أن نلمح هذه الأنواع المختلفة: آثار تقوم على تغليب اللفظ كما عند اليازجي وآثار تقوم على تغليب الحادثة كما عند البديع والحريري- وآثار تقوم على تغليب الفكرة مع رعاية مقام اللفظ كما فعل شوقي في الأسواق بخاصة.

ولم يوفق شوقي في أن ينجو بالسجع من الفقر في الفكرة والتفاهة في المعنى، وإنما وفق كذلك في أن ينجو من سيطرة المحاسن اللفظية التي تواكبه.. إن الطباق والجناس بأنواعهما يشغلان حيزاً كبيراً في الآثار الأدبية المسجوعة ويقصد إليهما في بعضهما قصداً، ويتولد المعنى الصغير حيناً منهما، وقد يلفتان الحديث عن مجراه.. وما أكثر ما كانت هذه الأشياء تجتلب اجتلاباً يتضح للقارئ دون ريب أنه اجتلاب مفتعل.

أما شوقي فالذي تيسر له من ذلك ينبئ عن أنه لم يكن مقصوداً إليه كل القصد، وبصورة خاصة ما يسميه البديعيون مراعاة النظر.. وأحسب أن الذي جاء عنده من الطباق والجناس إنما كان أثراً من آثار نشدان السجع نفسه. فاللفظة المسجوعة تستدعي لفظة أخرى قد لا تشاركها في الحرف الأخير فحسب، ولكنها تشاركها في أكثر من حرف فيتولد هذا الجناس الناقص.. ولعلنا حين نقرأ مثلاً حديثه عن اليوم "ص ٧٢" وعن الغد " ص٧٣" نجد أبرز القطع التي تجمع فيها هذه العناصر البديعية.

وما نعفي شوقياً من قدر من التكلف في اصطناع هذا البديع اللفظي، ولكننا ننفي عن سجعه أن يكون قد غرق في المحسنات فضلت به المحسنات عن معناه.. إن وجود هذه المحسنات التي تواكب السجع أمر لا مفر منه عند اصطناع هذا الأسلوب.. ولكن كثرتها وغلبته هي التي تقيم المخالفة بين أثر وأثر: تجعل من أحدهما أثراً مقبولاً أو محبوباً، ومن الآخر أثراً ممجوجا أو مرفوضاً.

إن شوقي أراد من السجع كما قال حلاوة الفواصل وهديل الحمام بأكثر مما أراد إلى القيد والتكلف والالتزام.

على أن شوقي لم يلتزم هذا السجع دائماً، ولعله من الطريف أن نلاحظ أنه في الأقسام الأخيرة من أسواق الذهب انحرف عن التزام السجع، بل أنه في القطعة التي كتبها للدفاع عن السجع تحرر من هذا القيد، وبدا أوضح ميلاً إلى الأسلوب المرسل.

إن هذا التحرر كان بداية طريق جديدة في نثر شوقي، كان بداية الطريق إلى النثر المطلق الذي بدا في أميرة الأندلس وكأنما مضى نثر شوقي مع شعره في طلقين متوازنين.. ولا ندري إن كانا كذلك متوافقين.

الشعر المشدود إلى مواضعات القصر، والشعر المتحلل من هذه المواضعات .. والنثر المشدود إلى السجع وأنواع البديع في الأسواق، والهجع المتخفف منها في أميرة الأندلس.

ومهما يكن من تقديرنا لهذا النثر، فلسنا نملك أن نقول الذي قاله المرحوم العلامة الأمير شكيب أرسلان من أن نثر شوقي قتل شعره أو فتك به، ولكنا أقرب إلى أن نقول أن آلهة الشعر التي قامت عن ميامنه "على حد تعبير بشارة الخوري" قد اجتذبته إليها بأكثر وأقوى مما استطاعت ربات النثر التي قامت عن مياسره.



لمسة وفاء

عبد المحسن الرشيد ضمير المجتمع

مجلة البيان - العدد 477 - أبريل 2010



عبد المحسن الرشيد ..ضمير المجتمع

(١٩٢٦-٢٠٠٨)

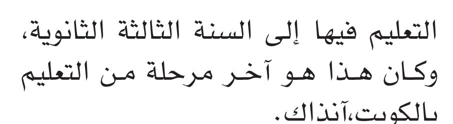


استذكاراً من مجلة البيان للشخصيات الأدبية التي تولت الأمانة العامة لرابطة الأدباء منذ تأسيسها عام ١٩٦٤، فإننا سوف ننشر بدءاً من هذا العدد نبذة عنهم تقديراً لمسيرتهم الثقافية ولدورهم في استمرار عمل الرابطة وأداء وظيفتها الأدبية في المجتمع.

نتحدث في هذا العدد عن الراحل المغفور له عبد المحسن الرشيد. أول أمين عام لرابطة الأدباء في الكويت.

- عبد المحسن محمد الرشيد البدر
- شاعر وتربوي.
- ولد بمنطقة القبلة بالكويت في ٢٨ أغسطس عام ١٩٢٦م.
- بدأ تعليمه في كتّاب الشيخ أحمد الخميس، ثم كُتَّاب الملا عبد الله بن الملا محمد حيث أتم تعلم مبادئ القراءة والكتابة، كما التحق بكتاب الملا عبد العزيز العنجري حيث قرأ القرآن الكريم سرداً وتلاوة، ثم التحق بالمدرسة القبلية عام ١٩٣٧م وأتم





التعليم فيها إلى السنة الثالثة الثانوية، وكان هذا هو آخر مرحلة من التعليم بالكويت،آنذاك.

• التحق خلال عمله بالتدريس بعدة دورات تدريبية في الجامعة الأميركية بلبنان وفي مقر اليونسكو هناك، وأتم دراسته التربوية في انجلترا حيث حصل على دبلوم في التربية وعلم النفس.

• بدأ التدريس في المدرسة الأحمدية عام ١٩٤٣م ومكث بها ثلاث سنوات ونصف، ثم استقال.

• اتجه إلى مجال التجارة، وتنقل بين الكويت وإيران، وذلك ما دفعه إلى تعلم اللغة الفارسية، والقراءة في الأدب الفارسي، وقد هيأ له ذلك أن يلقي بعض المحاضرات عن عمر الخيام في إذاعة الكويت.

• عاد إلى التدريس في المدرسة القبلية عام ١٩٤٩م حيث درَّس اللغة العربية والرياضيات، ثم عُين وكيلاً لها عام ١٩٥٢م.

• انتقل عام ١٩٥٦م إلى ديوان الوزارة" إدارة المعارف آنذاك" ليعمل مراقباً فنياً لقسم وسائل الإيضاح، ثم رُقي رئيساً له، ثم مديراً لإدارة الوسائل التعليمية عام ١٩٦٥م، وظل بهذا المنصب حتى تقاعد في نهاية عام ١٩٧٨م.

• اتجه بعد ذلك إلى الأعمال الحرة من تجارية وعقارية.

• هو أحد مؤسسي نادي المعلمين، وكان عضواً بمجلس إدارته في السنة الأولى لتأسيسه، وأحد محرري صحيفة الرائد التي كان يصدرها النادي.

• شارك في تأسيس رابطة الأدباء، وشغل منصب أمينها العام في السنة الأولى من تأسيسها.

• مثل الكويت في كثير من المؤتمرات التربوية في البلاد العربية والأجنبية، ولاسيما ما يتصل منها بالوسائل التعليمية، وقد أسس خلال عمله هذا التلفزيون التعليمي.

• من أبرز الشعراء المعاصرين في الكويت، وله ديوان "أغاني الربيع"، وقد ترجم الشاعر بعض أشعاره إلى اللغة الفارسية ونشرها في مجلة "المسلمون".

• انتقل إلى رحمة الله عام ٢٠٠٨م.

• المصدر: قاموس تراجم الشخصيات الكويتية في قرنين ونصف"

د.أحمد عبدالله العلي -١٩٩٨م ط١- المؤلف.

قالوا عنه:

ضمير المجتمع

المرحوم الشاعر عبد المحسن الرشيد صوت من الأصوات الشعرية الكويتية المتميزة رسم طريقاً شعرياً خاصاً في مسيرة الشعر الكويتي، وقدم ملامسة دقيقة ورقيقة للواقع الكويتي، فكان خير معبر عن مرحلة حاسمة في تاريخ المجتمع.

عبد المحسن الرشيد ضمير من ضمائر هذا المجتمع الحية.

د. سليمان الشطي

٢٠٠٩/٢/١٨م

=======



ضحية المراكز والأطراف

شعرية عالية، وموقف مبدئي شجاع امتزجا فكانا عبد المحسن الرشيد البدر.

أشرق في سماء الشعر في العام ١٩٤٧م بقصيدته: "ما للسيوف تئن في الأغماد" فحقّ للكويت أن تفخر بميلاد شاعر يعانَق بتجربته المميزة مجايليه من أعلام الشعر العربي في مصر والعراق وبلاد الشام، غير أن خطيئة المراكز والأطراف أبقته ومن هم في حكمه.. بعيدين عن دائرة الضوء.

شَرفتُ بالتتلمذ عليه حين كان معلماً في المدرسة القبلية الابتدائية وكنت تلميذاً فيها.

وشَرفتُ بالتتلمذ عليه مرة ثانية حين قرأت شعره فأحسست أنني أُعيد التعرف على معلم مستنير، ينشد لوطنه التطور والتقدم، ويواجه قوى الظلام بشجاعة نادرة، دون التخلي عن دوره أو رسالته في الخروج بالتجربة الشعرية الكويتية من أسر التقليد.

إن احتفاء الشباب بخاصة بالفقيد الكبير دليل على أن المبدعين والمفكرين والعلماء الراحلين يسكنون ضمير الوطن، لا ترابه، ويُطلّون علينا كل حين من خلال ما أنتج غرسهم من ثمار.

د. خليفة الوقيان

٢٠٠٩/٢/٢١م

مقطع من قصيدة

معركة بورسعيد

للشاعر: عبد المحسن محمد الرشيد

نشرت في جريدة "الشعب" العدد الثاني- السنة الأولى بتاريخ ١٩٥٧/١٢/١٢م.

ريـع الحـمـى فـتـنـادت الأحــرار ... وتـسـابـقـوا لـلـذود عـنـه وثـاروا

أرأيـت كيـف المـوج يـهـدر مزبـداً؟ ... أرأيـت كـيـف يـدمـر الإعـصـار؟

ريع الحمى فإذا النفوس رخيصة ... يـفـديـه أبـنـاء بـهـا أبـرار

قد نافس الشيب الشباب كأنهم ... يـتـسـابـقـون وحـبـه مـضـمـار

والموت يزحف باللهيب: من السما ... نـار، ومـن كـل الجـوانـب نـار

رجم تهاوى من هناك ومن هنا ... يمـشـي فـنـاء خـلـفـهـا ودمـار

والأرض ترجف والسماء تلفعت ... حجب الـدخـان فلا الـنـهـار نهار

***

يا بورسعيد فـداك كل مدينة ... هـل أنـت إلا لـلـبـطـولـة دار؟

علمت كيف يـرد كيد المعتدي ... فـي نـحـره وتـقـلـم الأظـفـار

ذكـرى كـفـاحـك جـذوة قدسية ... مـنـهـا تـشـع وتـسـطـع الأنـوار

في كل قطر قابس من نارها ... وعـلـى ثـنـاهـا تـهـتـدي الأحـرار

قسماً بتربك وهو ترب طاهر ... رواه مـن زاكـي الـدمـا مـدرار

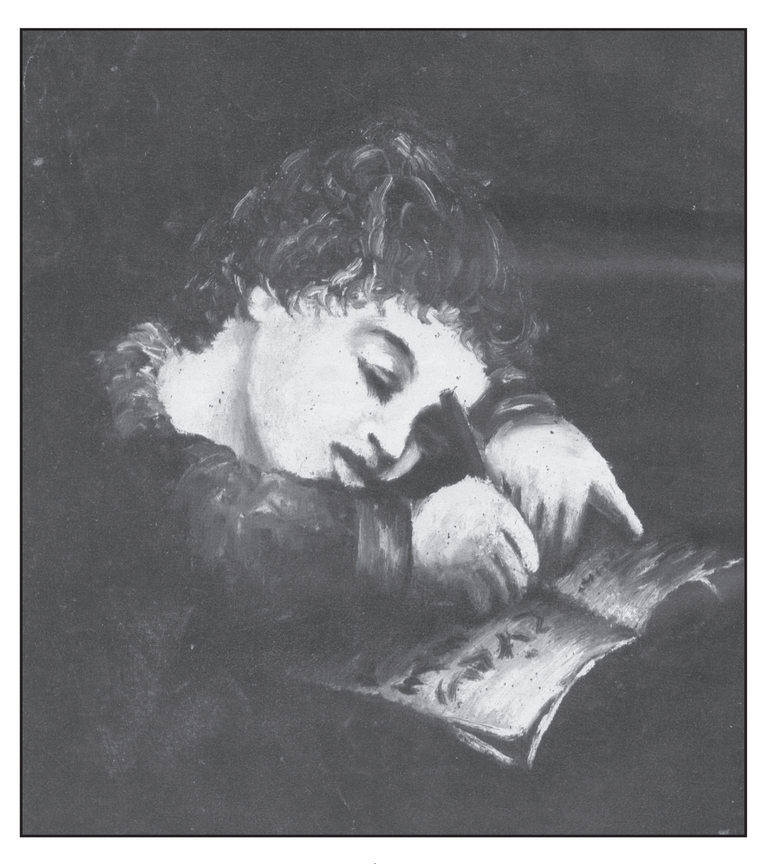
***

يا بورسعيد- وقد فتكت بحشدهم- ... أسألت لم حشدوا الجيوش وجاروا؟

ألأنـنـا اخـتـرنـا الحـيـاة كريمة ... وهـم لنا عيش العبيد اختاروا؟

ألأنـنـا ثـرنـا لـغـصـب حقوقنا ... فـي أرضـنـا وهـم لـذلـك ثـاروا؟



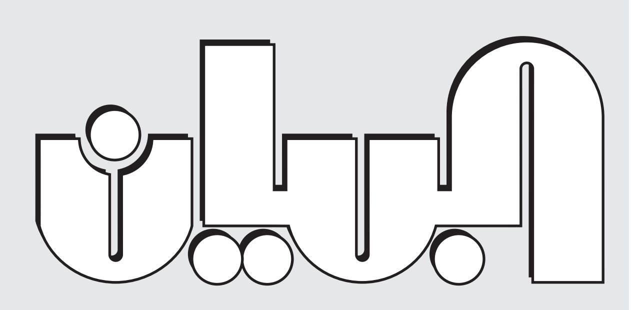


غلاف العدد الأول من البيان

ابريل ١٩٦٦







العدد 478 مايو 2010

مجلـة أدبيـة ثقافيـة شهريـة تصدر
عـن رابطـة الأدبـاء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282/25106022ـفاكس: 22510603





موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.



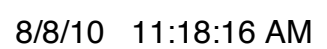
Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(478) May 2010

Editor in chief
S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:
The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602







دعوة ومشاركة

بقلم: سليمان الحزامي*

يظل العام الميلادي ٢٠١٠ عاماً ثقافياً متميزاً وذلك لاحتواء دولة قطر الأنشطة الثقافية بشكل عام من خلال اختيار الدوحة عاصمة للثقافة العربية.

وفي العدد السابق من البيان قدمنا التهنئة لدولة قطر ومثقفيها، وهذا واجب نرى من الضرورة التزامنا به تجاه دولة عربية خليجية لها بروز واضح في نشر الثقافة العربية والتعريف بها بين شعوب الحواضر.

ويسرنا أن ندعو الإخوة والأخوات المهتمين بالشأن الثقافي، إبداعاً وتوثيقاً ومتابعةً، أن يمدوا مجلة البيان بشيء من إبداعاتهم وتوثيقاتهم للشأن الثقافي.

وهذه الدعوة تأتي من منطلق مد الجسور الثقافية بين دول مجلس التعاون والدول العربية بشكل عام، لأننا وكما قلنا في العدد السابق: إن الفضاء الثقافي العربي يوحد ولا يفرق.

ولا يختلف اثنان في أننا بالكويت، كما في دمشق ، كما في القاهرة وغيرها من الحواضر الثقافية العربية، بحاجة للتعرف إلى القلم القطري إبداعاً وتوثيقاً ومتابعةً. فنحن في البيان نحاول قدر الإمكان إيجاد نسيج ثقافي عربي بين المبدعين العرب ومثقفيهم. بل نكاد نجزم بأن مسؤولي الشأن الثقافي القطري يحملون التوجه نفسه، نحو إنشاء النسيج الثقافي العربي الواحد، الذي يوحد الهوية العربية ويوثق العلاقة بين المبدعين العرب في قطر أو الكويت أو المنامة أو تونس وغيرها.

وهذه الدعوة للمشاركة، نرى في البيان أنها تحمل مضامين التوحد العربي فكراً وتعريفاً بين المثقفين العرب. فالقضية كما نراها ليست قائمة على الهيئات والجمعيات فحسب، وإنما يجب أن تمتد من الأفراد إلى الأفراد.

فمن خلال هذا العالم الموجود الآن بشكل جاهز للاطلاع عبر شبكة الإنترنت وغيرها من وسائل الإعلام الحديثة. نجد في البيان الكويتية أنه قد حان الوقت ليعرف القارئ العربي ذلك الشاعر القطري وذلك الروائي السعودي وذلك الدارس المصري، وذلك الباحث السوري، وعلينا أن نوظف هذه الوسائل الحديثة للتقارب ولدراسة عقلية المبدع العربي أينما كان.

أخيراً: إن مجلة البيان الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت، على أتم استعداد أن تصدر عدداً خاصاً عن الأدب القطري إذا توفرت المادة خلال هذا العام ٢٠١٠ بمناسبة اختيار الدوحة عاصمة للثقافة العربية. إنها دعوة صريحة نتطلع إلى تنفيذها ..

.. وللبيان كلمة

---

* رئيس التحرير








ظاهرة التوهم عند المعاصرين

د.ليلى السبعان

المنهج التاريخي.. وأصالته في الأدب العربي

د. محمد مهداوي



ظاهرة التوهم عند المعاصرين دراسة وتحليل (1-2)

بقلم: د. ليلى السبعان *

مقدمة

تدور معاني مادة وهم حول الخطأ والسهو؛ والتخيل والتمثيل؛ والترك والإسقاط؛ وخطرات القلب، قال الجوهري: وهمت في الحساب أوهم وهماً، إذا غلطت فيه وسهوت، ووهمت في الشيء بالفتح أهم وهماً إذا ذهب وهمك إليه وأنت تريد غيره، وتوهمت أي ظننت، وأوهمت غيري إيهاماً، والتوهم مثله، وأوهمت الشيء إذا تركته كله، يقال أوهم في الحساب مائه أي أسقط"(١).

وفي اللسان " الوهم خطرات القلب والجمع أوهـام..." (٢). وقال زهير في معنى التوهم:

وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأيا عرفت الدار بعد توهم(٣).

فالمتأمل في هذه المعاني التي أوردها صاحب اللسان وغيره في معنى التوهم يرى أنه نوع من التخيل العقلي لأمور غير موجودة يبني عليها الإنسان تصرفاً معيناً، فإن صح توهمه انتهى إلى تبين ومعرفة، وإذا لم يصح انتهى إلى الغلط والسهو(٤).

إذن الوهم في اللغة يدور حول التخيل والظن لأمور لا وجود لها على المستوى الواقعي الملموس، والغلط أو الخطأ أو السهو، هذا عن المعنى اللغوي للتوهم، أما في الاصطلاح فلا نجد له تعريفاً محدداً على رغم كثرة من تعرض له من النحاة القدماء(٥)، إلا أن أحد الدارسين المحدثين حاول أن يضع تعريفاً للتوهم فذكر أنه " تفسير تخيلي يضطر إليه النحاة والصرفيون وذلك عن طريق الاستعانة بالمعنى في محاولة للتوفيق وتحقيق

---

* أكاديمية وباحثة لغوية من الكويت.

(١) الصحاح للجوهري ٢٠٤٥/٥.

(٢) اللسان مادة وهم.

(٣) البيت لزهير انظره في شرح ديوانه صنعة ثعلب ١٨ ،، وفي شرح شعره للأعلم الشنتمري ص ٣.

(٤) مجلة كلية اللغة العربية- جامعة أم القرى عدد (١) سنة ١٩٨٣ ص ٧٣ بتصرف يسير..

(٥) ظهر هذا المصطلح- التوهم- مبكراً عند الخليل وسيبويه، والكسائي والفراء.. انظر التوهم عند النحاة ص ٣٢ وما بعدها.

الانسجام بين ما قد يظن من خطأ في إعراب ألفاظ بعض التراكيب العربية الفصيحة والتي لا ريب في صحتها وبين القواعد النحوية والصرفية، ومحاولة تفسير مجيئها على هذا النظم (٦).

هذا عن تعريف التوهم لغة واصطلاحاً، ونذكر الآن الدراسات السابقة التي خصصها المحدثون للحديث عن التوهم، من هؤلاء:

١- الأستاذ/ عبد القادر المغربي- كتب مقالاً بمجلة المجمع اللغوي بالقاهرة عام ١٩٧٥ بعنوان : توهم الحرف الأصلي زائداً.

٢- الأستاذ/ ممد بهجت الأثري، حيث كتب مقالاً بمجلة المجمع العلمي بدمشق عام ١٩٧٦ بعنوان : مزاعم بناء اللغة على التوهم.

٣- الدكتور/ السيد رزق الطويل، حيث كتب مقالاً بمجلة جامعة أم القرى عام ١٩٨٢ بعنوان "ظاهرة التوهم في الدراسات النحوية والصرفية.

٤- الدكتور/ عبد الله نجدي حيث كتب مقالاً بمجلة كلية الدراسات العربية والإسلامية بالأزهر (فرع الزقازيق) عام ١٩٩٢ بعنوان" العطف على التوهم دراسة تحليلية نقدية".

٥- الدكتور/ عبدالله جاد الكريم في رسالته للماجستير بعنوان التوهم عند النحاة، بكلية درا العلوم عام ١٩٩٧، وقد طبعها المؤلف في كتاب عام ٢٠٠١م.

هذه هي الدراسات السابقة ذات الصلة بموضوعنا والحديث الآن عن ظهور هذا المصطلح – التوهم- عند قدامى النحاة، فقد ورد عند الخليل ابن أحمد ١٧٥هـ، قال سيبويه: سألت الخليل رحمه الله عن قوله تعالى " فأصدق وأكن من الصالحين" المنافقون (١٠) قال الخليل: هذا كقول زهير:

بدالي أني لست مدرك ما مضى

ولا سابق شيئاً إذا كان جائياً(٧).

فإنهم جروا على هذا، لأن الأول قد يدخله الباء، فجاءوا بالثاني وكأنهم قد أثبتوا في الأول الباء فكذلك هذا، لما كان الفعل الذي قبله قد يكون جزماً ولا فاء فيه تكلموا بالثاني، وكأنهم قد جزموا قبله، فعلى هذا توهموا هذا(٨)، هذا عن ظهور المصطلح عند الخليل أستاذ سيبويه، أما عن سيبويه نفسه فقد جرى مدلول المصطلح على لسانه في أكثر من موضع إلا أنه في بعض الأحيان كان يصرح بمصطلح التوهم، وفي أحيان يستبدل مصطلح التوهم بالخطأ أو الغلط، وفي أحيان أخرى يكتفي بوصف مظاهر التوهم دون إشارة إلى المصطلح صراحة، وسنكتفي بمثال واحد لكل ظاهرة من هذه الظواهر، فمن أمثلة تصريحه بلفظ التوهم قوله: "وتقول: مررت برجل أعور آباؤه، كأنك تكلمت به على حد أعورين

(٦) التوهم عند النحاة ص ٣٠.

(٧) ديوانه ٢٨٧.

(٨) الكتاب ١٠٠/٣ وقد تحدث سيبويه عن التوهم وكرر الحديث عن هذا البيت سبع مرات. راجع فهارس الأستاذ عبد السلام هارون للكتاب ٨٦/٥٠.

استخدم اللغويون التوهم بمعنيين، الأول ما شذ عن القياس، والآخر: بمعنى الخطأ أما عن المعنى الأول فمن أمثلته ما ذكره صاحب الأغاني من أن عمارة بن عقيل أنشد قصيدة من شعره وقع فيها لفظ "أرياح" جمعاً لـ "ريح" فاعترضه إمام اللغة أبو حاتم السجستاني قائلاً: هذا لا يجوز، إنما هو الأرواح بالواو فقال عمارة معتذراً "لقد جذبني إليها- أي إلى أرياح- طبعي، إنما تسمعهم يقولون" رياح" أيضاً؟ فقال أبو حاتم: هذا خلاف ذاك. قال عمارة: صدقت ورجع إلى الصواب.

وإن لم يتكلم به، كما توهموا في هلكى وموتى ومرضى أنه فعل بهم، فجاءوا به على المثال جرحى وقتلى، ولا يقال هلك ولا مرض ولا موت(٩).

ومن أمثلة استعاضته عن التوهم بلفظ الخطأ أو الغلط قوله: وأعلم أن ناساً من العرب يغلطون فيقولون" إنهم أجمعون ذاهبون وإنك وزيد ذاهبان، وذاك أن معناه معنى الابتداء، فيرى أنه قال: هم كما قال: ولا سابق شيئاً إذا كان جائياً(١٠)،وقد ذكر ابن هشام والبغدادي أن مراد سيبويه بالغلط التوهم، قال ابن هشام: "ومراده بالغلط ما عبر عنه غيره بالتوهم، وذلك ظاهر من كلامه ويوضحه إنشاء البيت(١١).

ومن أمثلة وصفه لمظاهر التوهم دون التصريح بالمصطلح قوله" وبلغنا أن أهل المدينة يرفعون(١٢) هذه الآية الكريمة: "وما كان لبشر أن يكلمه الله إلا وحياً أو من وراء حجاب أو يرسل رسولاً فيوحي بإذنه ما يشاء" الشورى ٥١، فكأنه واللهَ أعلم قال الله عز وجل: لا يكلم الله البشر إلا وحيا أو يرسل رسولاً، أي في هذه الحال، وهذا كلامه إياهم، كما تقول العرب: تحيتك الضرب، وعتابك السيف، وكلامك القتل(١٣)، وهكذا رأينا سيبويه يعبر عن التوهم بالغلط، أو يصف مظاهر دون ذكر المصطلح، أو يصرح بالمصطلح.

وننتقل إلى النحو الكوفي لنرى هل استخدم الكوفيون مصطلح التوهم أولاً، ونبدأ بالكسائي ١٨٩هـ، فنجده يستخدم التوهم- بمعناه الاصطلاحي- ، فهو يذهب إلى أن اشياء ممنوعة من الصرف لتوهم العرب ما مشابهتها بحمراء الممنوعة من الصرف(١٤).

ونأتي إلى الفراء فنجده هو الآخر يستخدم مصطلح التوهم، ففي قوله تعالى: يا أيها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوت النبي إلا أن يؤذن لكم إلى طعام غير ناظرين إناه ولكن إذا دعيتم فادخلوا فإذا

---

(٩) الكتاب ٤٢/٢.

(١٠) الكتاب ١٥٥/٢.

(١١) المغني ٤٥٥، وانظر خزانة الأدب ٣٢٥/٤.

(١٢) وهي قراءة نافع وأهل المدينة انظر مثلاً البحر المحيط ٧٥٢/٧.

(١٣) الكتاب ٥٠/٣.

(١٤) شرح الشافية ٢٩/١.

طعمتم فانتشروا ولا مستأنسين لحديث" الأحزاب ٥٣ قال: ولو جعلت المستأنسين في موضع نصب تتوهم أن تتبعه بغير، لما أن حلت بينهما بكلام وكذلك كل معنى احتمل وجهين ثم فرقتِ بينهما بكلام جاز أن يكون الآخر معرباً بخلاف الأول، ومن ذلك قولك: ما أنتٍ بمحسن إلى من أحسن إليك ولا مجملاً تنصب المجمل وتخفضه. الخفض على اتباعه المحسن، والنصب علٍى أن تتوهم أنك قلت: كا أنت محسناً(١٥)، وهكذا وجدنا قدامى النحاة يستخدمون مصطلح التوهم وجدنا الخليل يفعل ذلك، ووجدنا سيبويه يستخدم المصطلح، وأحياناً يعبر عنه بالغلط، ووجدنا الكسائي يذكر أن العرب منعت "أشياء" من الصرف لتوهمهم مشابهتهما بحمراء، ووجدنا الفراء يخرج بعض الآيات القرآنية الكريمة على التوهم(١٦). وننتقل إلى الحديث عن مفهوم التوهم عند اللغويين القدماء:

فقد استخدم اللغويون التوهم بمعنيين، الأول ما شذ عن القياس، والآخر: بمعنى الخطأ أما عن المعنى الأول فمن أمثلته ما ذكره صاحب الأغاني من أن عمارة بن عقيل أنشد قصيدة من شعره وقع فيها لفظ "أرياح" جمعاً لـ "ريح" فاعترضه إمام اللغة أبو حاتم السجستاني قائلاً: هذا لا يجوز، إنما هو الأرواح بالواو فقال عمارة معتذراً "لقد جذبني إليها- أي إلى أرياحٍ- طبعي، إنما تسمعهم يقولون" رياح" أيضاً؟ فقال أبو حاتم : هذا خلاف ذاك. قال عمارة : صدقت ورجع إلى الصواب(١٧).

ومن الأمثلة أيضاً ما ذكره الحريري في كتابه درة الغواص قال: ويقولون في جمع حاجة: حوائج فيوهمون فيه كما وهم بعض المحدثين في قوله:

فسيان بيت العنكبوت وجوسق

رفيع إذا لم تقض فيه الحوائج(١٨).

والصواب أن يجمع في أقل العدد على حاجات، وأن يجمع في أكثر العدد على حاج... (١٩) فالحريري يستخدم التوهم بمعنى ما خرج عن القياس وإن لم يصرح بأنه شاذ فإن ابن منظور صرح بذلك قال عن ريح: وجموعها رياح وأرواح، وحكى في جمع ريح أرياح بالياء وهو شاذ(٢٠).

المعنى الثاني للتوهم عند اللغويين بمعنى الخطأ وقد بنى أحمد فارس الشدياق على هذا المعنى كتابه الجاسوس على القاموس وكذلك على ابن حمزة في كتابه التنبيهات على أغاليط الرواة، ففي

---

(١٥) معاني القرآن للفراء ٣٤٧/٢، ٣٤٨.

(١٦) وانظر في التوهم عند الفارس وابن جني والزمخشري والأنباري وابن يعيش... كتاب التوهم عد النحاة ص ٣٨ وما بعدها.

(١٧) وانظر مجلة مجمع اللغة العربية ج ٧ ص ٣٦٢ وما بعدها.

(١٨) لبديع الزمان كما في حاشية ياسين على التصريح ٢٤٦/٢.

(١٩) درة الغواص ٧٠ و ٧١.

(٢٠) اللسان ريح.



تنبيهه على غلط ابن السكيت في قوله: وتقول: هذه موسى جديدة، وهي فعلى عن الكسائي وقال عبدالله بن سعيد الأموي: وهو مذكر لا غير يقال: هذه موسى كما ترى، وهو مفعل من أوسيت رأسه إذا حلقته بالموسى. قال على بن حمزة: ما حكاه أبو يوسف عن الكسائي خطأ، لأن الميم زائدة في موسى فإذا جعلتها فعلى صارت الميم فاء الفعل، فالكسائي توهم أن الميم في موسى أصلية والكلمة بوزن فعلى وذكر علي بن حمزة أن هذا غلط(٢١). وهذا الغلط الذي ذكره على بن حمزة ما هو إلا التوهم بمعناه الاصطلاحي.

كما فعل صاحب اللسان، فإنه قال في كلمة ريح، وجموعها رياح وأرواح، وحكى جمع ريح أرياح- بالياء- وهو شاذ(٢٢).

ومن علماء العربية من استخدام مفهوم التوهم(٢٣)مرادفاً للخطأ، كاستدراكات البكري في التنبيه على أوهام أبي علي القالي في أماليه. وأحمد فارس الشدياق في سفره الضخم الجاسوس على القاموس فيما وهم فيه لخروجه عن اللغة- يعني صاحب القاموس.

وفي استعراضه لبعض المواد التي أشكل أمرها كـ "مكان" ، و "أمكنة" يورد الشدياق نص عبارة صاحب اللسان: "والمكان الموضع، والجمع أمكنة وأماكن. توهموا الميم أصلاً حتى قالوا: تمكن في المكان "ثم يستدرك من كلام الجوهري، قال: "ولما كثر لزوم الميم توهمت أصلية، فقيل: تمكن كما قالوا من المسكين تمسكن. وقد عزا ابن برى الخلاف حول مكان وأمكنة إلى السهو. ومن هنا نلمح أن أصحاب المعاجم وعلماء اللغة قلما يصرحون بالتوهم في الكلمات، وإنما يلمحون إليه تلميحاً(٢٤). وقد أشار العلامة ابن جني في سفره القيم " الخصائص" إلى بعض ما نفهمه الآن من التوهم دون أن يشير إليه ما صطلاح، يقول ابن جني: "وإذا كان الزائد غير ذي المعنى قد قوي سببه حتى لحق بالأصول عندهم فما ظنك بالزائد ذي المعنى؟"(٢٥).

ويبرر ابن جني ما أثر عن العرب من تبعية الزائد مع الأصل حال الاشتقاق لأن كل ذلك تقوية للمعنى وحراسة له ودلالة عليه، ألا تراهم إذ قالوا تدرع وتسكن وإن كانت أقوى اللغتين عند أصحابنا فقد عرضوا أنفسهم لئلا يعرف غرضهم: أمن الدرع والسكون أم من المدرعة والمسكنة؟ ثم يعلق على نصه السابق قائلاً: " ففي هذا شيئان" أحدهما حرمة الزائد في الكلمة عندهم حتى أقروه إقرار الأصول. والآخر ما يوجبه ويقضي به من ضعف تحقير الترخيم وتكسيره عندهم لما يفضى به ويفضى بك إليه من حذف الزوائد على معرفتك بحرمتها عندهم"(٢٦).

(٢١) التنبيهات على أغاليط الرواة ٣٢١، وكلام ابن السكيت في إصلاح المنطق ٣٥٩.

(٢٢) السابق.

(٢٣) الجاسوس على القاموس ٣٢، ٣٩٦.

(٢٤) مجلة مجمع اللغة العربية ج ص٣٧٠.

(٢٥) الخصائص لابن جني ج١ ص ٢٢٨.

(٢٦) الخصائص ٢٢٨/١.

وفي رأي الدكتور/ إبراهيم أنيس- رحمه الله- أن توهم الأصالة أوتوهم الزيادة ليس إلا ناحية من الظاهرة اللغوية وعزا إلى "هرمان ياول" تسميته بالقياس الخاطىء"(٢٧). ولا شك أن ظاهرة القياس الخاطئ كانت تقع بين العرب القدماء، واعتبرنا - نحن المولدين- ما نشأ من قياسهم الخاطئ شيئاً مقبولاً، وسجلناه في كتب اللغة والمعاجم، ورويناه عنهم.

وينتقد الدكتور إبراهيم أنيس موقف المعاصرين الذين أطلق عليهم" المولدين" من ظاهرة القياس الخاطئ وآثارها بقوله: " .. فقد حاربناها دون هوادة، ولا زلنا نحاربها لأننا نسلب أنفسنا حق تطوير أي ناحية من نواحي اللغة العربية"(٢٨).

وفي سياق دراسته عزا الدكتور أنيس ما أثر عن إيثار الحجازيين للصورة المشتملة على الياء، وإيثار غيرهم من المتوغلين في البداوة الصورة المشتملة على الواو إلى كونها معاقبة لا غرابة فيها(٢٩).

على حين يرى الشيخ النجار أن ما ورد معزوا إلى الحجازيين في نحو قولهم صياغ في صواغ، وقيام في قوام، يحمله بعضهم على غير التعاقب، فهو على وزن فعال(٣٠).

من علماء العربية من استخدام مفهوم التوهم مرادفاً للخطأ، كاستدراكات البكري في التنبيه على أوهام أبي علي القالي في أماليه. وأحمد فارس الشدياق في سفره الضخم على القاموس فيما وهم فيه لخروجه عن اللغة- يعني صاحب القاموس.

وفي البحث الذي قدمه لمجمع اللغة العربية الأستاذ محمد بهجت الأثري يرى أن إيثار بعض القبائل الياء على الواو، وإيثار غيرهم العكس يحسبه الذين لا يلحظون ذلك تحولاً من حرف إلى حرف، ويزعمون ذلك توهماً، ولو كان ذلك الأمر صادراً من قبيلة واحدة لجاز هذا الحكم(٣١). ومفهوم التوهم كما يراه الأستاذ مرادف للخطأ.

ويفرق الشيخ النجار بين مسارين للتوهم، فيرى أن التوهم إذا جاء عنهم - يعني العرب- وهو لا يصادم شيئاً من مقررات العربية وقواعدها العامة فقيل بقياسه(٣٢).

---

(٢٧) في أصول اللغة ج ١ توهم أصالة الحروف وتوهم زيادتها د. إبراهيم أنيس ص ٤٧.

(٢٨) السابق ص ٤٩.

(٢٩) نفسه ص ٥٢.

(٣٠) التوهم وآثاره في العربية. في أصول اللغة ج٤٧/١ للشيخ النجار.

(٣١) في أصول اللغة ج ٣٢٨/٣.

(٣٢) في أصول اللغة ج ٤٧/١.

أما التوهم الذي يفضي إلى أمور مرفوضة في اللغة إلى أمر غير مستحسن فيها فينبغي الحكم على آثاره بالشذوذ، وتضييق أمره فيما ورد عن العرب إذا كان التوهم نفسه على خلاف الأصل في اللغة".

ولقد كان للشيخ عبد القادر المغربي- رحمه الله- فضل إثارة هذا الموضوع على مائدة مجمع اللغة العربية، وفي رأيه أن للتوهم ضربين: أولهما توهم الحرف الزائد أصلياً كميم منطقة، قالوا في الفعل منه تمنطق، والقياس تنطق، وقدم له من الشواهد ما يسوغ قبوله والعكس أي توهم الحرف الأصلي زائداً(٣٣).

وثانيهما في تبادل الهمزة والياء عند الجمع، مثل (مصايد) كقولك مصايد الأسماك في الكويت تحتاج إلى تنظيم.

وتوهم صرف الكلمات الممنوعة من الصرف، مثل:

أطباء- علماء - شرفاء - حلفاء

وتوهم منع كلمات من الصرف وهي معروفة مثل "آلاء- أسماء- آراء - أنباء(٣٤).

وقد جمعت شواهد على التوهم من لغة المعاصرين وقمت بتقسيم هذه الشواهد إلى أبواب نحوية مرتبة حسب ترتيب الألفية، ومن خلال استقراء أخطاء المعاصرين وجدت أكثر هذه الأخطاء المبنية على التوهم في أبواب الفاعل- المضاف إلى ياء المتكلم وأفعل التفضيل- ما ينصرف وما لا ينصرف- المذكر والمؤنث والجمع والإعلال والإبدال. وبعد أن انتهيت من ذكر هذه الأبواب قمت بعمل ملحق لأخطاء المعاصرين الناتجة عن التوهم في دلالة الألفاظ، أو في تعدى الأفعال ولزومها أو غير ذلك ثم ختمت البحث بخاتمة حوت أهم نتائج هذه البحث.

* * *

التوهم في باب الفاعل

وقع التوهم في لغة المعاصرين بين الفاعل والمفعول، فهم أحياناً يتوهمون الفاعل مفعولاً فينصبونه والعكس، ومما وقع في كلامهم قولهم:

١- يشترك كلًا من فلان وفلان في عضوية اللجان، حيث توهموا الفاعل مفعولاً، والصحيح يشترك كل من فلان.

٢- ويقولون انقطع الحبل واندمل الجرح... إلخ.

يتوهمون الفاعل مفعولاً.

التوهم في باب المضاف إلى ياء المتكلم

يقولون: هذه عصاتي توهموا تأنيثها بالتاء وهذا غير صحيح والصحيح أنها مؤنثة بالألف المقصورة وعند الإضافة إلى ياء المتكلم لا تتغيير هذه الألف، وتحرك الياء بالفتح(٣٥). قال سيبويه: أعلم أن الياء لا تغير الألف، وتحركها بالفتحة لئلا يلتقي ساكنان وذلك قولك: بشراي وهداي وأعشاي(٣٦). إذن الصحيح في المثال

---

(٣٣) مجلة مجمع اللغة العربية ج ٦١/٩.

(٣٤) في أصول اللغة ٣٢٧/٣.

(٣٥) وندر كسرها قرأ الأعمش والحسن البصري "هي عصاي" بكر الياء على أصل التقاء السكاكين انظر المحتسب ٤٨/٢، والبحر المحيط ٢٢٠/٦، والتصريح بمضمون التوضيح ٢٤٢/٣، والهمع ٤٣٦/٢.

(٣٦) الكتاب ٤١٣/٣ وانظر مثلاً المقتضب ٢٤٩/٤، والهمع ٤٣٦/٢.



السابق أن نقول: هذه عصاي قال الله عز وجل: قال هي عصاي أتوكأ عليها" طه ١٨.

التوهم في أفعل التفضيل

من مظاهر التوهم في باب أفعل التفضيل قول بعض الكتاب: تم اتفاق الدولتين الأعظم يتوهمون أن أفعل التفضيل غير مقترن بأل، أو يتوهمون أن المطابقة لا تجب إذا كان اسم التفضيل مقترناً بأل قال السيوطي: والمعرف بأل يطابق في الإفراد والتذكير، وضدهما حتماً نحو زيد الأفضل والزيدان الأفضلان؛ والزيدون الأفضلون، وهند الفضلى والهندان الفضليان، والهندات الفضليات أو الفضل(٣٧). إذن الصواب أن يقال تم اتفاق الدولتين العظميين.

التوهم في باب ما ينصرف وما لا ينصرف

من مظاهر التوهم لدى المعاصرين- أدباء- كتاب- مذيعين.. صرف كلمات ممنوعة من الصرف، ومنع صرف كلمات مصروفة، فمن أمثلة النوع الأول.

(١) تكرم دولة الكويت علماء كثيرين.

(٢) أثنى وزير الصحة على أطباء الكويت، ومثل ذلك كلمات شرفاء- نجلاء- عمداء - نزلاء- حكماء- حلفاء - مدراء- فهم يتوهمون أن ألف التأنيث الممدودة لا ترد إلا مع الكلمات المفردة المؤنثة وهذا غير صحيح قال السيوطي: ويمنع صرف الاسم ألف التأنيث مطلقاً. أي سواء كانت مقصورة نحو حبلى- أو ممدودةٍ نحو حمراء وسواء كان ما هي فيه مفرداً أو جمعاً كسكارى وأولياء صفة، أم اسماً كذكرى ودعوى، نكرة أم معرفة كسلمى وكلتا علماً(٣٨).

وهم يتوهمون أيضاً أن الهمزة في الكلمات السابقة منقلبة عن ياء، وإذا كانت الهمزة بدلاً من ياء صرفت الكلمة، مثل علباء وحرباء قال سيبويه: فإن قلت: فما بال علباء وحرباء؟ فإن هذه الهمزة التي بعد الألف إنما هي بدل من ياء(٣٩)، وليست الهمزة في الكلمات التي ذكرناها بدلاً من ياء.

ويقولون أيضاً: حذرت وكالة تاس للأنباء من خطر مواد مشعة في الأغذية بعد انفجار شرنوبل، ومثله حواس وخواص وهوام ودواب، فهم يصرفون هذه الكلمات وأمثالها توهماً منهم أن شرط صيغة منتهى الجموع غير متحقق، والواقع أن الشرط متحقق وهذه الكلمات على وزن مفاعل لذا يجب منع صرف هذه الكلمات قال الزجاج في باب ما كان على مثال مفاعل ومفاعيل نحو مساجد ومفاتيح وكل جمع يأتي بعد ألفه حرفان أو ثلاثة الأوسط منها حرف لين قال: اعلم أن ما كان على ما وصفنا لا ينصرف شيء من ذلك من النكرة، فإن كا معرفة كان أبعد لصرفه، وإنما منعهم من صرف هذا المثال أنه جمع وأنه على مثال ليس يكون في الواحد(٤٠).

---

(٣٧) همع الهوامع ٣/٧٦.

(٣٨) همع الهوامع ١/٨٧ وانظر ما ينصرف ومالا ينصرف للزجاج ص ٤٢.

(٣٩) الكتاب ٣/٢١٤.

(٤٠) ما ينصرف وما لا ينصرف ٦٣ وما بعدها وانظر مثلاً الهمع ١/٨٧.

النوع الآخر من مظاهر التوهم في باب ما ينصرف وما لا ينصرف منع صرف كلمات حقها أن تصرف توهماً من بعض المعاصرين أنها ممنوعة من الصرف فيمنعون الكلمات الآتية من التنوين" فران- طحان- عجان" توهماً منهم أن النون في هذه الكلمات وأمثالها زائدة والواقع أن النون في هذه الكلمات ليست زائدة بل هي لام الكلمة والكلمات على وزن فعال، لذلك يعتبر منع هذه الكلمات من الصرف توهماً.

ويتوهمون أن الكلمات (آلاء - أسماء- آراء- أبناء- ممنوعة من الصرف، وهذا غير صحيح فهذه الكلمات على وزن أفعال(٤١)، ووزن أفعال-الجمع- ينصرف في المعرفة والنكرة إلا إذا سمينا به مؤنثاً فإنه يمنع الصرف في هذه الحالة للتأنيث) (٤٢).

وبعد فهذا هو التوهم في باب ما ينصرف وما لا ينصرف، وهو يتضح في أمرين الأول صرف كلمات حقها أن تمنع من الصرف، والآخر منع صرف كلمات حقها أن تصرف.

التوهم في باب التذكير والتأنيث

وضع العرب لكل لفظ من الألفاظ حكماً من حيث التذكير والتأنيث، فهناك ألفاظ يجب فيها التذكير، وألفاظ يجب فيها التأنيث، وألفاظ يجوز فيها التذكير والتأنيث، وما بين هذه الأحكام الثلاثة هناك أحكام أخرى مثل ألفاظ يجوز فيها التذكير والتأنيث والتذكير أغلب، وألفاظ يجوز فيها التذكير والتأنيث والتأنيث أكثر، وهناك ألفاظ يستوي فيها المذكر والمؤنث... إلخ. هذه الأحكام، فإذا نطق الناطق فقال مثلاً هذا أذن توهم أن الأذن مذكرة(٤٣)، فذكر ما حقه التأنيث أو قال: هذه أنف، توهم أن الأنف مؤنثة(٤٤)، فأنث ما حقه التذكير أقول إذا فعل ذلك يكون قد دخل في باب التوهم، والواقع أن مظاهر التوهم في هذا الباب- تأنيث المذكر وتذكير المؤنث - كثيرة جداً، إلا أننا سنقوم بتقسيم هذه المظاهر إلى ثلاثة أقسام وسنذكر مثالاً أو أكثر لكل قسم حتى نتبين مظاهر التوهم في هذا الباب.

أولاً التوهم في تذكير ما حقه التأنيث:

من أمثلة ذلك قول بعض الأدباء " وقع حرب شديد" يتوهمون تذكير الحرب، والحرب مؤنثة(٤٥). إلا أن العرب صغروها "حريب" بغير هاء تركوا القياس فيه.

---

(٤١) أما أسماء فوزنها فعلاً عند سيبويه لأنها مشتقة من الوسامة أبدلت واوها همزة استثقالاً للواو أولاً. الكتاب ٢/٢٥٨.

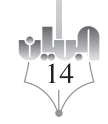
(٤٢)لأن القاعدة أن كل مؤنث على ثلاثة أحرف متحركات يمنع الصرف، وكلما زاد في عدد الحروف كان ذلك أوكد لترك صرفه. وانظر المقتضب ٣/٣٣٠.

(٤٣) الأذن مؤنثة قال تعالى " وتعيها أذن واعية" الحاقة ١٢، كما أن تصغيرها أذنية، نظر مثلاً المذكر والمؤنث لأبي حاتم السجستاني ١١١.

(٤٤) الأنف مذكر، قال امرؤ القيس:

فلا ينبسط من بين عينيك ما انطوى ... ولا يلتقي إلا وأنفك راغم

(٤٥) انظر المذكر والمؤنث لأبي حاتم السجستاني ١٣٥، ولابن فارس ٥٧.



ويقولون: ارتفع الضحى، يتوهمون تذكير الضحى، وهذا خطأ لأن الضحى مؤنثة(٤٦)، إلا أن العرب صغروها ضحى بغير هاء لئلا تختلط بتصغير ضحوة.

ويقولون: أحد الدول العربية يتوهمون تذكير المفرد" الدولة" وهذا خطأ والصواب إحدى الدول العربية.

ويقولون: شربت من كأس جميل يتوهمون تذكير الكأس وهذا خطأ لأن الكأس مؤنثة(٤٧)، قال تعالى: " يطاف عليهم بكأس من معين بيضاء لذة للشاربين" الصافات ٤٥، ٤٦.

ثانياً: التوهم في تأنيث ما حقه التذكير:

من ذلك مثلاً ما ورد في بعض البرامج الثقافية" إحدى المستوصفات "توهموا تأنيث المفرد، وهذا خطأ والصواب أحد المستوصفات. وكذلك قول بعض الصحفيين إحدى هذه الأيام يتوهم تأنيث المفرد والصواب أن يقال أحد هذه الأيام، ويقولون جرت عليه السكين، يتوهمون تأنيث السكين، وهذا خطأ لأن السكين مذكر لا اختلاف فيه(٤٨)، والصواب أن يقال جرى عليه السكين ويقولون: يتوقع أن تهب إعصار، يتوهمون تأنيث الإعصار وهذا خطأ لأن الإعصار مذكر(٤٩)، قال عز وجل: "فأصابها إعصار فيه نار" البقرة ٢٦٦.

ويقولون آلمتني بطني يتوهمون تأنيث البطن وهذا خطأ لأن البطن مذكر(٥٠)، وعليه قول النابغة الذبياني: والبطن ذو عكن لطيف طيه ... (٥١).

ثالثاً: التوهم في إضافة التاء إلى ما يستوي فيه المذكر والمؤنث

هناك صيغ تدخل عليها التاء للتفرقة بين المذكر والمؤنث مثل صيغة فعال يقال رجل شراب، وامرأة شرابة، وكذلك صيغة فعل تقول رجل حذر وامرأة حذرة، وكذلك صيغة فعول إذا كانت بمعنى مفعول يقال ناقة ركوبة وشاة حلوبة.

وهناك صيغ أخرى ذكر النحاة أنها لا تدخلها تاء التأنيث لأن هذه الصيغ مما يستوي فيه المذكر والمؤنث من هذه الصيغ فعيل بمعنى مفعول تقول مثلاً امرأة قتيل وكف خضيب ولحية دهين(٥٢)، ومن هذه

---

(٤٦) انظر مثلاً المذكر والمؤنث للفراء ٨٤، وللسجستاني ١٣٤، ولابن الانباري ٥١٩/١.

(٤٧) انظر مثلاً المذكر والمؤنث لأبي حاتم السجستاني ١٤٣، ولابن الأنباري ٥٠٤/١، قال أمية بن أبي الصلت:

من لا يمت عبطة يمت هرماً   الموت كاس فالمرء ذائقها

(٤٨)انظر المذكر والمؤنث ٩٦، وللسجستاني ١٦٨ ولابن الأنباري ٣٨٧/١، قال أبو ذؤيب الهنلي:

يرى ناصحاً فيما بدا فإذا خلا   فذلك سكين على الخلق حاذق.

انذر ديوانهم ١٥١/١.

(٤٩) انظر المذكر والمؤنث السجستاني ١٧٠، ولابن الأنباري ٤٩١/١.

(٥٠) انظر المذكر والمؤنث للفراء ٧٩ وللسجستاني ١٠٨.

(٥١) ديوانه ٣٠، وانظر شرح الجمل ٣٩٩/٢.

(٥٢) انظر في ذلك مثلاً المذكر والمؤنث لابن الأنباري ٤٨٦/١، ومختصر المذكر والمؤنث للمفضل بن سلمة ص ٣٢٣.

الصيغ فعول بمعنى فاعل مثل امرأة ظلوم وغضوب وقتول وصبور(٥٣)، وقد يخطئ بعض الناس فيلحقون بهذه الصيغ التاءٍ للفرق بين المذكر والمؤنث، فيقولون مثلاً عجوز وقتيلة وجريمة وصبورة.. يتوهمون أنهم أضافوا تاء التأنيث ليفرقوا بين المذكر والمؤنث على الرغم من أن هذه الصيغ يمتنع إلحاق تاء التأنيث بها، قال الحريري في درة الغواص: ويقولون امرأة شكورة ولجوجة وصبورة وضئونة فيلحقون هاء التأنيث بها فيوهمون فيه لأن هذه التاء إنما تدخل على فعول إذا كان بمعنى مفعول كقولك ناقة ركوبة وشاة حلوبة، فأما إذا كان فعول بمعنى فاعل نحو صبور الذي بمعنى صابر ونظائره فيمتنع عن إلحاق التاء به وتكون صفة مؤنثة على لفظ مذكرة(٥٤).

ومن التوهم أيضاً إلحاق تاء التأنيث إلى أسماء الألقاب والمهن يقولون محامية، طبيبة، وزيرة، وكيلة، عميدة،... إلخ. وقد أصدر مجمع اللغة العربية قراراً بهذا الشأن هذا نصه: " يسوغ لـ مجمع اللغة العربية أن يعرب في شأن الكلمات التي توصف بها المناصب والأعمال المتعارفة في الرجال الغالبة عليهم عن إجازة إطلاق هذه الكلمات على النساء إذا تولين موصوفاتها، دون إلزام بإلحاق علامة التأنيث بها سواء أكانت تلك الكلمات أسماء في أصولها أم كانت صفات(٥٥).

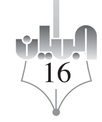
وبعد فهذه أمثلة للتوهم في باب التذكير والتأنيث وقد رأينا بعض الناس يتوهم المؤنث مذكراً فيذكره، والعكس، كما يتوهم أن بعض الصيغ تلحقها تاء التأنيث فرقاً بين المذكر والمؤنث، على الرغم من أن هذه الصيغ مما يستوي فيه المذكر والمؤنث.

---

(٥٣) وأجاز مجمع اللغة العربية أن تلحق تاء التأنيث صيغة فعول بمعنى فاعل لما ذكره سيبوية من أن ذلك جاء في شيء منه وما ذكره ابن مالك في التسهيل من ان امتناع التاء هو الغالب، وما ذكره السيوطي في الهمع من أن الغالب ألا تلحق التاء هذه الصفات وما ذكره الرضى من قوله ومما لا يلحق تاء التأنيث غالباً مع كونه صفة فيستوي فيه المذكر والمؤنث: فعول" في أصول اللغة جـ١ ص ٧٤.

(٥٤) درة الغواص ص ١٥٠، ١٥١.

(٥٥) في أصول اللغة جـ ٣ ص ٦٣ من مقال للأستاذ محمد شوقي أمين بعنوان المؤنث كالمذكر في ألقاب المناصب والأعمال.





المنهج التاريخي
أصالته في الأدب العربي وإشكالية تطبيقاته

بقلم: د.محمد مهداوي*

مقدمة

لقد وقع اختياري على هذا المنهج بالذات دون غيره من المناهج الحديثة أو المعاصرة، و هو من أقدم المناهج النقدية استعمالا في الأدب العربي، وربما في الآداب بشكل عام ، لقدمه ولأسباب أخرى، أذكر منها ما يلي:

- إنه منهج أصيل في الدراسات العربية، فقد نشأ من رحم الأدب العربي القديم، وترعرع بين أحضان الشعراء والأدباء العرب القدامى .

نشأ في شكل انطباعات شخصية ذوقية، تصدر عن الدارس الناقد حين يحتكم إليه الشعراء، للتمييز بينهم، وإبراز المتفوق منهم، ذلك ما كان يقوم به النابغة الذبياني، بسوق عكاظ في العصر الجاهلي، حيث كان يحكم بتفوق الشاعر، من خلال بيت واحد يعجبه ويستحسنه، فيقول له أنت أشعر الناس،ومن ثمة خرج المثل العربي (هذا بيت القصيد).وبعد ذلك أخذ في التطور من خلال الممارسات النقدية، الفردية والجماعية إلى أن وصل بيد الدارس الرائد للأدب العربي، محمد بن سلام الجمحي،فتحول من منهج ذوقي انطباعي إلى منهج تاريخي،في كتابه الشهير (طبقات فحول الشعراء)،إذ اعتمد فيه على الناحية الزمانية والمكانية فقسم الشعراء إلى (شعراء جاهليين و إسلاميين)، وشعراء المدن والقرى (شعراء مكة والمدينة والطائف والبحرين ..).

- وهو منهج يكاد يطغى على أغلب المناهج الأخرى، قديماً وحديثاً، فحتى المناهج التي يزعم أصحابها أنها مناهج علمية موضوعية، لا تستغني عن الاستعانة بالمنهج التاريخي، في البحث عن المعلومات والمعطيات التاريخية المتعلقة بحياة الكاتب أو الشاعر وعصره ،وعن ظروف حياته وبيئته، لأنها تؤثر في عملية الخلق الفني لدى المبدع شاء ذلك أو أبى.

---

* أكاديمي من الجزائر



- إنه لم يظهر في الأدب الغربي إلا خلال القرن التاسع عشر، حيث ظهر عند الفرنسي (جول لومتر) و (أناتول فرانس) في شكله الأول، تحت اسم (المنهج الانطباعي)،ثم تطور على يدي (تين و سانت بيف) وأخذ اسم (المنهج التاريخي).

تعريف المنهج التاريخي

يلاحظ الدارس والمتتبع للحركة النقدية العربية، تنوع المناهج النقدية والخلط والتداخل فيما بينها في عملية الممارسة النقدية في النقد العربي، منذ بداية الحركة النقدية العربية عند الرواد الأوائل إلى يومنا هذا .

ونحن نعلم أن الصلة بين التاريخ كعلم و بين المنهج التاريخي، كمنهج من مناهج البحث العلمي والنقد الأدبي، صلة وثيقة، فالتاريخ علم يبحث في الإنسان و مجتمعاته، و الحوادث البشرية التي مضت و انقضت،فهو بمثابة سيرة عامة للإنسانية في مسيرتها و مظاهرها المختلفة .

وما المنهج التاريخي إلا، إعادة للماضي بواسطة جمع الأدلة وتقويمها، ثم تمحيصها وأخيراً تأليفها؛ ليتم بعد ذلك عرض حقائق الماضي عرضاً صحيحاً، يمكن الدارس من التوصل إلى استنتاج مجموعة من النتائج ذات البراهين العلمية الواضحة ؛ تساعد ه على فهم الحاضر على ضوء الماضي والتنبؤ بالمستقبل" .لذلك فهو منهج عام، يصلح استخدامه في جميع البحوث العلمية، الأدبية وغير الأدبية .

ويقوم المنهج التاريخي على دراسة الظروف السياسية، والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي إليه الأدب،كما يتناول رصد عناصرها وتحليلها ومناقشتها وتفسيرها، والاستناد على ذلك الوصف في استيعاب الواقع، متخذاً من ذلك كله وسيلة لفهم الأدب وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه وغموضه ١. وبالإضافة إلى ذلك يعنى المنهج التاريخي بدراسة العوامل المؤثرة على الأدب والأديب على حد سواء، لأن الأديب ابن بيئته وعصره. و بعبارة أخرى إن الظروف التاريخية والسياسية والاجتماعية ضرورية، لفهم الأدب وتفسيره، لذا لا يكون الأديب عبقرياً لو تقدم عصره أو تأخر عنه، مادامت عوامل البيئة قد وجهته وأفرزته إلى هذه الوجهة.

رأي ابن خلدون في دراسة التاريخ

يرى ابن خلدون (١٤٣٢ - ١٤٠٦ م)٢، إن دراسة التاريخ ضرورية لمعرفة أحوال الأمم وتطور هذه الأحوال، بفعل العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية،ويتم ذلك على النحو الآتي :

- ملاحظة ظواهر الاجتماع لدى الشعوب التي أتيح للمبدع الاحتكاك بها والحياة بين أهلها.

- تعقب هذه الظواهر في تاريخ الشعوب نفسها في العصور السابقة لعصره .

- الموازنة بين هذه الظواهر جميعاً.

- التأمل في مختلف الظواهر، للوقوف على طبائعها وعناصرها، الذاتية وصفاتها العرضية واستخلاص القوانين، التي تخضع لها هذه الظواهر ،في الفكر السياسي وفلسفة التاريخ وعلم الاجتماع والأدب.

هذه المعطيات جميعها، ذات صلة حميمية بعملية إنتاج الأدب شعراً ونثراً، لذلك لا يمكن للباحث أو الدارس



للأدب أن يتجاهلها، أو أن يغض الطرف عنها متعمداً، لأن الأدب يحمل في ثناياه،سمات عصره، ومناخ بيئته،وقيم وثقافة مجتمعه،ملامح وطباع مبدعه .

ظهور المنهج التاريخي في الأدب العربي

يعد المنهج التاريخي أقدم المناهج النقدية ظهوراً في الأدب العربي، فقد ارتبط ظهوره بتطور الفكر العربي،قبل ظهوره عند الأوروبيين خلال القرن ١٩م، مع ظهور التيار الرومانسي .

فقد طبق هذا المنهج في الأدب العربي منذ ظهور كتاب (طبقات فحول الشعراء)،لمحمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣٢هـ) ٣ الذي اهتم بمسألة نشأة الشعر العربي، وتطوره بين العصرين الجاهلي والإسلامي، ورسم له مساراً تاريخياً، حين تحدث عن تنقل الشعر في القبائل، كما اهتم بالعلاقة بين النص ومبدعه، لما حاول التأكد من نسبة الأشعار إلى أصحابها ، والعلاقة بين الشعر والبيئة التي نشأ فيها، من أجل تفسير الظواهر الأدبية،ثم جاء الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) في كتابه (البيان والتبيين) ٤،فأضاف إلى المنهج التاريخي شيئاً من خصائص المنهج الفني، وكذلك فعل ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ -٨٥٨ م)،في كتابه (الشعر والشعراء)٥،حيث توسع في تفسير الظواهر، معتمدا على الأخبار، وأثر السابقين على اللاحقين . وأما الأصفهاني(ت ٣٥٦ هـ) الذي اعتمد على أكثر من منهج في كتابه الضخم (الأغاني)٦، فتحدث عن أخبار الشعراء وقصصهم الغرامية والاجتماعية والسياسية ، وجمع أشعارهم، وأفاض في تقديم المعلومات البيوغرافية الوافية.

ثم جاء القاضي الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) فأثار في كتابه " الوساطة "٧ قضايا تنم عن وعي عميق بأهمية معطيات التاريخ في دراسة الأدب،مع خصائص أخرى من مناهج أخرى، و من ذلك مثلا إقراره بأن الأدب تمثيل لنفسية صاحبه،وتصوير لخلقه وقيمه، حين علل اختلاف الأشعار باختلاف الطبائع وتركيب الخلق .وغيرهم من الكتاب والكتب النقدية القديمة، التي وظف أصحابها المنهج التاريخي، ممزوجا بمناهج أخرى في العملية النقدية .

و لما كانت كل نهضة أدبية لا بد أن تصاحبها نهضة مماثلة في دراسة الأدب ونقده، فقد كان من الطبيعي أن يظهر إلى جانب محمود سامي البارودي (١٢٥٥-١٣٢٢هـ) رائد البعث الشعري، ناقد يبعث علوم اللغة العربية وطرائق النقد الأدبي التقليدي عند العرب القدماء، فكان هذا الناقد هو (الشيخ حسين أحمد المرصفي، المتوفى سنة ١٣٠٧هـ- ١٨٨٩م)،فكان أول أستاذ للأدب العربي وتاريخه بدار العلوم المصرية التي أنشئت سنة ١٨٧٢م "١٠. وقد جمعت محاضراته بعد وفاته في كتاب تحت عنوان :" الوسيلة الأدبية للعلوم العربية "، في هذا الكتاب يأتي الشيخ المرصفي بنصوص من الشعر العربي والنثر من العصور القديمة،فيشرحها ويفسرها من خلال ثقافته واطلاعه الواسع على التراث العربي .

ومن الرواد الأوائل - أيضاً - الذين درسوا الأدب العربي،على ضوء المنهج التاريخي، في مطلع العصر الحديث : قسطاكي الحمصي (١٨٥٨ - ١٩٤١ م) في كتابه "منهل الوُرَّاد إلى علم الانتقاد" الذي طبع (سنة ١٩٠٧م).

ثم ترسخ ظهوره في العالم العربي، لما كان من تأثير تلك النزعة العلمية التي سادت أوربا في القرن ١٩م، واكتسحت جميع الميادين بما فيها الدراسة الأدبية، إذ وجدنا الدارسين العرب يستمدون مبادئه وخصائصه، من آراء كل من "(تين ١٨٢٨ – ١٨٩٣)"٧ و"(سانت بيف ١٨٠٤– ١٨٦٨م)٨" و"(برونتيير ١٨٤٩ – ١٩٠٧)٩"، ويطمحون إلى دراسة الأدب العربي دراسة علمية موضوعية ،من خلال ربطه بمختلف الأسباب و العلل الكامنة خلفه.

وظهر بعد ذلك طه حسين (١٨٨٩ – ١٩٧٣م) بكتابه "تجديد ذكرى أبي العلاء" (طبع سنة ١٩١٤).و اتضحت معالم منهج طه حسين في هذا الكتاب من خلال قوله: " تدل المقالة الأولى على أن الحياة العامة في عصر أبي العلاء، لم تكن شيئاً تطمئن إليه النفس: أو يرضى به الرجل الحكيم، لفساد ما كان فيها من سياسة وخلق. ومن تقسيم ثروة وتأثير دين. وتدل المقالة الثانية على أن الحياة الخاصة لأبي العلاء، لم تكن خيراً من الحياة العامة، فقد مزجت بألوان من المصائب ...، وعلى أن الرجل قد أحسن الدرس، وأجاد التعليم، ورحل إلى مدن مختلفة، وأقام في بيئات متباينة، وكان له قلب ذكي، وأنف حمي، وبصيرة ثاقبة، وذوق سليم. فهذه المؤثرات كلها قد اشتركت في تأليف التراث الأدبي لأبي العلاء. فإذا وصفنا هذا التراث، كان من الحق علينا أن نحلله إلى عناصره ونرده إلى مصادره، ونحن فاعلون إن شاء الله "١١.

يدل هذا النص على أن طه حسين جمع في منهجه بين آراء كل من "تين" و"سانت بيف"

أما آراء "تين"، فتتجلى عنده من خلال دراسته لزمان أبي العلاء ومكانه وشعبه، ومن خلال اهتمامه بتحديد موضع عصر أبي العلاء من العصور العباسية،وتتجلى أيضاً من خلال رصده للظروف، السياسية والاقتصادية والدينية والاجتماعية،التي ميزت عصر أبي العلاء.

وأما آراء "سانت بيف" فتتجلى عنده من خلال اهتمامه،بكل ما يحيط بشخصية أبي العلاء منذ ما قبل ولادته، إلى ما بعد وفاته،واعتمادها أساساً لفهم أدبه. من ذلك أنه يُرجع غُموض الأغراض في ديوانه "سقط الزند" إلى شيء في نفس الشاعر، بَيَّنَهُ أبو العلاء في قوله:" إنه وحشي الغريزة إنسيُّ الولادة "، فهذه الغريزة الوحشية. – فيما يرى طه حسين– يستحيل أن يصدر عنها إنسي الشعر، وكما أن صاحبها غريب الأطوار، فشعره وآثاره كذلك ينبغي أن تكون مثله" ١٢.

هذا عن منهجه في التأريخ في هذه المرحلة من حياته. أما موقفه من التقويم الفني فسندعه يعبر عنه بنفسه إذ يقول: "ومن هنا لا نستبيح لأنفسنا أن نحمد الأشخاص أو نذمهم، بحسب ما ينسب إليهم من الآثار، فإن الذم والحمد مع قلة عنائها في التاريخ، ليسا من عمل المؤرخ، بل من عمل الرجل الذي قصر حياته في صناعة المدح والهجاء، بل إن مذهبنا في التأريخ، يمنعنا من ذلك ويحرمه علينا "١٣.

بهذا ينفصل النقد الأدبي عن تاريخ الأدب، فيصبح عمل المؤرخ منحصراً في حدود الكشف عن مختلف العلل المادية والمعنوية، الكامنة وراء الأدب، دون أن يتجاوزها إلى إصدار أحكام تتجه إلى إبراز القيمة الفنية للأعمال الأدبية.



ففي سنة ١٩٢٦ م أصدر طه حسين كتابه "في الشعر الجاهلي" الذي عدله وأعاد طبعه سنة ١٩٢٧ تحت عنوان "في الأدب الجاهلي". في هذا الكتاب يعيد طه حسين النظر في المقاييس المعتمدة في مجال تاريخ الأدب، ويقترح طريقة جديدة مخالفة لتلك التي اعتمدها في دراسة أبي العلاء، إذ نجده يشن حملة عنيفة على المقياس السياسي، الذي سيطر سيطرة كبيرة على مناهج التدريس، لسببين اثنين.

أحدهما: إنه يتخذ الحياة السياسية وحدها مقياساً للحياة الأدبية، فيجعل رقي الأدب أو انحطاطه مرتبطاً برقي الحياة السياسية أو انحطاطها١٤، والحال أن واقع الأدب العربي يشهد على عكس ذلك، "فقد يكون الرقي السياسي مصدر الرقي الأدبي، وقد يكون الانحطاط السياسي مصدر الرقي الأدبي أيضاً، والقرن الرابع الهجري دليل واضح على أن الصلة بين الأدب والسياسة قد تكون صلة عكسية في كثير من الأحيان، فيرقى الأدب على حساب السياسة المنحطة ١٥. وهذا لا يعني أن طه حسين يُنكر بشكل مطلق الصلة بين الأدب والسياسة، ولكنه يعتبر هذه الأخيرة مجرد مؤثر "كغيرها من المؤثرات، كالحياة الاجتماعية، كالعلم، كالفلسفة، تبعث النشاط في الأدب حيناً وتضطره إلى الخمول والجمود حيناً آخر. أما تقسيم آداب اللغة العربية إلى عصور، أو مدارس، فهو تقسيم حديث لا يعتمد على مقاييس علمية أو أدبية دقيقة، بقدر ما يعتمد على الانقلابات السياسية والشخصيات القيادية. فالعصر الأدبي الأموي يبدأ ببداية حكم بني أمية، ونحن نعلم أنّ بني أمية كانوا قادة سياسيين، ولم يكونوا قادة فكر، أو أدباء مرموقين، كعمر بن أبي ربيعة والأخطل والفرزدق وجرير، وغيرهم من مشاهير أدباء ذلكم العصر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى العصر العباسي(١٥)، الذي يبدأ حين استولى أبو العباس عبد الله السفاح،على الحكم سنة ١٣٢ هـ،فقد وجد في عصره كبار الكتاب والشعراء كابن المقفع، وابن العميد، وبديع الزمان الهمذاني وابن زيدون والجاحظ والحريري وغيرهم، فهؤلاء الأدباء الذين ملؤوا الآفاق نثراً وشعراً، تلهج بِه الألسن عبر السنين والعصور جيلاً فجيلاً، ينتسبون إلى العصر انتساباً.

وثانيهما: إن هذا المذهب، في نظر طه حسين، "سطحي" " لم يُقوِّ حظنا من العلم بالأدب العربي، وإنما أضعفه و أمحاه وأتى عليه أو كاد "١٦، لأنه يعتمد على الإيجاز والتعميم في نقل الأخبار عن الكتب القديمة ،دونما تمحيص أو نقد. وعلاوة على ذلك، فإنه يهتم بالمؤلفين ولا يكاد يعير اهتماماً لإنتاجاتهم، وما تمتاز به من قيم فنية، ويتعامل مع الأدب العربي كوحدة مستقلة دون أن يعنى بالخصوصيات الإقليمية ١٧.

لهذه الأسباب، يَعْدِلُ طه حسين عن العمل بهذا المقياس النقدَي، و يعمد إلى اختبار مقياس آخر هو المقياس العلمي، الذي سبق له أن دعا إليه في كتابه "تجديد ذكرى أبي العلاء".

ويخلص إلى أن الموضوعية التي يطمح إلى تحقيقها هذا المقياس، تتنافى وخصوصية تاريخ الأدب الذي يبدو لطه حسين أنه "متأثر أشد التأثر وأقواه بالذوق، وبالذوق الشخصي قبل الذوق العام ١٨.

ولما كان الأمر كذلك، فإنه يَعدل عن هذا المذهب بدوره، ويقترح المقياس الأدبي بديلاً لدراسة تاريخ الأدب. أما طريقة اشتغال هذا المقياس، فإنه يختزلها في قوله: "... أنا إذن عالم حين أستكشف لك النص وأضبطه وأحققه وأفسره من الوجهة النحوية واللغوية، وأزعم لك أن هذا النص صحيح من هذه الوجهة أو غير صحيح، ولكني لست عالماً حين أدلك على مواضع الجمال الفني في هذا النص... فأنت ترى أن تاريخ الآداب منقسم بطبعه إلى هذين القسمين: القسم العلمي، والقسم الفني " ١٩.

هكذا يتضح أن المنهج التاريخي عند طه حسين، يقوم على الجمع بين التحليل العلمي والذوق الفني الشخصي للناقد، إنه شيء وسط بين العلم والفن: فهو في بعضه يحتاج إلى الاستعانة بالعلوم، ويحتاج في بعضه الآخر إلى موهبة الناقد: يحتاج إلى العلم لاستكشاف النصوص وتحقيقها والتأكد من صحتها، ويحتاج إلى الذوق المتمرس لمعرفة خصائصها الفنية.

والملاحظ كذلك أن طه حسين، في تبنيه لهذا المنهج، يقتفي أثر أستاذه لانسون G. Lanson وغيره من النقاد الانطباعيين أمثال جول لو متر Jules le maître (١٨٥٣-١٩١٤م) وأناتول فرانس Anatole France (١٨٤٤- م ١٩٢٤(.

أما آراء تين، فإنها تبدو عنده من خلال إقراره بأن "الأدب الإنشائي خاضع لكل ما تخضع له الآثار الفنية من تأثر بالبيئة والجماعة والزمان و المكان،وما إلى ذلك من المؤثرات الأخرى. واعتماده هذا المعطى وسيلة إجرائية للتأكد من مدى نسبة الشعر الجاهلي إلى عصره وبيئته.

هكذا يتضح أن تاريخ الأدب عند هؤلاء، يتجه إلى رصد نشأة الأدب، وتتبع مساره من خلال التأريخ لأشهر المؤلفين، المبدعين في الفنون والمعارف التي نبغوا فيها،وذلك بعد استخلاص العلل التي أثرت فيهم،وفي مقدمتها علاقة الأدب بالسياسة والمجتمع والعقيدة . وهذا الاهتمام بمختلف مظاهر الحياة الثقافية، مؤشر واضح على تمكن النظرة الشمولية، من ذهنية هؤلاء المؤرخين .ويرجع هذا التمكن إلى هدفهم من التاريخ،الذي يطمح بالأساس إلى تحقيق هدفين: هدف تعليمي وهدف قومي، حتى يتسنى لهم الوصول إلى معرفة "شاملة" عن مختلف مظاهر الحياة الثقافية العربية عامة، و إبراز الهوية العربية، و مقوماتها الحضارية،في مختلف المعارف والعلوم التي أنتجها العرب .

ولكن على الرغم من ظهور المنهج التاريخي عند العرب في وقت مبكر،إلا أن محمد مندور (ت ١٩٠٧ -١٩٦٥ م)، يعد الجسر الحقيقي والتاريخي في النقد العربي، الذي ربط بين النقدين الفرنسي والعربي. فهو أول من أرسى معالم النقد الفرنسي في نقدنا العربي، حين أصدر كتابه (النقد المنهجي عند العرب)، مذيلاً بترجمته لمقالة (لانسون) الشهيرة بـ (منهج البحث في الأدب) ٢٠، وكان ذلك في حدود سنة ١٩٤٦ م. ومنذ ذلكم الزمن، أخذ النقد التاريخي ينتشر في كثير من الجامعات العربية، على أيدي أشهر الباحثين الأكاديميين العرب أمثال : سهير القلماوي وعمر الدسوقي وشوقي ضيف وغيرهم في مصر، وشكري فيصل وشاكر الفحام

والأشتر وغيرهم في سوريا،و أبي القاسم سعد الله وصالح خرفي ومحمد ناصر وعبد الملك مرتاض في الجزائر.، ومحمد الصالح الجابري في تونس، وعباس الجراري في المغرب الخ..

مميزات المنهج التاريخي باعتباره منهجاً للنقد والدراسة الأدبية

يمكننا أن نتبين مميزات هذا المنهج، والتي تعتبر متداخلة في حد ذاتها بالعديد من المناهج الأخرى، شأنها في ذلك شأن انفتاح العلوم بعضها على بعض، وتداخلها مع حركة الوعي الإنساني الذي صاحب معطيات التفكير في كل العصور.

١ – إنه يجمع بين الموضوعية والذاتية، أو لنقل بين العلم والفن، لذلك وجب على الناقد أن يكون متوازناً في نقده، حتى لا يفقد صفة الناقد الأدبي، ويتحول إلى مؤرخ أو جماعة للتاريخ و يغدو النقد الأدبي لديه، مادة للتاريخ، على عكس ما ينبغي أن يكون عليه الأمر، وهو أن يكون التاريخ مادة للنقد الأدبي .

٢ – المنهج التاريخي، منهج يحاول أن يبلور العلاقات، الموجودة بين الأعمال الأدبية،في إطار تاريخي زمني (أي في إطار وعي بحركة التاريخ)، وهو بذلك يتعامل مع الأدب من الخارج .أي الربط الآلي بين النص الأدبي ومحيطه السياقي.

٣ – تبعا لذلك فالمنهج التاريخي يحتاج إلى ثقافة واعية، و تتبع دقيق بحركة الزمن وما فيه من معطيات، يمكنها أن تنعكس في صورة مباشرة أو غير مباشرة على النص الأدبي، مع ربط النص الأدبي بالمؤلف الذي تأثر بذلك العصر والمحيط.

٤– المنهج التاريخي يتتبع الأعمال الأدبية القديمة،فيقوم بتوثيق نصوصها وإقرارها وحفظها، مع ترتيب ظواهرها في سياق التسلسل التاريخي.

فهو يدرس و يقارن الطبقات، ويدقق في التصويب النهائي للنص، بالإضافة إلى دراسة تكوينات الوقائع الاجتماعية ،المتعلقة بسيرة الكاتب الذاتية.

وهكذا تبدو الأهمية الأساسية لهذا المنهج، في كونه يقدم جهوداً مضنية في سبيل تقديم المادة الأدبية الخام، أما دراسة هذه المادة في ذاتها، فإنها أوسع من أن يستوعبها مثل هذا المنهجي الضيق ٢١. كما يساعد استخدام هذا المنهج في حل مشكلات معاصرة على ضوء خبرات الماضي.

بعض عيوبه

– الاهتمام بالمبدع والبيئة الإبداعية على حساب النص الإبداعي، وتحويل كثير من النصوص إلى وثائق يستعان بها عند الحاجة،إلى تأكيد بعض الأفكار والحقائق التاريخية.

– التركيز على المضمون وسياقاته الخارجية، مع تغييب واضح للخصوصية الأدبية للنص.

– الاهتمام بما يحيط بالنص الأدبي، من العوامل الخارجية أكثر من اهتمامه بالنص ذاته، والوقوف على المغزى الواقعي أو الظاهر، الذي قد لا يكشف لنا – أحيانا– عن حقيقة رؤى النص المتمثلة في التحليل والخيال، والبعد الجمالي للنص .

– إن المعرفة التاريخية ليست كاملة، بل تقدم صورة جزئية للماضي؛ نظراً لطبيعة هذه المعرفة المتعلقة بالماضي، ولطبيعة

المصادر التاريخية،وتعرضها للعوامل التي تقلل من درجة الثقة بها، من مثل: التلف والتزوير والتحيز وما شابه ذلك .

- صعوبة تكوين الفروض والتحقق من صحتها؛ وذلك لأن البيانات التاريخية معقدة، إذ يصعب تحديد علاقة السبب بالنتيجة، على غرار ما يحدث في العلوم الطبيعية.

- إن المنهج التاريخي في صيغته الوضعية، يعتمد على النزعة الوثوقية، إذ يعتقد الناقد أن المعطيات التي يعرضها حقائق علمية وقواعد ثابتة، لا يرقى إليها الشك، ويجب على القارئ التسليم بها مثلما يسلم بنتائج سائر العلوم الأخرى .

- وفي الختام يمكن القول : إن المنهج التاريخي منهج مفيد يصلح استخدامه والاستفادة منه في الموضوعات كافة،إذا نحن أحسنا استخدامه، فالعيب ليس في المنهج التاريخي، وإنما في استخدامه والغلو في استخدامه، العيب في الطريقة التي نتبعها في استخدامه، فإذا ما استطعنا أن نستخدمه بمنتهى الحيطة والحذر، وبذكاء حاد، فإنه عند ذلك،يقدم لنا تقنية عالية، في استجلاء ما يفيدنا في النقد ودراسة الأدب،وفي الكشف عن الخصائص الفنية لدى الشاعر.

الهوامش والمراجع

١- المنهج التاريخي في النقد(مقالة)، وعد العسكري، مجلة -الحوار المتمدن - العدد: ٢٠١٧،بتاريخ ٢٠٠٧/٨/٢٤م.

٢- مقدمة ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني ١٩٨٢، بيروت، ص ٢ وما بعدها، وص ٥٧ وما بعدها .

٣- طبقات فحول الشعراء " لمحمد بن سلام الجمحي،تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة (د. ت)، ص ٤،٣٩ وما بعدها.

٤- البيان والتبيين، للجاحظ،

٥- الشعر والشعراء، لابن قتيبة،دار إحياء العلوم بيروت ١٩٨٦ .

٦- الأغاني، للأصفهاني

٧-الوساطة " تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي وشركاؤه، ط: ٤، ١٩٦٦. ص ١٧ وما بعدها.

٨، ٩ - النقد الأدبي،كارلوني وفيللو، ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات، لبنان ط١٩٧٣، ص٣٣،٤٨.

١٠- النقد والنقاد المعاصرون،محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، ص ٧ وما بعدها .

١١- تجديد ذكرى أبي العلاء، لطه حسين،دار المعارف بمصر، ط٧ عام ١٩٦٨، ص ١٧،٢١،٣٠،٣٦،٤٣، ٦٦ وما بعدها .

١٢- المرجع نفسه ص ٢٠٦ .

١٣- //

١٤- في الأدب الجاهلي، لطه حسين،دار المعارف ط٢ ص ٣٨ وما بعدها .

١٥- دراسات في الأدب العربي، كاظم حطيط،دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٧، ص ١٦١

١٦،١٧- في الأدب الجاهلي، طه حسين، ص ٤٠ وما بعدها .

١٨، ١٩- // // ص ٥٠،٥١ وما بعدها .

٢٠- النقد المنهجي عند العرب،محمد مندور،دار نهضة مصر، القاهرة، ص ٣٩٧ وما بعدها



قراءات

"الفن القصصي في الكويت" للدكتور مرسل العجمي

د. عبد الله أحمد المهنا

د. سليمان الشطي في كتاب: "الشعر في الكويت" لقاء الأديب والمؤرخ

د. أحمد بكري عصلة

البنية الخبرية في (بيضاء .. بيضاء) للروائي زهير جبور

حسن حميد



نظرات في كتاب:
الفن القصصي في الكويت للدكتور مرسل العجمي (1)

بقلم: د. عبد الله أحمد المهنا *

مفتتح

من الكتب ما إن تنتهي من قراءته، إلا وينتهي أثره من الذاكرة، كما لو أنك لم تقرأه من قبل، ومنها ما يثيرك، ويستفزك ويقلقك لما يطرحه من رؤى وأفكار ذاتِ طبيعة جدالية وبخاصة حين توضع في إطار مفاهيم نقديةٍ لما تستقر بعد في ذهنِ القارئ العادي، مما يجعل من التواصل معها صعباً يحتاج إلى ثقافة خاصة، وبخاصة في سياق الممارسة التطبيقية للنظرية النقدية الحديثة، بكل ما تثيره هذه النظرية من إشكالات في تعاملها مع منجزات الإبداع، بأنماطها المختلفة، وأشهد أن كتاب الدكتور مرسل العجمي " الفن القصصي في الكويت " ليس استثناء من هذه الإشكاليات التي أشرت إليها آنفاً، فعنوان الكتاب بفضائه الواسع، يبدو للوهلة الأولى، كما لو أننا بإزاء توثيق تاريخي لفن القصة في الكويت، في حين أن مضامين الكتاب تحاول أن تستعرض لقطات متنوعة من اتجاهات الفن القصصي في الكويت، من تيارات القصة القصيرة، إلى تيارات الرواية، باتجاهاتها المختلفة.

ونظراً لاتساع موضوع الكتاب، وتشعب قضاياه، واتساع رقعة زمانه يتراجع التاريخ أمام حركةِ الممارسةِ النقديةِ، لتصبح الأخيرة هي الهمَ الأكبرَ لمؤلف الكتاب، إنه لا يكتفي برصد المشهد القصصي، لكل مرحلة من مراحل هذا الإبداع، بل يحاول أن يسبر أغواره في ضوء معطيات النقد الروائي ومصطلحاته، وعلى ذلك فهذا الكتاب يعد من منجزات النقد التطبيقي لفن القصة في الكويت، وهذا الكتاب ليس الأولُ في بابه فقد سبقته محاولات أخرى أبرزها دراسة الدكتور سليمان الشطي عام ١٩٩٣م " مدخل القصة القصيرة في الكويت "، الذي يعد رائداً في هذا الفن نقداً، وإبداعاً على حد سواء، ودراسات أخرى مساندة من قبل ومن بعد، كدراسة الدكتور محمد حسن عبد الله في كتابه الضخم " الحركة الأدبية والفكرية في الكويت "، ودراسة الدكتور

---

* أكاديمي وناقد من الكويت.





إبراهيم غلوم القصة القصيرة في الخليج العربي، ودراسة الدكتور خليفة الوقيان، الثقافة في الكويت. وهذا لا يقلل من قيمة هذا الكتاب الذي نتحدث عنه، لأن الممارسة النقدية في ملاحقتها لإنجازات الإبداع أكبر من أن يحتويها كتاب واحد، أو تجربة نقدية منفردة، فكلما اتسعت دائرة النقد، وتشعبت قضاياها، في مواجهة متواليات الإبداع ومنجزاته المتسارعة، أعطت لهذا الإبداع قيمته ومكانته في تيار الحركة الأدبية... أستطيع أن أقول باختصار إن تعدد الممارسات النقدية للمنجز الإبداعي تأكيد لحضور وفاعلية هذا المنجز في حياتنا الأدبية، وعلى ذلك فهذا الكتاب النقدي الجديد، الذي يسلط الضوء على منجزات إبداعية سابقة عليه بعشرات السنين، وأنجزت في ظروف وأحوال مختلفة، لهو تأكيد على أهمية هذه الأعمال وقيمتها الفنية، على الرغم من بعض الأحكام النقدية القاسية التي أطلقها المؤلف على بعض الأعمال القصصية، التي رأى فيها ما يخالف قواعد الفن القصصي، سواء ما يتعلق منها برسم الشخصيات، أو بقواعد لعبة القص أو مراوغات العنونة، وهي كما أرى قضايا جدالية قابلة للنقاش، نأخذها كما رسمها المؤلف بكل تفاصيلها كوحدة قائمة بذاتها ونخضعها للتأويل، وبذا نتجاوز الأحكام النقدية القاسية التي قد تصدم المبدع، أو تجعله يصر على توجهه غير المرغوب فيه، في العمل الإبداعي، نكاية في النقاد، وإعلان حالة التمرد عليهم، وفرض إبداعه عليهم، وتركهم يشتجرون حوله، وهي ظاهرة ليست جديدة بل عرفها مبدعونا الكبار من شعراء العربية من أمثال النابغة، وامرئ القيس وجرير والفرزدق والمتنبي وغيرهم كثير.

بعد هذه المقدمة المسهبة، التي أراها ضرورية لتقديم مشهد الكتاب بمنجزاته ورؤيته النقدية للفن القصصي في الكويت خلال العقود الماضية، يأتي الكتاب كما يقول صاحبه استجابة لرغبة الأصدقاء في دراسة هذا الجانب من الإبداع الكويتي، وتيسير الأمر على القارئ العادي في متابعة هذا الإبداع المتسارع الخطى على الساحة الثقافية.

ومهما يكن من أمر فإنني أستطيع أن أقول إننا بإزاء رؤية نقدية واضحة المعالم تتعامل مع الإبداع بحرفية عالية المستوى.

تدور مواد الكتاب في ستة مدارات تضمها أربعة فصول، تتوزعها حقبة زمنية طويلة تمتد من ثلاثينيات القرن الماضي حتى نهايته، وتشمل الخطوط العامة للقصة القصيرة، والرواية معاً على نحو متفاوت في الرؤية والتحليل النقدي من حيث الإسهاب مرة، والإيجاز مرة أخرى، ولعل ذلك يعود كما هو موضح في المقدمة، إلى أن فصول الكتاب كتبت في أزمان مختلفة، روعي فيها تارة الجانب الأكاديمي المتخصص، بما يستدعيه من مصطلحات نقدية وضبط منهجي، وتارة أخرى روعي فيها القارئ العادي، الذي

تدور مواد الكتاب في ستة مدارات تضمها أربعة فصول، تتوزعها حقبة زمنية طويلة تمتد من ثلاثينيات القرن الماضي حتى نهايته، وتشمل الخطوط العامة للقصة القصيرة، والرواية معاً على نحو متفاوت في الرؤية والتحليل النقدي من حيث الإسهاب مرة، والإيجاز مرة أخرى، ولعل ذلك يعود كما هو موضح في المقدمة، إلى أن فصول الكتاب كتبت في أزمان مختلفة، روعي فيها تارة الجانب الأكاديمي المتخصص، بما يستدعيه من مصطلحات نقدية وضبط منهجي، وتارة أخرى روعي فيها القارئ العادي.

تعنيه الظاهرة الأدبية فحسب، من غير الدخول في التفاصيل، التي تصعب عليه متابعتها، ولذا فهذا الكتاب يرضي حاجة القارئ العادي، والمتخصص على حد سواء.

البدايات الأولى للقصة

يبدأ المؤلف الفصل الأول من هذا الكتاب بحديث تاريخي عن البدايات الأولى للقصة القصيرة في الكويت جاعلاً من قصة خالد الفرج " منيرة "، التي نشرها في مجلة الكويت عام ١٩٢٩م، البداية الأولى لكتابة القصة القصيرة في الكويت، وهو بهذا لا يختلف عمن سبقه من النقاد ومؤرخي الأدب، من أمثال خالد سعود الزيد والدكتور إبراهيم غلوم، والدكتور خليفة الوقيان، والدكتور سليمان الشطي من أن البداية الأولى كانت على يد خالد الفرج، ولذا لقيت هذه البداية عناية فائقة من الاهتمام والتحليل والنقد عند النقاد المعاصرين ومنهم صاحب هذا الكتاب، الذي يرى فيها توازياً فكرياً مع اتجاه المجلة الإصلاحي، القائم على محاربة الجهل والتخلف الفكري، كما يرى فيها من جانب آخر توافقاً مع أفكار قاسم أمين عن تدهور أحوال المرأة في المجتمع العربي. ويبدو من وقائع التاريخ الأدبي أن هذه القصة ليست القصة اليتيمة التي كتبها هذا المبدع الفذ، بل له قصة أخرى تحمل عنوان " المسدس " مخطوطة كشف عنها الشاعر الدكتور خليفة الوقيان، غير أن مؤلف الكتاب لم يشر إليها، ولو حتى من باب التوثيق الأدبي.

ثم يتوقف المؤلف عند دور " مجلة البعثة "، لسان حال المبعوثين الكويتيين للدراسة في مصر من أعوام ١٩٤٦ - ١٩٥٤م، فيرى أن المجلة قد أسهمت من جديد في بعث القصة القصيرة، بعد انقطاع جزئي، إثر غياب مجلة الكويت عن الصدور، عام ١٩٣٠م فيذكر في هذا السياق أن المجلة قد نشرت على صفحاتها، حتى احتجابها عام ١٩٥٤م، أربعاً وستين قصة قصيرة، بيد أن المؤلف لم يذكر أسماء هذه القصص، ولا أصحابها، في حين نرى في المقابل أن الدكتور خليفة الوقيان، في كتابه " الثقافة في الكويت " يقدم لنا بياناً توثيقياً عن جميع القصص القصيرة التي نشرت في مجلة البعثة من عام ١٩٤٧ حتى عام ١٩٥٠، فيذكر أنها بلغت تسع عشرة قصة قصيرة، وهو

عدد يقل بكثير عما ذكره مؤلف الكتاب مما يستدعي مراجعة وتوثيقاً أدق لهذه الظاهرة المهمة في تاريخ الأدب الكويتي، فضلاً عن الحاجة إلى دراستها دراسة نقدية مستفيضة ووضعها في سياقها الزمني مع تيار القصة القصيرة في الأدب العربي.

وقد تبين لي بعد المراجعة والمتابعة أن الدكتور خليفة الوقيان قد أسقط من قائمته الإحصائية الآنفة الذكر جميع القصص القصيرة التي كتبها شيخ القصاصين الكويتيين، فهد الدويري، منها إحدى عشرة قصة قصيرة، كتبها ونشرها الدويري خلال تلك الفترة، التي أشار إليها الدكتور خليفة ضمن إحصائيته ومع هذا فإن الفارق العددي بين عدد القصص القصيرة التي ذكرها الدكتور مرسل وإحصائية الدكتور خليفة يظل كبيراً، ولو أن الناقد الدكتور مرسل عمل قائمة بهذه القصص الذي ذكر عددها، كما فعل الدكتور خليفة الوقيان لأراحنا من هذا الاختلاف، مما يؤكد مدى الحاجة إلى تضافر الجهود لجمع هذه القصص القصيرة من مظانها المختلفة، ونشرها في مجلد أو مجلدات لكي تبقى في متناول الدرس النقدي، والتوثيق التاريخي لهذا الفن.

صحيح أن الشاعر خالد سعود الزيد يرحمه الله قد جمع شيئاً من هذا سماه " قصص يتيمة في المجلات الكويتية، وهو بهذا قد أسدى خدمة كبيرة للثقافة في الكويت، غير أن هذا وحده ليس كافياً.

وبعد هذا المهاد التاريخي لبدايات فن القصة القصيرة في الكويت، يتوقف الدكتور مرسل وقفة عجلى عند جيل الستينيات، جيل التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، التي شهدتها الكويت بعد الاستقلال، وهذا الجيل عنده، من كتاب القصة القصيرة، قد بلغ أعلى درجات النضج الفني، حتى أصبحت تماثل نظائرها من منجزات فن القصة القصيرة في الأدب العربي، وهو بهذا الحكم النقدي لا يصدر عن هوى، أو مجاملة لأحد بل يستند في حكمه إلى جملة من الوقائع الفنية، التي تؤكد وجهة نظره، ويذكر في هذا السياق منجزات أربعة من الرواد، الذين وضعوا القصة القصيرة في مسارها الفني الجديد، وهم سليمان الشطي وسليمان الخليفي، وإسماعيل فهد إسماعيل، وعبد العزيز السريع.

ثم يتوقف المؤلف عند جيل السبعينيات إلى منتصف التسعينيات وهي حقبة طويلة نسبياً، قياساً على سابقتها، لكن المؤلف لم يعلل لنا سبب اختياره هذا الطول الزمني الذي يصل إلى ربع قرن، أو سبب توقفه عند منتصف التسعينيات بدل المضي حتى نهاية القرن.

ومهما يكن من أمر فإنه رؤيته لحصاد هذا الجيل تتسم بالعموميات، منها أن المرأة سجلت حضوراً وإسهاماً واضحاً في كتابة القصة القصيرة، وأن مستويات النضج الفني متفاوتة عند أفراد هذا الجيل، توزعت بين كتابات عالية المستوى

فنياً وأخرى دون ذلك، حفل بعضها بالأخطاء اللغوية والأسلوبية فضلاً عن قصور شديد في رسم الشخصيات، ومستويات الحوار. لكن المؤلف لا يتوقف عند أية قصة من هذه القصص، التي تنسب إلى خمسة عشر مبدعاً، هم أبناء هذا الجيل، ليكشف لنا عن مواطن القوة والضعف في هذا الإنتاج، بل أوكل المهمة إلى ذكاء القارئ وفطنته في اكتشاف ذلك، وبذا حرمنا من رؤيته المباشرة لقيمة هذه الأعمال من خلال الرصد والتحليل الفني، لوضع كل عمل من هذه الأعمال الإبداعية في مكانه المناسب من حركة تيار القصة القصيرة، بدل الاعتذار عن عدم القيام بهذه المهمة درأ للتشهير، أو منعاً للمدح، أو دفعاً للإحراج.

وهذه كما أرى حجج لا يمكن القبول بها أو حتى الدفاع عنها، إن من حق القراء، على النقاد والمتخصصين، أن يعرفوا على وجه اليقين أو حتى الاحتمال إن عزّ اليقين، قيمةَ أي عمل فني يطرحه المؤلف على قرائه، إذ فبمجرد نشر العمل الأدبي يصبح ملكاً عاماً لقرائه، يخضع للنقد والتحليل، والرفض، والقبول، من غير اعتبار شخصي لصاحبه، فالاعتبار الوحيد، الذي ينبغي أن يأخذ في الحسبان، هو العمل الإبداعي نفسه.

في الفصل الثاني من كتاب الدكتور مرسل العجمي، الآنف الذكر، نلتقي بدراسة أكاديمية معمقة عن " شعرية العنونة في قصص سليمان الشطي ". وقد سبق له نشر هذه الدراسة من قبل في "مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية " الصادرة عن جامعة الكويت.

شعرية العنوان

وفي متابعة الناقد لما يسميه " شعرية العنونة " في هذه القصص، تنفتح الدراسة على ثلاثة مدارات نقدية متضافرة، المدار الأول ويتناول علاقة النص المحاذي بالنص المتن، والثاني العلاقة بين الوسم والرسم، والثالث قراءة تطبيقية لقصة من قصص سليمان الشطي " خَدِرٌ من مساحة وهمية " بوصفها كما يقول الناقد، من أكثر قصص سليمان الشطي إثارة للتساؤل.

وفي معالجة المؤلف لما يسميه بالنصوص المحاذية – ويقصد بذلك وضع النص في سياق النوع الأدبي، (قصة رواية، ديوان شعر)، أو العنونة، أو الرسوم والأشكال التي توسم بها أغلفة الكتب، أو النص على حقوق الملكية – يختار المؤلف الأعمال القصصية لسليمان الشطي أنموذجاً للتطبيق، فيتابع بدأب وصبر وأناة التغييرات، والأشكال والرسوم والألوان، التي وسمت بها هذه الأعمال، عبر أربعة ناشرين، في فترات مختلفة، كما أخذ الباحث في الاعتبار أيضا أخطاء الناشرين في قراءة عناوين بعض المجموعات، بما في ذلك وقوعهم في تحريف بعض مفردات النص أو تصحيفها، واعتبر ذلك من المحاذاة النصية.

ولا مراء في أن هذه الإضافات التي تلحق النصوص الإبداعية، سواء تمت بوعي

أو بغير وعي، لم يولها النقد الحديث عناية كبيرة، بل ظلت هامشية، يشير إليها النقاد بين فينة وأخرى بيد أنهم لا يتوقفون عندها كثيراً على الرغم من أن بعضها يعد أحدَ المفاتيح المهمة الدالة على النص المحصورِ بين دَفتي الكتاب، وحسناً فعل الدكتور مرسل في وقوفه عند هذه العوامل التي تلحق الكثيرَ من الأعمال الأدبية. وتعطى انطباعات مختلفة للقارئ، قد تكون إيجابية، وقد تكون سلبية. حسب طبيعة القراءةِ نفسها. أما إضافات المؤلف أو توضيحاته اللاَحقة، سواء تعلق الأمر منها بالرسوم والأشكال، أو بالألفاظ اللغوية فهي كلها إشارات رمزية من المؤلف إلى قراءة أخرى موازية، للنص الأول، أو إبرازه جديده لنص سابق.

أمّا المحور الثاني في هذه الدراسة، وأعني به العلاقة بين وسم المؤلف عناوين مجموعاته القصصية، وكيفية تأول القارئ لعملية الوسم هذه، سواء تم هذا التأويل عند الحدود المعجمية للفظ المختار عنوانا للمجموعة القصصية، أو تجاوزه إلى علاقاته بما يأتي بعده من قصصٍ. فإن المؤلف يقدم لنا نماذج وأشكالاً متعددة من تلك العناوين، التي وسم المؤلف بها مجموعاته، ليكتشف أن بعض هذه العناوين تتقاطع مع عناوين أخرى لقصص من ذات المجموعة، وأن بعضها الآخر لا يتطابق مع عنوان إحدى قصصِ المجموعة نفسها، ويمضي المؤلف عمقاً فيجرى حفريات معرفية على

يتوقف المؤلف عند دور " مجلة البعثة "، لسان حال المبعوثين الكويتيين للدراسة في مصر من أعوام 1946 – 1954م، فيرى أن المجلة قد أسهمت من جديد في بعث القصة القصيرة، بعد انقطاع جزئي، إثر غياب مجلة الكويت عن الصدور، عام 1930م فيذكر في هذا السياق أن المجلة قد نشرت على صفحاتها، حتى احتجابها عام 1954م، أربعاً وستين قصة قصيرة.

عناوين أخرى من مجموعات سليمان الشطي وخاصة مجموعة " أنا.. الآخر " التي تثير إشكالات حول الصيغة المختارة عنواناً للمجموعة القصصية، من جهة واختيار – ذات الصيغة عنواناً لإحدى قصص المجموعة على نحو متقاطع من جهة أخرى، فمع عنوان المجموعة يلاحظ أن المسند (أنا) قد فصل عن المسند إليه (الآخر) بالنقط، في حين أن هذا الفصل ينعدم تماماً مع القصة في داخل المجموعة، وهذا التباين كما يكشف عنه الناقد ينطوي على حس مفارق لمفهوم الأنا الآخر في كلا الاتجاهين، أي في حالتي الوصل والفصل.

ولا مراء في أن الحس النقدي المرهف للدكتور مرسل يجعله يمضي إلى طرح تساؤلات كثيرة تتعلق بجدالية اختيار عناوين المجموعات القصصية لسليمان الشطي، وما تثيره من إشكاليات دلالية في علاقاتها ببعض قصص المجموعة ذاتها، وهذه في مجملها وسائل لغوية

الناقد الدكتور مرسل استطاع باقتدار أن يوجه عناية القارئ إلى أهمية إدراك المغزى الجوهري الذي يتوسمه الكاتب من اختيار عناوين قصصه، وعلاقاتها بمضامينها سلباً أو إيجاباً، وهذا توجه نقدي يكاد يلازم الناقد لا في هذه المجموعات القصصية وحدها، بل وفي قصص وروايات أخرى.

يستخدمها الكاتب في وسم إبداعاته لدفع القارئ إلى التوازي معه في دلالة ما يقرأ له من إبداع، ليصبح القارئ في النهاية مشاركاً في عمليات التفسير، ومدركاً المغزى الدلالي الذي يستهدفه الكاتب من تباين تقنيات الوسم الكتابي لعناوين إبداعاته.

ومن الجدير بالذكر أن النقد القصصي، في العادة لا يحفل كثيراً بمثل هذه التقنيات التي يعدها هامشية، قياساً على حبكة القصة، ورسم الشخصيات، ومشاهد الأحداث، ولغة الحوار، إلى غير ذلك من التقنيات الأخرى المساندة، بيد أن اتساع دائرة إشراك القارئ في دائرة أحداث القصة بوصفه المخاطب، أو المستهدف الأول من القصة عزز من أهمية إدراك هذه التقنيات وربطها بأحداث القصة، للتعرف على حالات الوعي في مستوياته المختلفة لحظة الكتابة وارتباطها بمركزية الوسم المختار للقصة.

واعتقد أن الناقد الدكتور مرسل قد استطاع باقتدار أن يوجه عناية القارئ إلى أهمية إدراك المغزى الجوهري الذي يتوسمه الكاتب من اختيار عناوين قصصه، وعلاقاتها بمضامينها سلباً أو إيجاباً، وهذا توجه نقدي يكاد يلازم الناقد لا في هذه المجموعات القصصية وحدها، بل وفي قصص وروايات أخرى.

رجال من الرف العالي

وفي المدار الثالث لهذه الدراسة نلتقي بتحليل مباشر لقصة " خَدِرٌ من مساحة وهمية "، من مجموعة " رجال من الرف العالي "، ولم يبين لنا الناقد سبب اختياره لهذه المجموعة تحديداً، لتحليلها وتسليط الضوء عليها، ولكن يبدو أن ما لفت نظره إليها ابتداء هو غرابة عنوانها " خَدِرٌ من مساحة وهمية "، لذا نجد أن تحليل العنوان وفك شفرته، يتكئ على سياق المعطيات اللفظية، والعناصر القصصية داخل النص نفسه، وفي فترة لاحقة، على مجمل السياق الثقافي العام الذي يصنف النص ضمن النوع الأدبي من جهة، وعلى التفسير الدلالي الذي يتجاوز الحدود الحرفية للألفاظ من جهة أخرى.

من هذه المحددات النقدية ينطلق الناقد في تسليط الضوء على التشكيل اللغوي لعنوان القصة، فيجده مربكاً ومخادعاً حسب تعبيره، مربكاً لأن " الخدر " مسببه شيء مادي، وليس شيئاً وهمياً، ومخادعاً لأن المؤلف استخدم حرف الجر (من) ليصل بين "خَدِرٌ" و "مساحة"، لكن الطريف في هذا أن جميع الدارسين لهذه القصة استخدموا لفظة (في) عوضاً عن

(من) في إشاراتهم إلى عنوان القصة.

ثم يمضي الناقد محللاً تبعات هذه التغيير، ونتائجه على مجمل أحداث القصة واضعاً في الاعتبار عند التحليل وسم المؤلف لقصته، بوصفه يستهدف دلالة محددة تتفاعل معها أحداث القصة، وسلوكيات شخصياتها، لينتهي الناقد من تحليلاته إلى أن عنوان القصة ينفتح في نهايتها على مشهدين متوازين ثقافة النخبة، وثقافة العنف، فإذا كانت ثقافة النخبة قد اتسمت بالخدر، فإن ثقافة العنف قد أصيبت بالعنف والتطرف.

وفي الفصل الثالث من هذا الكتاب يواجهنا المؤلف بدراسة أكاديمية عن الرواية الكويتية، سبق له نشرها في مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين. ولا مراء في أن الحديث عن الرواية الكويتية مثير للجدل، وأحسب أن أول من تطرق إلى هذا الموضوع هو الناقد الصحفي محبوب عبد الله، في تساؤلاته عن تأخر ظهور الرواية الكويتية عام ١٩٦٨م، ثم تبعه الدكتور محمد حسن عبد الله عام ١٩٧٣م بكتابه الضخم " الحركة الأدبية في الكويت "، والكاتب خالد سعود الزيد، في كتابه " قصص يتيمة " عام ١٩٨٢م، ثم الدكتورة نسيمة الغيث في كتابها " من المبدع إلى النص " عام ٢٠٠١م، والدكتور خليفة الوقيان، الثقافة في الكويت عام ٢٠٠٦م.

أول رواية كويتية

وهذا يعني بوضوح أن المشهد الروائي الكويتي ليس غائباً عن أنظار النقاد بيد أن النزاع بينهم يتمحور حول أول عمل روائي ظهر على الساحة الثقافية الكويتية، ففي الوقت الذي يرى فيه الدكتور محمد حسن عبد الله، والدكتورة نسيمة الغيث أن رواية : مدرسة من المرقاب " التي صدرت عام ١٩٦٢م، للكاتب عبد الله خلف هي أول رواية كويتية، نجد أن الناقد الدكتور مرسل يخالفهما في ذلك الرأي ويرى أن بداية الرواية كانت على يدي الكاتب فرحان عبد الله الفرحان، حيث صدرت له رواية " آلام صديق " عام ١٩٤٨م، ويبدو هنا أن الناقد يتفق مع خالد سعود الزيد في أن البداية كانت من الفرحان، أما من ينازع في ذلك فإنه يعد رواية الفرحان أدخل في باب القصة القصيرة وليس في باب الرواية من غير حجج دامغة في هذا الشأن إلا من الحجم الذي يقال إنه قد بلغ خمسين صفحة.

أما الدكتور خليفة الوقيان فله رؤية أخرى إذ يرى أن أول رواية نشرت في كتاب يحمل توثيقاً لكتابتها هي رواية نورية السداني " الحرمان " التي بدأت كتابتها عام ١٩٦٨م، ونشرتها عام ١٩٧٢م.

ولا شك في أن الحديث عن البدايات في الأعمال الأدبية مثار للشك، واختلاف الرؤى، والشبهات. ولعل مما يستغرب منه أن الناقد لم يقم بدراسة هذه الرؤى المختلفة لبدايات الرواية، بل بدأ من المسلمة الأولى من أن البداية كانت من فرحان عبد الله الفرحان، ثم مضى بعد ذلك يرصد تتابع ظهور كتاب الرواية

> **الحديث عن البدايات في الأعمال الأدبية مثار للشك، واختلاف الرؤى، والشبهات. ولعل مما يستغرب منه أن الناقد لم يقم بدراسة هذه الرؤى المختلفة لبدايات الرواية، بل بدأ من المسلمة الأولى من أن البداية كانت من فرحان عبد الله الفرحان، ثم مضى بعد ذلك يرصد تتابع ظهور كتاب الرواية في عقد السبعينيات من أمثال فاطمة العلي، ونورية السداني، وإسماعيل فهد إسماعيل، وهذا الأخير يحظى باهتمام خاص من الناقد يتمثل فيما نشره من دراسات نقدية عن أعماله.**

في عقد السبعينيات من أمثال فاطمة العلي، ونورية السداني، وإسماعيل فهد إسماعيل، وهذا الأخير يحظى باهتمام خاص من الناقد يتمثل فيما نشره من دراسات نقدية عن أعماله.

ثم يعمد الناقد بعد ذلك إلى تصنيف المشهد الروائي، ونقده وفق أسس وقواعد مرنة، قابلة للشد والجذب في تطبيقاتها الحرفية وهي على النحو التالي :

١- مستوى النضج الفني، قياسا على مستوى نضج الرواية العربية المعاصرة، لكنّ الناقد لم ينقل لنا ما هي أدوات ومقاييس هذا النضج الفني ليكون معيارا للرواية الكويتية.

٢- درجة احتشاد الكاتب، وجديته في التعامل مع الكتابة الروائية، وهذا كما نرى مقياس مراوغ ليس من السهل التحكم فيه، أو الحكم عليه.

٣- تمثل الكاتب للموضوع الروائي، وتمكنه من فن التقنيات السردية. وهذا العنصر في رأيي هو أهم ما ينبغي أن يأخذه الناقد في الاعتبار في مقاربته النقدية للقصة أو الرواية.

ويأخذ البعد الموضوعي للرواية، بأبعاده الزمانية والمكانية دوراً فاعلاً في عملية التصنيف الروائي، حيث يرصد الناقد في هذا السياق أربعة توجهات روائية على النحو التالي :

١- الرواية الوصفية، وتمثلها روايات فوزية شويش السالم.

٢- رواية الخيال العلمي، وتمثلها طيبة أحمد الإبراهيم.

٣- الرواية المؤدلجة، وتمثلها الكاتبتان سعاد الولايتي، وخولة القزويني.

٤- الرواية الاجتماعية، وتنقسم إلى قسمين رواية تحتفي بالقديم ويمثلها وليد الرجيب، وليلى العثمان، ولميس العثمان، ورواية تحتفى بالشأن المعاصر ويمثلها إسماعيل فهد إسماعيل، وحمد الحمد، وطالب الرفاعي.

وهذا التقسيم من الناحية النقدية بالغ الأهمية لأنه يضع الرواية ضمن نوعها في سياق التاريخ الأدبي لهذا الفن، لكن لا ينبغي أن نفرط في التفاؤل، ونعتبرها كلها تقسيمات حاسمة، بل هي تقسيمات مقترحة، تعتمد على القراءة الأولية لهذه الروايات، وهي قابلة للجدل، إذ بإمكان الكثير من هذه الروايات المصنفة ضمن



فئتها أن تتقاسم مع غيرها، بنسب مختلفة، منطقة أخرى من التصنيف ولنأخذ على سبيل المثال " ما يسمى بالرواية الوصفية"، فالوصفية المباشرة لا تكاد تخلو منها رواية، فهي موجودة في الرواية الاجتماعية، والرواية المؤدلجة، وحتى في رواية الخيال العلمي.

القاسم المشترك

وفي ضوء هذا التقسيم يعود الناقد إلى اختيار ست عشرة رواية ممثلة لكل هذه الاتجاهات ليسلط عليها مجهر نقده واضعاً في الاعتبار كل التقنيات الفنية التي تتطلبها الرواية الحديثة، ومع أن الجانب السلبي هو القاسم المشترك في هذه الروايات، فإن الناقد لم يتردد لحظة واحدة في استحسان ما يراه حسناً، لكنّ مجمل الصورة عنده تبقى قاتمة إن لم تكن شديدة العتمة، إنه يقول باختصار بعد دراسته لهذه الروايات الست عشرة لمبدعين كبار، " فمن بين كل الأسماء الواردة في هذه المدونة تبرز ثلاثة أسماء فقط كتبت روايات تضارع وتنافس المنجز الروائي العربي لأنها أظهرت احتشاداً كبيراً للكتابة الروائية، وأبدت تمثلاً عميقاً لموضوعها الحكائي، وتمكناً كبيراً من التقنيات السردية، التي تساهم في إنشاء العوالم الروائية، وهؤلاء المؤلفون هم : إسماعيل فهد إسماعيل، في رواية "إحداثيات زمن العزلة" ، ورواية "عزيزة" لسليمان الخليفي، ورواية " سماء مقلوبة " لناصر الظفيري.

وفي المدار الثالث لهذه الدراسة نلتقي بتحليل مباشر لقصة "خَدِرٌ من مساحة وهمية"، من مجموعة "رجال من الرف العالي"، ولم يبين لنا الناقد سبب اختياره لهذه المجموعة تحديداً، لتحليلها وتسليط الضوء عليها، ولكن يبدو أن ما لفت نظره إليها ابتداء هو غرابة عنوانها " خَدرٌ من مساحة وهمية"، لذا نجد أَن تحليل العنوان وفك شفرته، يتكئ على سياق المعطيات اللفظية، والعناصر القصصية داخل النص نفسه، وفي فترة لاحقة، على مجمل السياق الثقافي العام الذي يصنف النص ضمن النوع الأدبي من جهة، وعلى التفسير الدلالي الذي يتجاوز الحدود الحرفية للألفاظ من جهة أخرى.

لكن المدهش في هذه الدراسة، والمثير للعجب أيضاً أن أياً من هذه الروايات الثلاث التي شدت إعجاب الناقد لم تكن ضمن هذه الدراسة على وجه التحديد، بوصفها دراسة مستقلة نشرت من قبل في مجلة عامية محكمة، مما يجعل من إقناع القارئ بما توصل إليه الناقد أمراً في غاية الصعوبة، لأن حيثيات ومبررات هذا الحكم ليست مفصلة بالصورة التي حظيت بها الروايات الست عشرة السابقة. وعلى هذا فحكمه على هذه الروايات الأخيرة، في غياب التفاصيل الفنية، لا يخرج عن حدود الانطباعات العامة.

ولعل مما يجدر ذكره هنا أن بعض تلك الروايات، التي أظهر الناقد سلبياتها وعيوبها بصورة مفصلة، وجد فيها مادة خصبة لدراسة علمية أخرى، نشرت في المجلة العربية للعلوم الإنسانية، وأدرجت ضمن الفصل الثالث في هذا الكتاب تحت عنوان " الرواية الكويتية – تجليات الخطاب".

يبدأ الناقد دراسته هذه بتحديد بعض المفاهيم النقدية المتعلقة بنظرية السرد الروائي، فيفرق بين تسميتين الحكاية، والخطاب، بوصفهما عنصرين متكاملين في أي رواية، فإذا كانت الحكاية تمثل المتن الموضوعي بمكوناته المختلفة من وقائع وشخصيات وزمان ومكان فإن الخطاب يمثل الطريقة التي يتم فيها تقديم هذه العناصر.

وينبهنا الناقد ابتداء إلى أن هذين العنصرين، الحكاية والنص، ليس إلا مفهومين إجرائيين يستعين بهما الناقد لتحليل النصوص السردية، وفي إطار هذا الجانب الإجرائي يحيل الناقد الروايات الكويتية، التي سبق له دراستها من قبل، إلى مرجعيات تصنيفية كالتي سبق له تصنيفها من قبل، وما يقوله هنا عن هذه الروايات، وقيمتها الفنية لا يخرج عما قاله من قبل، بوصفها أعمالاً متواضعة، لا ترقى في رأيه إلى مستويات المنجز الروائي العربي، في ضوء المعايير التي ذكرها من قبل في مطلع الدراسة السابقة.

ثم يتبع ذلك بحديث عن أنماط العنونة، وحديثه هنا لا يكاد يخرج عما قاله من قبل عن الوسم والرسم، ودلالتهما الإيحائية، أو المباشرة على مضمون الحكاية، لكن الجديد هنا هو حديثه عن " الصوت السردي " في الرواية بصفة منفردة، وفق تعدد مستوى تقنيات السرد في الرواية، ومن ثم فهناك حديث عن السارد شبه الغائب، والسارد المتخفي، والسارد الصريح، وهو ما تعكسه الرواية الكويتية بصفة عامة، لينتهي الناقد إلى أن الرواية الكويتية تضمنت ثلاثة ضمائر، الغائب، والمتكلم، والمخاطب، حاز فيها ضمير الغائب على معظم المتن الروائي، في حين استأثر ضمير المتكلم بخمس روايات، وضمير المخاطب برواية واحدة.

وهذه النتيجة التي وصل إليها الناقد قد لا تكون دقيقة لأنها لم تقم على جداول إحصائية، أو نسب مئوية، وإنما تأسست على دراسة عدد محدود من هذه الروايات، بصورة وصفية.

في الفصل الرابع من هذا الكتاب يحكي المؤلف تجربته القرائية، مع رواية " إحداثيات زمن العزلة " للروائي، إسماعيل فهد إسماعيل، ليؤكد على فاعلية تعدد القراءة للعمل الإبداعي الواحد، فإذا كانت القراءة الأولى تجلو لذة النص فإن القراءة الثانية تدفع باتجاه التحليل والنقد، وفي ضوء هذا التصور يخضع الناقد هذه الرواية إلى دراسة نقدية تحليلية تحت ما يسميه الخطاب الروائي في "إحداثيات زمن العزلة " ليؤكد ابتداء

على أن هذه الرواية تقوم على مرجعيتين مختلفتين، أولهما محور الحكاية، والثانية محور الخطاب، وهذان المحوران سبق له دراستهما وتطبيقهما على أعمال أخرى من قبل في هذا الكتاب.

محور الخطاب

ثم يمضي الناقد محللاً أحداث هذه الرواية وفق منهج نقدي يعنى بإحداثيات الخطاب وتقاطعه مع بطل الرواية، على نحو يربط فيه الناقد بين ما يسميه، الواقعي والمتخيل في أحداث هذه الرواية، ولذا نجد الناقد يفرق بين محور الحكاية الذي يحيل على الواقع، ومحور الخطاب الذي يحيل إلى الكتابة الروائية، وفي سياق هذين التقسيمين يتم تشريح مكونات هذه الرواية، التي تعتمد على المتخيل في استرجاع أحداث سابقة على بدء تجربة الكتابة.

ويحاول الناقد من منظور آخر أن يعطي هذه الرواية قيمة خاصة تكمن في تقنيات التناول الروائي، أو بعبارة أكثر دقة وضع تجربة الكتابة في سياق فن محدد هو الرواية التي تخضع بطبيعة الحال إلى قواعد وأصول، وإجراءات فنية خاصة ومنها حدث الحكاية بصفته المركز الرئيس الذي تنطلق منه الأحداث وتعود إليه بصفة دائرية، لكن الناقد هنا يحاول أن يضفي على هذا العمل الروائي صفات خاصة، تتجاوز مفاهيم الرواية بالمعنى التقليدي، أو بالمعنى المتفق عليه في أصول الرواية، فرواية " إحداثيات زمن العزلة " عنده تخلو من الحكاية بالمعنى التقليدي للحبكة، كما تخلو عنده من الحكاية بالمعنى التقليدي للحبكة، كما تخلو عنده أيضاً من تطور الأحداث في خيط درامي بسبب تنامي الأحداث الداخلية للرواية، وهذه الرؤية قد تبدو ملبسة للقاريء، فالرواية لم تخلو من الحكاية، فالحكاية متضمنة أصلًا في الرواية، إنها حكاية ذلك الشاب المثقف الذي يجد نفسه في مواجهة ظرف قاس، هو احتلال صدام الكويت، وعلى هذا فزمن الحكاية زمن واقعي يمتد من يوم الاحتلال إلى يوم التحرير.

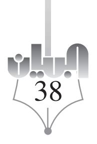
الوجه الآخر للمؤلف

صحيح إن مؤلف الرواية ليس مؤرخاً بالمعنى الذي يصله بالحدث ومسبباته، وتفاصيله الواقعية، لكنه يلتقط منه ما يبنى رؤيته لحكاية الحدث، بوصفه مبدعاً أو فنانا، وصحيح أيضاً أن المؤلف لم يكتب الرواية إلا بعد زوال الاحتلال، لكن واقع أحداث الغزو بقي حاضراً بقوة في ذهن كاتب الرواية، وقد لا نبعد كثيراً إذا قلنا إن بطل الرواية سلطان هو الوجه الآخر لمؤلف الرواية، الذي عايش أحداث الغزو عن كثب، ومن الطبيعي أنه حين يتهيأ الكاتب الروائي لكتابة حكاية شهد أحداثها أو عاش تجربتها بنفسه أن يعتمد في رسم أحداثها ومشاهدها على الواقع من جهة، وعلى المتخيل من جهة أخرى، مثله في ذلك مثل الرسام في مزاوجة ريشته للألوان، لتقديم لوحة فنية تجمع بين الواقع، والخيال، ولذا

فلعل ما يقوله الناقد عن هذه الرواية من أن مرجعيتها هي الكتابة الروائية وليس الواقع الفعلي ليس دقيقاً، صحيح إن كاتب الرواية حاول جاهداً أن يسخّر كل إمكانيات اللغة ليبدو المتخيل حاضراً، لكنه لم يفلح في أن ينعتق من أسر المرجعية الفعلية للأحداث التي بقيت تفرض عليه وجودها، في جميع أنساق الرواية، ولولاها لما كان لهذه الرواية طعم أو معنى.

ثم يتطرق الناقد بعد ذلك إلى مسائل دقيقة تتصل بتقنيات الكتابة الروائية، المستخدمة في رواية " إحداثيات زمن العزلة " كعنونة موضوعات الرواية والاحتمالات الدلالية التي تكمن وراءها، والصوت السردي، الذي يمسك بخيوط الرواية، في فضاءاتها المختلفة، على نحو يحقق فيه السارد تطابقاً بين رؤيته ورؤية بطل الرواية في معظم المواقف، وتقاطعا في البعض الآخر، مما أضفى على الرواية حساً درامياً مؤثراً ذا أبعاد إنسانية تتجلى في الدفاع عن الهوية، والوجود، والوطن.

وفي النهاية أستطيع أن أقول : إنّ هذا الكتاب يعد إنجازاً نقدياً في مجال الفن القصصي في الكويت، يضاف إلى إنجازات أخرى حققها المؤلف في رحلته مع الثقافة في الكويت.





د. سليمان الشطي في كتابه "الشعر في الكويت":

لقاء الأديب والمؤرخ

بقلم : د. أحمد بكري عصلة *

بين كتاب "الشعر في الكويت " للدكتور سليمان الشطي وكتاب "الثقافة في الكويت" للدكتور خليفة الوقيان صلات قربى، ووشائج فكر، من حيث أنهما يدخلان ضمن دائرة التوثيق الفكري، وصدرا في وقتين متقاربين، ولكن ما يفرق بين الكتابين إن كتاب "الشعر في الكويت" يتناول دائرة واحدة من دوائر الفكر، هي دائرة الشعر، على حين اتخذ الوقيان من دوائر الفكر والثقافة كافة مجالات للتوثيق والتأريخ.

كما يتقارب الكتابان والمؤلفان في الفكر والموقف الاجتماعي، ولكنهما يفترقان في طريقة العرض والنقد. فالوقيان في كتابه، رجل علم وحقائق وأرقام، التزم الدقة المتناهية في تقديم ما لديه، وهذا طبيعي في كتاب تأريخي لفنون عدة، ولرجال مختلفي المذاهب والمشارب والمدارس. أما الشطي فكان رجل إحساس وتذوق في كثير من آرائه ولاسيما في عرض نماذج المتأخرين، بالإضافة إلى موقف المؤرخ ولاسيما في عرض بدايات الشعر في الكويت.

إن المؤلفين أديبان قبل أن يكونا رجَليّ علم وتأريخ ولابد من أن تغلب طبيعة الأديب المتأصلة في كل منهما طبيعة المؤرخ اللاحقة التي رأى كل منهما أن يعمل كتابه من خلالها.

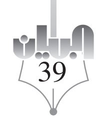
أمر أخير لابد من الإشارة إليه إن التأريخ قد يجر إلى صاحبه نقد الناقدين، وغضب من ينساهم المؤرخ أو يتناسهم عملاً بمقتضى منهج يسير عليه في التأليف ولاسيما في كتاب د. سليمان الشطي، لأنه تناول فن الشعر عامة ، من النشأة وإلى اليوم، مما أغضب من لم يذكرهم، وبعض من تحدث عنهم لأنه وضعهم، وفق منهجه، في المكان الذي لا يرغبون فيه، أو رأى فيهم رأياً لم يصيب من نفوسهم مكان الرضا الذي قصده المؤلف- غالباً- عن حسن نية.

هذه مقدمة قادتني إليها قراءتي الكتابين في وقت واحد. وأحسبني أصبت القول في الموازنة بينهما موازنة مَنْ يرغب في رؤية العملين يحققان أعمق الأثر، ويصلان برؤى المؤلفين إلى أكبر قطاع من القراء.

نتائج ودلالات

وإذا عدنا إلى كتاب "الشعر في الكويت" وجدناه في اثنى عشر فصلاً، من غير تمهيد أو تقديم، ومن غير خاتمة تلخص نتائج البحث، وكأني بالمؤلف رأى أن كل فصل يحمل نتائجه ودلالاته في نفسه، وبين سطوره، وأن كل فصل هو في حد ذاته مقدمة للفصل الذي يليه.

* كاتب سوري مقيم في الكويت.





بنى المؤلف فصوله على الأجيال المتلاحقة، فاكتسب صفة الترتيب الزمني، والمنهج التاريخي، ولاسيما في الفصول الأولى، حيث التزم بالعرض من دون أي تدخل أو نقد أدبي لجماليات النص.

بنى المؤلف فصوله على الأجيال المتلاحقة، فاكتسب صفة الترتيب الزمني، والمنهج التاريخي، ولاسيما في الفصول الأولى، حيث التزم بالعرض من دون أي تدخل أو نقد أدبي لجماليات النص، على حين مال إلى ذلك في الفصول الأخرى، حيث تجده يعرض النص، ويتناول جانبيه الفكري والفني متأثراً في ذلك بطبيعة المعلِّم الذي يميل إلى التوجيه والإرشاد أكثر مما يميل إلى النقد الذي يكشف العيوب ولاسيما حين يتناول أجيال الشباب المعاصرة.

ففي الفصول الثلاثة الأولى يتناول البدايات التي تمثلت في شاعرين هما : عثمان بن سند وعبد الجليل الطباطبائي، ثم عبدالله الفرج، وصقر الشبيب، وخالد الفرج، وراشد السيف، ومحمود شوقي الأيوبي، الذين، عدا غلبة روح البدايات على شعرهم، يمثلون التيار التقليدي أو (الروافد تتشكل) لتنبئ بالمزيد إنْ على الطريق ذاته، أوعلى طريق جديدة.

وهذا ما قاده إلى دراسة فهد العسكر، وعبد المحسن الرشيد في فصل خاص تحت عنوان (الخروج عن المألوف) في ثلاثينات القرن العشرين حيث بدأت ملامح الدولة الحديثة تظهر في مختلف المجالات، وبدأت المرأة تأخذ طريقها إلى المدارس الحديثة حتى قيام المجلس التشريعي (١٩٣٨) الذي يعد خطوة سابقة لزمانها، لذلك وُئد سريعاً بضغوط داخلية وخارجية (ص ٤٥).

وسيلة للإقناع

هذه الظروف أثرت في آراء الشاعرين، وجعلت المؤلف يرى في أدبهما مغايرة لمن سبقهما من الشعراء، ولما تعارف عليه الناس في الأدب والشعر. لذلك مال إلى عرض نماذج من شعرهما وسيلةً للإقناع والاستدلال، وإلى الموازنة بين عدد من هذه النماذج ونماذج السابقين، ويبين الفروق في المواقف الفنية والاجتماعية، ولاسيما شعر فهد العسكر الذي قال في لغته :" أصبحت صدى لما لدى الشاعر من تجربة امتزجت فيها معاناته الشخصية وهمومه الفنية، وهي لغة تجاوز فيها فهد العسكر اللغة المحفوظة إلى لغة منبثقة من واقع التجربة المباشرة، فتجلى فيها امتزاج التجربتين الشخصية والفنية" (ص٦١).

هذه النقلة التي تمت بفضل هذين الشاعرين قادت إلى نقلة تفاعلية أكبر على أيدي أحمد السقاف، وعبد الله سنان،





ومحمد المشاري، وعبد الله حسين، وعبد الله زكريا الأنصاري، حيث جسد المواقف السياسية والاجتماعية، ولاسيما القومية، لهؤلاء الشعراء، الذين شكلوا تياراً "يعد من أكثر التيارات حضوراً في الساحة الشعرية" ورفعوا الدعوة القومية شعاراً وشعراً، فاندفع هذا الجيل يكتب جامعاً بين العمل السياسي والاجتماعي المباشر والكتابة النثرية، ومن ثم جعل الشعر وسيلة أصيلة من وسائل الدعوة" ص ٧٧.

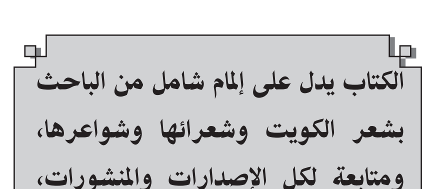
هذه أجيال ثلاثة كتبٍ لها أن تجذر لحركة الشعر في الكويت بعيداً عن آثار النفط، وظهور هذا الساحر العجيب الذي صُدِّرت أول شحنة منه سنة ١٩٤٦ لتبدأ في الكويت حياة جديدة لأجيال جديدة، تأثرت بعوامل كثيرة، منها البعثات، وظهور الصحافة والمجلات خاصة، وبروز شخصية حاكم متطلع إلى مزيد من التنمية و التطوير وهو الشيخ عبدالله السالم – يرحمه الله- فبدأ ما أسماه المؤلف (مفصل الحداثة) وهو عنوان الفصل الرابع من الكتاب، وفيه ركز على الشاعرين، أحمد العدواني، وعلي السبتي؛ فقد قاد الأول معركة كبيرة ضد الظلام والجهل، بهدف تطوير العقول، وإنارة النفوس، من جهة، وإيجاد أدب جديد يلائم الحياة الجديدة. لذا تناول الباحث أثر العدواني في الموضوع الشعري، وعرض نماذج من "أجنحة العاصفة" ركز فيها على ربط النصوص بالظروف الذاتية والموضوعية، ينتقل من ذلك إلى دراسة بنية النص الحديثة، والاهتمام الكبير بالشكل الخارجي له، والتلوين الكبير في الصور الفنية. وكذا الأمر بالنسبة إلى السبتي؛ فقد عرض نماذج من دواوينه: بيت من نجوم الصيف، وأشعار في الهواء الطلق، وعادت الأشعار، ركز فيها على اهتمام السبتي بالاستدعاءات اللغوية، والاستدعاءات الخاصة بالشاعر التي تشبه إلى حد كبير موقف الصوفي في تأملاته (ص١٥٣).

هذه أجيال ثلاثة كتب لها أن تجذر لحركة الشعر في الكويت بعيداً عن آثار النفط، وظهور هذا الساحر العجيب.

جيل الحصاد

فإذا وصلنا إلى الستينيات من القرن الماضي وجدناه يرى شعراء هذه الحقبة جيلاً يتقدم نحو الحصاد (الفصل الخامس) وهم: خالد سعود الزيد، ومحمد الفايز، وعبدالله العتيبي، وخليفة الوقيان، وأنا أراهم جيل العطاء والسخاء والإبداع في جواء تُعارضُ الإبداعَ والتجديد وإن كانت تَكتسي حلة الرغبة في التجديد والتطوير. وهنا مكمن نجاح هؤلاء الذين جمعتهم ظروف المعاصرة، ولكن ملامح الإبداع لدى كلٍ منهم تميز كلاً على حدة، وتجعلهم، معاً، مؤسسين لقواعد راسخة لأجيال من الشعراء تالية، تمثلت في يعقوب السبيعي وسليمان الخليفي (الفصل السادس) ثم ظهور شعر المرأة (الفصل السابع) حيث تحدث عن سعاد الصباح، ونجمة إدريس، وجنة القريني، وغنيمة زيد الحرب،وهن اللواتي بدأ إنتاجهن الفعلي يظهر في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن الماضي. يضاف إليهن أخريات لهن بصمات واضحة الدلالة على الرغبة في إثبات قدم المرأة في ميدان الشعر، منهن خزنة بورسلي، ونورة المليفي، وفاطمة العبدالله، وحصة الرفاعي..

ويلاحظ أن المؤلف مال، منذ الفصل الخامس، إلى العرض التعريفي بالشاعر أو الشاعرة، مما يساعد القارئ الكويتي أو الخليجي أو العربي عامة، على الإلمام اليسير بهذا الشاعر أو هذه الشاعرة.



ويفتح أمامه الطريق للعودة إلى شعر كل منهما في مصدره الأصلي إن أراد. وهذه شهادة للمؤلف تؤكد نجاحه في التأريخ للشعر وأصحابه في دولة الكويت.

وقد خصص الباحث الفصل الثامن لجيل من الشعراء فيهم طبيعة القديم ولكنهم يثبتون وجودهم باستمرار، ويتجددون مع الحياة، وهم: فاضل خلف، ويعقوب الرشيد، ويعقوب الغنيم، وعبد الرزاق العدساني، وعبد العزيز البابطين، وخالد الشايجي، ورجا القحطاني، ووليد القلاف. لينتقل في باقي الفصل إلى أجيال الشباب وتياراتهم من شعراء وشواعر في أربعة فصول تلخص الجهود، والأعمال، وتحصر الأسماء لتؤكد الرغبة الكبيرة للباحث في التأريخ والتوثيق للشعراء جميعا، كل على قدر مكانه، وكم عطائه، ووجوده الزمني، مع حرص على التفريق أو الحصر في عناوين يجهد أن تكون دالة على اتجاه معين. لذلك جعل : سالم خداده، وصلاح دبشة، وإبراهيم الخالدي،ونشمي المهنا (جيلا جديداً يتقدم) وعالية شعيب، وفوزية شويش السالم (خارج النسق) وسعدية مفرح، ودخيل الخليفة وعبد العزيز النمر ، ومحمد هشام المغربي، وعلي حسين محمد، وحمود الشايجي، وسعد الجوير، وماجد الخالدي، وعامر العامر، وسامي القريني، وحوراء الحبيب جيل القرن الجديد، من دون أن يوضح ملامح هذا الجيل توضيحاً ينير مسافاتهم، أو يضيء الطريق أمامهم، مكتفياً بهذا السؤال: "ماذا بقي للشعر في هذا العالم، وأي موقع سيحتله مستقبلاً؟" ص ٤٦٥ ليكون خاتمة الكتاب.

ضيق الفوارق الزمنية

إن هذا الكتاب، يعد تأريخاً جديداً لحركة الشعر في الكويت، اجتهد مؤلفه فرأى أن يقسم الشعراء على النحو الذي قدمنا، وإن كنا نختلف معه قليلاً؛ فالفصلان الثاني والثالث يمكن أن يضما معاً لضيق الفوارق الزمنية والفكرية بين الشعراء، ولتقارب لغة الفن بينهم من جهة أخرى، مع إدراكنا لما يميز بعضهم من ميل إلى الحداثة أكثر من غيرهم، وهذا أمر مألوف في تاريخ كل حركة أدبية في العالم. وكذلك الفصول الرابع والخامس والسادس يمكن أن تكون فصلاً واحداً. والقول نفسه ينطبق على الفصلين التاسع والعاشر وبذلك يقل زحام الفصول ليصبح العدد ثمانية بدلا من اثنى عشر، مما يمنح القارئ راحة في الاستيعاب وإدراك مقاصد المؤلف.

أما الفصل الأخير فيمكن أن يجعل خاتمة الكتاب؛ لأن جيل الشباب يحمل بصمات الماضي،ويطمح للعطاء على أسس راسخة متنامية التطور، فهم الخاتمة التي تنبئ بالعطاء، وتبشر بشعر يجب أن يكون شعر المستقبل المأمول. فالخاتمة هنا هي نتيجة البحث العامة، وخلاصة العطاء الاجتماعي، والبذرة، التي نأمل من ورائها الكثير.

وهذا الكتاب يدل على إلمام شامل من الباحث بشعر الكويت وشعرائها وشواعرها، ومتابعة لكل الإصدارات والمنشورات، مما يوضح الجهد الكبير المبذول فيه والذي لا يستحق منا إلا كل التقدير. وهو دليل على نجاح المؤلف، وهو أستاذ جامعي، وأديب، في عمله التأريخي الأول، اتسم بالشمول والدقة، ما أمكن، والخوف من التجريح والإساءة، أحسن فيه الباحث حين حلل النصوص معتمداً على ذائقته الفنية ليبعد عن الكتاب طابع الجفاف العلمي.



البنية الخبرية في (بيضاء.. بيضاء)

للروائي زهير جبور

بقلم: حسن حميد *

أعترف، أنني، وما إن انتهيت من قراءة رواية زهير جبور (بيضاء.. بيضاء) حتى التهمتني أطياف رواية (جسر على نهر دارينا) للكاتب اليوغسلافي ايفو اندريتش التي ترجمها الراحل سامي الدروبي، فالعمل، والناس، والمكان، والامتحان، والإنجاز، والقلق، والمفاسد، والنزوعات، والخصومات، والموت، والقتل، والأخبار، والمغايرة، والغرباء، والأمراض، والحب، والأسئلة، والحيرة، والصبر، والإخلاص، والتهاون، والوطنية، واللاوطنية، والقناعة واللاقناعة، والتأقلم واللاتأقلم، والإشاعات والغرابة، والدهشة، والتأريخ، والماضي والحاضر.. كل هذه المعاني هي مشتركات بين الروايتين (بيضاء.. بيضاء) و(جسر على نهر دارينا).. فالإنسان والبناء، والنجاح ثلاثية اعتمدتها الروايتان من أجل روز الفرد الاجتماعي وقد وعى المعنى الوطني، وروزه وقد وعى معنى الانتماء، وروزه وهو يتطلع إلى النجاح والظفر..

لا شيء في الروايتين سوى هذه التقابلية بين مرآتي الفرد الاجتماعي من جهة، والعمل من جهة ثانية، إحداهما تبدو إلا ببدو الثانية ناهيك عن أن المرايا لا تصير مرايا إلا عندما تحتشد بالترسيمات البوادي.

الروايتان مهمومتان بالناس وحال المغايرة التي أصابت المكان، وما انثال من أخبار، وأحداث، وحادثات صارت علامات اجتماعية واسمة، وفاصلة زمنية تنشد إليها التواريخ القبلية والبعدية في آن. الفارق الوحيد بين الروايتين يتمثل في وجود العثمانيين المحتلين للوطن اليوغسلافي/ الصربي آنذاك، ونظرة الناس إليهم بوصفهم غرباء ومحتلين.. وأن العمل تحت لوائهم هو عمل يدخل في مدونة أعمال السخرة التي كانت معروفة أيا مذاك.. حيث لا ثمن لطاقة العمل، ولا قيمة للأفراد الذين احتلّ وطنهم.

أزعم، أن تجربة زهير جبور الروائية تجربة ذات خصوصية وممايزة من التجارب الروائية السورية المعروفة، ذلك لأن هذه التجربة ظلت أمينة لتقاليد مدونته القصصية وعناصرها ومتطلباتها الفنية المشدودة إلى وتر السرعة، والخطف، والتلميح،

---

* أديب فلسطيني مقيم في سوريا.





والترميز، والإغواء، والعطش الكتابي.. فهي تجربة حريصة على جماليات الافتتاح والاختتام، والميلان التدريجي مرةً نحو الافتتاح وأخرى نحو الاختتام طلباً للإحاطة بالموضوع والمضايفات المتتاليات عليه كوحدة قصصية أساسية وجوهرية ذات محرق واحد، وإشعاعات كثيرة، وطلباً لتفعيل دور الخبر في النص الأدبي وما يسعى إليه من مفاجأة وإدهاش، وغرابة، وغموض، واقتصاد لغوي، ومن ثم الدوران حوله لجلو آثاره، وما أحدثه من مغايرات في النفوس والمجتمع. بقولة أخرى، نص زهير جبور الروائي لا يحتفي بالسلالات البشرية، ولا بالتتابع الجيلي، ولا بالتراكم التاريخي، ولا بالمآسي التي تولدها الأسر حين تصاب بعلة الفقد والحرمان، ولا بقصص الحب وما تولده من تراجيديا اجتماعية تقول لنا بوضوح إن اللاحب هو الأصل في العلاقات الاجتماعية، وما التطور الاجتماعي إلا معالجة نفسية بادية لجعل الحبٍ بديلاً للاحب، والتآخي والسلام بدلاً للعداء والمحاربة،.. ما يحتفي به نص زهير جبور الروائي قائم على خبر رئيس يتناسل رويداً رويداً شبكة من الأخبار التي لا تقل أهمية عنه، والغاية التي تبديها نهايات نصه المترادفة تتمثل في الانتقاد الاجتماعي للحياة الاجتماعية، وليس تصوير المآسي التي حلت بالذوات، والآسر، والاجتماعيات على اختلاف أنماطها وصيغها.. إنه نص يشير إلى مفاسد الحياة لا إلى مباهجها، وإلى العلل الاجتماعية، والظواهر المرضية، وانفلات الغرائز من عقلانيتها الاجتماعية، فالشهوة، والطمع، والغطرسة، والغرور، والأنانية، والأذى.. كلها تمثل رقعة البساط الذي تجول فوقه الخطا الاجتماعية.. كما أنه نص يشير إلى التواء الدروب، وزوغان البصر، ومهالك الذات، وانحطاط القيم التي تجعل الفرد في حال مغايرة دائمة تحول







دون اعتماده لسلم القيم النبيلة المتعارف عليها اجتماعياً، كما تجعل المجتمع قرية يتخبط أفرادها في دروب ليست سوى متاهات، بعضها يأخذ بعضها الآخر إلى مجهولية العدم، وبعضها يفني بعضها الآخر بالمكاره، والفتن، والانزياح، والطي، والتحييد، والإقصاء..

بنية خبرية

إن الاستغراق في تأمل نص زهير جبور الروائي يبدي لنا أنه نص بنيته المركزية بنية خبرية محروسة بالدهشة، والغرابة، واللمح، والطزاجة، والمساءلة، واللاارواء..

أقول هذا، وقد قرأت لـ زهير جبور قبلاً روايتين اثنتين، الأولى: "مياه آسنة من أجل الإسفنج" والثانية: "موسيقى الرقاد"، وها أنذا أقرأ روايته الجديدة (بيضاء.. بيضاء) التي لا تخرج عن طبيعة ما ذهبنا إليه من أنها رواية بنيتها الأصل خبرية، ومضايفاتها خبرية، وترسباتها خبرية ومآلها الأخير خبري أيضاً.. وهذا طقس كتابي شديد الانتساب إلى مدونته القصصية، وكل مدونة قصصية.. لأن الخبر القصصي هو أحد تجليات الفن القصصي عامة، وهو أحد صفات الدهشة السبع.

بيضاء.. بيضاء، رواية تكاد تؤخذ باليدين لصغر حجمها، وتكاد ساعة زمن واحدة تطويها والسلاسة تماشي الذات القارئة لها من دون تعب أو إجهاد، ولكن استعادتها كتابةً أمر على غاية من الصعوبة، والتخلص من آثارها رغبة لا تصير واقعاً، وترتيب أحداثها أولاً فأولاً جهد تبدده يدُ العبث. ذلك لأن البنية

> **تجربة زهير جبور الروائية تجربة ذات خصوصية ومميزة من التجارب الروائية السورية المعروفة، ذلك لأن هذه التجربة ظلت أمينة لتقاليد مدونته القصصية وعناصرها ومتطلباتها الفنية المشدودة إلى وتر السرعة، والخطف، والتلميح، والترميز، والإغواء، والعطش الكتابي.**

الخبرية التي تنهض عليها الرواية لا تظل خبراً واحداً، وإنما تصير مروحة خبرية.. بعض أخبارها ومعطياتها دانية وبعضها الآخر ينأى في غياب بعيد، بعضها واضح مدرك، وبعضها غامض مجهول، وبعضها عبثي لا يعول عليه، وبعضها جوهري لا يمكن القفز عنه، وبعضها أصيل وبعضها الآخر دخيل..

تقوم رواية (بيضاء بيضاء) على خبر جوهري فحواه أن المدينة/ القرية التي تستعد لاستضافة حدث غير مسبوق، وغير عادي.. تصير مدينة كبيرة، ليس باسمها وتاريخها وحسب، وإنما بما تعمل عليه أعداداً وتفعيلاً، ومساهرة.. كي تستضيف خلقاً كثيرين، سيكونون هم مادة الحدث ومبعثه، ومآله الأخير..

ولأن الحدث يوصف بأنه يحتاج إلى ملاعب، وصالات، وطرق، ومرافق عامة، ومدربين، ومتدربين، وطعام، وشراب، ومراكز تأهيل، وأخرى للتمريض، وثالثة للصحفيين، ورابعة لأجهزة الإعلام والبث فإن الظن يقودنا إلى أن الحدث هو

تقوم رواية (بيضاء بيضاء) على خبر جوهري فحواه أن المدينة/ القرية التي تستعد لاستضافة حدث غير مسبوق، وغير عادي.. تصير مدينة كبيرة، ليس باسمها وتاريخها وحسب، وإنما بما تعمل عليه أعداداً وتفعيلاً، ومساهرة.. كي تستضيف خلقاً كثيرين، سيكونون هم مادة الحدث ومبعثه، ومآله الأخير.

حدث رياضي. هذا من جهة ومن جهة ثانية فإن الأوصاف التي تلف المدينة بأنها مدينة تاريخ وحضارة، وبحر، وسياحة، وغابات، وجبال، وشواطئ.. فإن الظن يقودنا إلى أن المدينة هي مدينة اللاذقية، وبذلك يستطيع المرء القول إن الحدث هو استضافة دورة ألعاب البحر الأبيض المتوسط، وإن المدينة هي مدينة اللاذقية.. لا سيما وأن زهير جبور هو ابن المدينة، وقد عايش ذلك الحدث بوصفه رجل إعلام..

إذن، دورة ألعاب البحر الأبيض المتوسط وزخمها، ومسؤولية الإعداد لها، وتوفير البنية التحتية للألعاب والمتمثلة، بالمدن الرياضية، والصالات، والملاعب، وما يحتاج إليه اللاعبون من أمن وطمأنينة، وراحة، وغذاء، ونوم، ومحبة، كل ذلك كان يشكل جهة أولى من الجهات الأربع لهذا الخبر الطالع، لأن الجهة الثانية تتعلق بالتنظيم الذي يحتاج إلى شبكة معقدة من الإداريين من أجل تلبية متطلبات اللاعبين، والوفود الإدارية المشرفة عليهم، ومتابعة كل شاردة وواردة، والوقوف على كل نأمة وسؤال وملاحظة، والجهة الثالثة المسؤولية الوطنية المتجلية في إظهار حضارة المدينة بوصفها الوريث للحضارة الفينيقية كحاضرة من حواضر البحر الأبيض المتوسط، وما تنهض به اجتماعياً، وثقافياً، وسياحياً في راهنها الحاضر المعيش، والجهة الرابعة تتمثل في ما سيحمله اللاعبون، والإداريون، أي الضيوف، من انطباعات عن المدينة كمكان، وعن المدينة كمأهولية، وعن المدينة كثقافة تاريخية وسياحية، وعن المدينة كبيئة اجتماعية تشكل مثالاً للبيئة الاجتماعية السورية عامة.

ولأن بنية هذه الرواية خبرية، فإنني سأنطلق إلى تحديد صفات هذه البنية الخبرية من خلال تعاملي مع الخبر الجوهري، أي إقامة دورة البحر الأبيض المتوسط في اللاذقية، ولهذا الخبر صفات سبع، لعلها وعبر متتالية سردية رشيقة، هي التي تشكل اجتماع الرواية بكليتها.

تجهر الصفة الأولى بأن الخيار وقع على مدينة اللاذقية لاستضافة هذا الحدث الجلل، وأن العالم (المتوسطي) تعامل مع الخبر على أنه صادق وكاذب في آن معاً، أي كان أهل هذا الخبر، وهم أهل الرياضة، منقسمين بين مصدقين للخبر ومكذبين، الذين صدقوا به قبلوه، والذين كذّبوه فرفضوه. لهذا فإن هذه الجزئية من الخبر هي التي تلعب بالقارئ لعبة التشويق وقد اجتاز ربع الرواية قراءة، وهنا تتجلى عودات السارد نحو الافتتاح للتقليل من وثوقية الخبر ومصداقيته



لأن الخبر شكل نهراً حقيقياً له ضفتان، واحدة مؤيدة، والثانية رافضة.. ولأن الضفة الأولى لا تحتاج إلى بيان وتأويل بسبب تأييدها وموافقتها، فإن الثانية احتاجت إلى البيان والتأويل كون البلاد المتوسطية الرافضة للخبر، تقولت أخباراً وتبنتها فحواها أن البلاد السورية غير آمنة، وأنها بلاد الاغتصاب والأذى، والقتل، وأشاعت أيضاً أنها بلاد تحتشد فيها الأمراض السارية، وأن الطاعون يفتك بالناس هناك، بسبب وجود الفئران المتوحشة التي نفذت إلى البيوت من البحر..

هذا التأرجح بين الخبر ومصداقيته، وبين قبوله ورفضه، وبين بقائه وزواله.. هو الذي جعل التشويق ينوس بين جهتي الخبر واللاخبر.

حضور اجتماعي

الصفة الثانية لهذه البنية الخبرية تتمثل في التحدي المتطلع إلى أن تكون المدينة الجديدة (اللاذقية) سليلة للمدينة القديمة (أوغاريت) كإحدى حواضر البحر المناددة لمدن طولون، والبندقية، وقرطاج، وأثينا، وهذا يتطلب موجودية للحضور الاجتماعي والفردي في آن، كما يتطلب حضوراً للقيم الإنسانية المؤيدة للآخر تآخياً، ومحبة، واعترافاً بالدور والمكانة، وحضوراً للمعنى التاريخي في قلب الجولان الاجتماعي الراهن، والتحدي كصفة لهذا الخبر يتجلى من خلال تأثير البيئتين: الطبيعية الممثلة للاذقية مكاناً وموقعاً، والاجتماعية الممثلة لثقافة الناس وقيمهم وسلوكياتهم البادية. والتحدي هنا يتمثل ليس في تجاوز الآراء التي طعنت بالمدينة مكاناً وناساً وحسب وإنما إبداء صورة البيئتين الطبيعية والاجتماعية المغايرة لكل ما قيل نقداً وتشهيراً بهما. وتبدو صعوبة إنجاز التحدي وإظهاره للعلن من خلال ضعف الخبرات، وقلة الأدوات والوسائل التكنولوجية، وانتشار أعراض الفساد، وعدم تهيئة البنية الاجتماعية التهيئة الثقافية والوطنية اللازمتين لكي يكون الناس شركاء في الخبر الطالع، وتخوف الأسر من ضياع مستقبل أبنائهم الطلبة الذين اختيروا لتنفيذ الألعاب الفنية المصاحبة ليومي الافتتاح والاختتام، والتخبط في اتخاذ القرارات والتوجيهات، وتعدد المسؤوليات واختلاط أدوارها عامة. ولأن الحدث صار في ذمة الماضي فإن معرفة التحدي تشير إلى أهمية المنجز الوطني آنذاك.

الصفة الثالثة التي أتوقف عندها هي السرانية، فقد أحيط الخبر بسرانية متعددة الرؤوس والجهات، وتتمثل في أن الصراع على المسؤوليات، والتوق للاستحواذ، ونيل الأهمية.. شمل جميع نشاطات هذا الحدث، فالمسؤول الأول نزوع إلى التفرد والهيمنة وإتباع أساليب الثواب والعقاب، وممارسة الضغوط، ورئيس المدينة مشغول بالاستحواذ على الصلاحيات، والقيام بمهامه كي تغدو كل المعطيات مشدودة إليه من البداية إلى النهاية.. والمسؤول الأمني يطارد الجميع بأن يرفعوا إليه التقارير والخبريات مهما كانت صغيرة، وأهل الصحافة يتداحمون في زحام شديد للوصول إلى الرتبة الأولى في مقامية الإعلام، والمدربون الوطنيون، والخبراء الأجانب.. في منافسة شديدة لكسب الطلبة المتدربين.. ومشرفو المعارف يقدمون خلقاً ويؤخرون خلقاً آخرين لمصالح ومنافع وغايات..

تطيح بالأصلاء أشخاصاً وفنوناً.. ولعل شخصية لونا الفنانة تمثل المنازعات، والمحسوبيات التي تحول دون مشاركتها في المعرض الفني على الرغم من أحقيتها بالمشاركة.. وتتجلى قناعتها بأن تعمل لنجاح الحدث سواء أشاركت في المعرض الفني أم لم تشارك، فالمهم لديها هو السمعة الوطنية.. والأدوار التي يقوم بها الأطباء، والتجار، والمدرسون، والسائقون، وأصحاب المطاعم والفنادق.. كلها تكاد تكون مختلطة ومتشابكة ومتناحرة من أجل الظفر المادي، والجاه الاجتماعي.

فالسرانية هنا تبدو مثل اليد الخفية الثالثة التي تلعب أدواراً لا تستطيع القيام بها اليدان الباديتان، فالقرارات والأفعال، والتوجيهات النهائية تقوم بها اليد الثالثة، إنها، وبسبب سرانيتها، تشبه عصا آلهة الأولمب التي تبدو فجأة، لكي تحل ما نشب من مشكلات ومنازعات بين الناس.. صحيح أن الأمور تتعقد، وتتشابك، ويلفّها اليأس في أكثر الأحيان.. لكن الصحيح أيضاً هو أن هذه السرانية، وبضربة واحدة من يدها الخفية تعيد الأمور إلى طبيعتها وتدفعها إلى مبتغاها.

شيء غامض

الصفة الرابعة التي تبديها البنية الخبرية لهذه الرواية هي الغموض، فما من شيء واضح بجلاء، بدءاً من اسم المدينة الغامض والمتواري أو قل المحتجب، وانتهاء بمآلات الحدث، فكل شيء يظل في إطار الإخبار وما من نتائج، لا أحد يتحدث عن النجاح، ولا عن الثناءات أو المكافآت، وما من أحد يتحدث عن الرضا، لأن الحديث كلّه يدور حول العمل، والجولان، والاجتهاد، والمساهرة، والروح الوطنية، والاهتمام بإبداء صورة متكاملة لوطن معافى، كل شيء غامض، كل شيء عطش، لا رواء في الكلام، ولا رواء في النتائج، بل لا حديث عن النتائج.. الحال الصحية غامضة لا معلومات كافية عنها سوى الإخبار بأن إشاعات كثيرة تتحدث عن انتشار مرض الكوليرا، ومرض الطاعون، وأن الفئران تقتلع العيون، وتقضم الأنوف والخدود،.. وهنا تتبدى معادلة النفي حيناً والإثبات حيناً آخر.. ومنها يتجلى الغموض، والحالات التدريبية، والأمنية والخدمية، والصحفية كلها يلفها الغموض، فما من حديث عنها سوى حديث الإشارة والتلميح حتى ليصير الغموض حالاً خبرية للحدث كله.

والإدهاش والغرابة صفتان باديتان للبنية الخبرية لأحداث هذه الرواية، فالمدينة تغير وجهها كاملاً بسبب الحدث لأن التغييرات المكانية تصيب الطرق، والشوارع، والأحياء، والبيوت، والساحات، والملاعب، والحدائق، والفنادق، والمطاعم، والشواطئ، والتغييرات تصيب سلوكيات الناس وأحاديثهم، فلا هم عند الناس يتقدم همهم في أن تبدو مدينتهم صورة معبرة عن الماضي الحضاري المنصرم، وعن الحاضر المتوهج حيوية وعطاءً، ولا حديث للناس سوى حديث الخبر الطالع وأهميته.. ولا فعل للناس سوى أن تبدو السلوكيات بيضاء بيضاء، والبيوت بيضاء بيضاء، والنفوس بيضاء بيضاء أيضاً.. حال المغايرة هذه تصيب العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، تحرك السواكن، وتعيد الحيوية للمستتبات الرواكد، علاقة حب جديدة تنشأ، وأخرى تنقطع، وثالثة تظل على حيرتها، أراء تدور في مساحة



دائرية منغلقة مرة مؤيدة للخبر، ومرة رافضة له، مرة تعلي من شأنه إلى المقام الوطني، ومرة تحط به نزولاً إلى المصالح النفعية الشائهة.. فالدهشة والغرابة تغيران أحوال المدينة تغييراً يكاد يكون كلياً لا سيما وأن المدن الرياضية المغلقة على نفسها لا أحد يدري ماذا يحدث في داخلها سوى نفر قليل من الناس العاملين فيها.. مدن تغدو، وقد كثر الحديث عنها، أشبه بالمدن السحرية، أو مدن الحلم.. مدن ترسمها الأخبار والأحاديث والتصورات. فتصير صورةً في البال.

الصفة السادسة العلوق بالخبر هي الاقتحامية والجرأة.. فما من سطر من أسطر هذه الرواية إلا فيه اقتحامية وجرأة.. ذلك لأن البنية الخبرية تعتمد في توجهها العام على الانتقاد، فالانتقاد الاجتماعي يلف هذه البنية حتى ليكاد يكون أظهر سماتها الباديات.. فمنذ الاستهلال يتعالى صوتان أحدهما يقول إن المدينة قادرة على استيعاب هذا الحدث والنهوض بشؤونه، وثانيهما يقول إن المدينة، غير قادرة، لا سيما وأن هذا الحدث الرياضي غايته ليست في إقامته، وإنما في نجاحه البهار بالموازنة مع أحداث رياضية سابقة أقيمت في المدن المتوسطية المجاورة.. ويكاد يظل الصوتان على تعالقهما حتى نهاية الرواية.. لذلك يبدو الانتقاد الاجتماعي أشبه بالغول متعددة العيون التي لا ترى سوى العيوب، فالطرق الإسفلتية غير مؤهلة، والمهندسون يرفضون التوقيع على استلامها، والساحات تشكو من علل الاستعمال، والمطاعم، والفنادق.. تشوبها مسحة خوف من أن تكون غير لائقة بالضيوف، والخيام التي بنيت من أجل

والإدهاش والغرابة صفتان باديتان للبنية الخبرية لأحداث هذه الرواية، فالمدينة تغير وجهها كاملاً بسبب الحدث لأن التغييرات المكانية تصيب الطرق، والشوارع، والأحياء، والبيوت،والساحات،والملاعب، والحدائق، والفنادق، والمطاعم، والشواطئ، والتغييرات تصيب سلوكيات الناس.

الطوارئ تثبت للقائمين على الحدث أنها غير مجدية، وأن المال الذي أنفق من أجلها ذهب هباءً، وأمراض الطلبة المتدربين كثيرة، وغيابهم عن المدارس سيشكل معضلة اجتماعية داخل أسرهم، علاقات الأزواج الذين يعملون في المدن الرياضية بزوجاتهم ساءت.. لأن الزوجات ما كن يدركن بأنهن تزوجن من جنود.. يغيبون عن البيوت ليل نهار.. والمواد الأولية للبناء تأتي بكميات كبيرة، ولكنها تتسرب إلى خارج المدن الرياضية، المساعدات والهبات تطير في الهواء مثل البوالين، الأطعمة والأدويةٍ والألبسة.. تتبخر كمياتها رويداً رويداً.. نشاطات التدريب تتضاعف.. بعض البيوت السكنية تهدم، وبعض الحارات والأحياء تغلق بسبب انتشار الأمراض السارية، بوابات المقابر تفتح.. حال اجتماعية يلعب بها الحدث.. فيترصدها الانتقاد.. بجرأة واقتحامية تطالان رؤوس عدة منها حكومية، وأخرى أمنية، وثالثة إدارية.. وتشير إلى أن

الأكلاف تضاعفت بسبب الأيدي الناهبة، وأن الزمن امتدَّ واستطال بسبب الإهمال والتهاون..

الاقتصاد اللغوي

الصفة السابعة والأخيرة التي تبديها البنية الخبرية لهذه الرواية تتمثل في الاقتصاد اللغوي، فالرواية وحدة عضوية مندفعة بقوة التكثيف اللغوي، والإشارة واللمح، رواية بلا نهايات دانية متتالية، وبلا فواصل حديثة، وبلا وقفات نفسية، وبلا تقابلية ما بين الناس والأمكنة.. رواية مشدودة إلى البنية القصصية المعتمدة على البنية الخبرية.. فلا أحاديث عن الشخصيات لرسمها أو معرفةٍ تواريخها.. لأن الخبر مهموم أصلاً بالحدث لا بالشخصيات، وما من ترسيمات للأمكنة الداخلية والخارجية في آن لأن الخبر مشغول بالإنباءات الجديدة الطالعة من ميادين التدريب، واحتشاد الناس للنهوض بأعباء المهمات الملقاة عليهم.. وما من ترسيمات للمدن الرياضية الجديدة أيضاً، ولا للشواطئ الجديدة، ولا للمغايرات التي أحدثت في الكتل الصخرية المحاذية للبحر، ذلك لأن الخبر يركض ملهوثاً من أجل الوصول إلى نقطة الحسم، حتى الحديث عن الأمراض، والشائعات، والمساكن البديلة، والموت، والاغتصاب، والاختفاء، والانتقالات.. كلها تظل لمحاً لا تفاصيل ولا استجرار لأزمانها وتجاربها السالفة.. كل شيء يركض سريعاً باتجاه نقطة الحسم.. فالناس، والأوامر، والتنظيم، والأبنية، والساحات، والتدريبات، والمعارض، والطرق، والأطعمة، والمساكن، والفنادق، والزينات، والموسيقى، والأرواح، والقلق، والتوجهات، والتخوفات، والأمنيات كلها تركض ملهوثة في قارب صغير اسمه اللغة العطشى.. فالاقتصاد اللغوي صفة شديدة البدو والتجلي في هذه الرواية (بيضاء.. بيضاء).. حتى ليعجبِ المرء، وقد أتى على الرواية قراءة وفهماً، كيف استطاع الروائي زهير جبور بهذه الحفنة من الكلمات أن يؤثث لرواية سمتها الأولى المغايرة من حال إلى حال، حال مكانية، وأخرى اجتماعية وثالثة فردية..

(بيضاء.. بيضاء) رواية، تؤرخ لحدث مكاني واجتماعي كان بمنزلة الامتحان للموقع أولاً، وللذوات الساكنة فيه ثانياً، كما أنها تؤرخ لجولان النفس البشرية حين تستنفر قواها للنهوض بعبء التحدي والمنادة مع الآخر.. فتبدي حضور النفس وطنياً حين يصير الوعي شغلها الشاغل من جهة، وغرقها في المفاسد حين يصير النزوع الفردي شغلها الشاغل أيضاً من جهة ثانية..

إن البناء الذي انهمت به الرواية هو رائز لقوة المجتمع، وقوة الفرد، وقوة القيم، ومن دون اجتماع هذه القوى الثلاثة.. لا عمل حقيقي يؤرخ له..

حوار

الشاعرة الإماراتية فواغي صقر القاسمي

إبراهيم قهوايجي

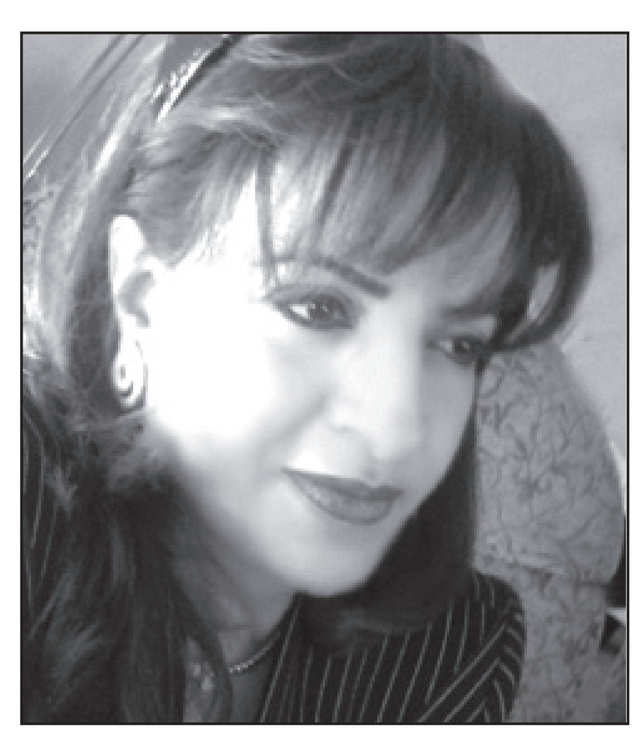


الشاعرة الإماراتية فواغي صقر القاسمي: أقطف فرحتي من المهمشين

أجرى الحوار: إبراهيم قهوايجي

هي صوت شعري إماراتي باذخ أو هي امرأة تتوهج شعراً، وترنو في متاهات التشكيل المسرحي...، تسكن الحرف، وتلتحف المعنى، وتتشكل ذاتها من مشاعرها بمداد نبضها.. وهي أيضاً من أصوات الداخل تنأى عن الأدلجة الفجة لتعيد الدفة الى تاريخ البدء والتكوين...

كان لنا معها هذا الحوار المستقطع من حياتها المليئة بالشعر وأشياء أخرى ..



فواغي صقر القاسمي



• من هي الشاعرة الشيخة فواغي بنت صقر القاسمي دون مساحيق السلطة الكاريزمية؟

- سائحة في دروب المعرفة و التشبث بمفاتيح الإلهام ، قريبة من نبض الشارع ، بعيدة عن عجرفة فروق الطبقات وفراغ الحياة الساذجة ... أقطف فرحتي من أولئك المهمشين الذين أتلمس دفء أرواحهم، وتعب حياتهم و صفاء أنفسهم، هناك حيث تتولد أناي من جديد منصهرة بنبضهم .

تلك المنزوعة من شرنقة الشجن، والشاردة في فضاءات الريح .. لها بكل مرفأ حميم.. قصيدة و معبد .. تمردت على أغلال الانغلاق و التقييد وسذاجة المظهر و المكانة، لترحل حيث تجد ذاتها بين سراديب الألم والحزن والبساطة الماتعة، بين أولئك الذين تجدها بينهم باختيارها وتستشعر القرب في نظراتهم الحانية، وثمة بوارق تلتمع في حنايا ذاتها حين يشاغلها الوجد بانهماراته العذبة، زوجة ولي عهد إمارة رأس الخيمة الشيخ خالد بن صقر القاسمي و أم لستة من الأبناء .

• هلا حدثتنا عن طقس الكتابة الشعرية لديك؟

- حين أقترف الكتابة، هكذا أسميها لعلتي المرتبطة بما أظلل به صفاء الصفحة البيضاء من زخات تكون قد ارتكبت فعل العصف بذاتي، فإني بذاك أكون قد توشحت برداء غياب يأخذني في غيبوبة أستفيق بعدها على تلك الخربشات التي تركتها رحلة اللاوعي. للقصيدة حكاية لا تماثل المسرحية ولا تشترك بها مع المقالة، فقد اتخذ كل منها مكاناً قصياً في دهاليز الذات الشائكة حيث لا تَرى ولا تُرى ، القصيدة أمر إحضاري في حينه يأتي بي من حيث وأين ومتى وكيف، لا يعير اهتماما لظرف زمان أو مكان .. وحينها فقط تتهاوى قدرة المقاومة ولا يسعني سوى تلبية نداء يأخذني في ملكوت الشرود ليعيدني بعد فترة لملامسة واقعي الذي غادرني في استجابة لذلك الأمر.

قد أكون أهم بالخروج في ساعة معينة فيستوقفني ذلك النداء لينهمر صخباً من عاطفة لا تحتكم لتجسيد ، بل إنها صوراً تلتقطها مجسات خاصة أثناء رحلة الروح في سماوات التخيل، هكذا فقط تكون .. وحين أستعيد وعيي أحاول فهم ما تركته تلك اللحظة.

أما المسرحية فيبدو الأمر مختلفاً شيئاً ما، أدخل في حالة من التحول الفكري والعاطفي، و يتملكني الشعور الزمكاني الذي يسلخني من واقعي الحاضر، فأغلق باب صومعتي لمدة قد تصل أسبوعين بعيداً عن جميع مؤثرات الواقع، أتناول فيها ما قل من الطعام، وتلك ميزة أحمدها عليها لأنني حينها أخسر بعضاً من الوزن الزائد، في البيت يفتقدني الجميع خلال هذا الفترة و أكاد لا أراهم إلا مصادفة .. غير أنني أحرص أن ألتقي بمخرج المسرحية كل يوم في نهاية النهار حتى لا أشطح كثيراً في تصوراتي فأخرج عن سياق الحدث إلى أبواب تفتح فيصعب إغلاقها .. هذا الحالة من الشفافية

دائماً ما تكون مقترنة بفعل الشعر الذي يكتبني حينها لتخرج المسرحية الشعرية، وقليلاً ما يحيد بي الظرف بعيداً عن طريق الشعر إلى السرد.

الصمت هو الرفيق الموحش الوقور الملازم لحالة الكتابة ، حتى فيروز يكاد صوتها يختفي من الذاكرة حتى أعود لي من جديد.

اعتدت على الشاشة أبثها نجواي فتخليت عن الورقة و القلم، و أحياناً يحدث أن أكون في حوار افتراضي على النت مع أحد الأصدقاء أو الصديقات ممن تجمعنا تلك الهواية، فتكون كلمة خاطفة أو عبارة عابرة مفتاح قصيدة تولد في حينها، و أحيانا تفعل أغنية حميمة فعل ما لا يستطيعه واقع أو خيال . وقد يكون مشهداً سينمائياً يحرث كوامن عالقة في عمق الذات لتتجلى بعدها لحظة الميلاد لقصيدة مختنقة تنتظر الخلاص و الحرية.

يقول السهرودي إن لحظات الكشف تأتي كبروق خاطفة. و أنا أستعير هذا التعريف لوصف مشهد ولادة القصيدة لدي.

● أنت مبدعة متعددة بين الشعر والمسرح والمقال..كيف تتعايش هذه الأنواع داخل الأنا الشاعرة لديك؟

- المسرحية هي الفضاء الأقرب و الأجمل للحلول في ذاتي فأبحث عني بين زواريبها و أبنيتها وحقولها، فأجدني بين الهنا و الهناك مرتحلة على رؤية و شعور ، يتقمصني وطن وألم وشجن ورفض ووله و..و.. ولكل هالته الشاعرية المقدسة لتكتبني قصيدة وحواراً و موقفاً وعبرة، فتنبثق المسرحية الحميمة الصادقة . و القصيدة ابنة المسرحية الشعرية و لكليهما مقام القرب الأجمل في نفسي بدون (أيهما).

● أنت شاعرة من سلالة شعرية.. من هم الذين استرفدت تجاربهم الشعرية من غير وسطك الشعري وكان لهم أبعد الأثر في تجربتك الشعرية الحالية؟

- للقدماء أولاً، الأندلس و ابن زيدون عشقي الأول و الدائم ، ثم من تلاه وصولاً لوالدي ونزار قباني انتهاءً بالعديد من رياحين عصرنا.

● مفهوم الشعر يكاد يكون زئبقيا بين الشعراء بالرغم من تنصيصهم على ما يسم جوهره...ماهو مفهوم الشعر لديك؟

- الشعر هو خزين الحياة الداغل، المتشرب في أوردة النبض والمتكور حول مدفأة الزمن وحيثياته وزمكانه، هو انبثاقات الشعور من كوة الألم والغربة والحزن النصيع، هو ذلك الكائن المتخلق من اللاإرادة و من اللاأين .. المتحرر من ضوابط الزمن و سوط المجتمع و قيود الذات وتابوهات البشر البالية.

●من المعلوم أنك درست الأدب الانجليزي.. هل يمكن القول أن تأثيره في تجربتك الشعرية هو نفس تأثيره في الشعراء الرواد: بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، بلند الحيدري....؟

-من المسلم به أن الانفتاح على ثقافة



الآخـر يفتح مـجال الـتجديد و التأثر بشكل أو بآخر ، وبرغم دراستي للأدب الإنجليزي إلا أن فعل التأثير الذي يسلط صولجانه على ذائقتي هو ذلك العشق المتفرد في هيمنته للشعر و الأدب العربي ، الذي تبرز جماليته بمقارنته بالآخر و لكنني لا أنكر إعجابي الشديد و تأثري بتجارب جيل العمالقة كالسياب و نازك و بلند الحيدري وصولا لنزار ، ومن ثم أودنيس و أنسي الحاج والماغوط كرواد للنثر الحديث.

● بين قصيدة النثر والقصيدة العمودية زمـن مـن المـداد والـصـراع والاخـتـلاف... لمن تنتصرين منهما ؟ وما مسوغك في ذلك؟

– أؤمـن وأكـتـب الـنـص الـنـثـري، و إنما أخلص للآخر قلباً و قالباً ..لأنني حين أبـحـث عـنـي أجـدنـي بـين تـلـك الـقـوافـي المتعثرة في مفترقات دروبي ، الصادحة بأنغام البحور .. الهائمة في مساحات الشعور، النائمة في ردهات بيت قائم على أعمدة يموسقها رويٌّ و قافيةٌ.. أما حين تشاغلني رغبة التحرر فإنني أهـرب إلـى حضن الحـر و الـنـثـري فـأغـرق في حشود التعبير المتحرر من كل إطار.

● فـي ديـوانـك"مـوائـد الحـنـين" نـزوع صوفي جلي، ما مدى فعاليته في عالم يمور بالماديات؟

– هـو سبيل للخلاص مـن ضغط المـادة حين انعتاق الروح من أسوارها المتعبة ، هو سبيل التخليص من شوائب الجسد بالانصهار في أثير الروح:

إلهي
إليكَ أسوق الرجايا
و أخفض صوتي
بجنح السهاد
أناجيك أنت ،
و أنت الأبدْ ...
تجوس خلالي
فتطفئ فيّ لظى السالكينْ
إلهي
أراكَ بعين يقيني
وهذي أنايَ
تناجيك عشقاً
إلهي مددْ
إلهي مددْ...
، ... ...
، ... ...
أريدك كشفا
ينير طريقي كما العارفين
ليغسل طيني
وتجلو صفاتك ثقل الخطايا
سموّا
يطهرني من صفاتي
ونورا
يزيل غثاء الجسد ....
فكلي
اشتياقٌ لكلك أنتَ
تبدد شكي
و تجمع لي من ملهمات الشجون



قناديل وجدٍ

تشيح بوجه الظلام بعيدا

لأبصرني من سديم ضياعي

كما تبتغيني ،

فذاك التجلي

يمزق عني رداء الظنون....

فينزو أجاج جحيم البددْ

، ... ...

، ... ...

إلهي

أغيب بدغل وجودي

فناءً

يعيد احتفاء البداية

فيوضاً

تحيط صقيع حياتي

كسيلٍ دفيءْ

و شوقا

يذيب شظايا الهيولي

لكيما أراك بمرآة ذاتي

إلهي الأبدْ ...

تردد روحي إليك النداء

إلهي مددْ

إلهي مددْ...

• في تجربتك الشعرية احتفاء بالأساطير، لكن ما يلفت الانتباه أن عشتار تنهض رمزاً أسطورياً اشعاعياً..ألا يحق لنا أن نربط بين فواغي القاسمي وعشتار؟

- عشتار، أسطورة الحب اللامنتهي وملهمة العشاق و الشعراء، متناقضات الأنثى، كبريائها وطموحها، عشقها وأنوثتها، قدسيتها وإغرائها .. عشتار الكل الأنثوي الصارخ في كل حواء والمتجلي بعنفوانه ورقته، بتطرفه وتساهله، بتمنعه ورغبته.

لذا هي عشتار الحب ،الناطقة في النص الشعري المسفوك من نبض الشاعرة..

عشتار في حبي و في غضبي و في كل جنوني ....!

يا ويح قلبي كم تحرّقه

بأحزانٍ ظنوني

أتوسد الآه الحزينة

في دياجير الصبابة

و الشجونِ

أنا لم أكن يوما

بعمقِ مشاعري

تلك التي أذكتْ

حنيني

رغم ارتحالي في الهوى

أنّى يكون يقول

كوني

فلقد عزفت على المشاعر

يا صديق الوجدِ

ألحان الأنينِ

عتبي عليك بأنني

أنثى .. ! وتعلم

جرحَها

علم اليقينِ
لن ينطفىء لهب
تأجج من
أخاديد الشكوكِ
من الظنونِ

أوَ ما فهمت
بأن عشقيَ
ليس يشبهه
سكوني
عشتار .. في حبي
و في غضبي
وفي أقصى
جنوني
ورياح عاصفتي
التي سكنت مجازاً
في سراديب
السنينِ
ستمزق الحزن
الذي أدمى المآقيَ
في العيونِ
ليمور زهر الياسمين
على روابي بهجتي
و ضفاف كوني ..!
لا تعتذر ..
اقفلتُ دون وصولك
المحراب
يا صبّ المجونِ ..!

• ورد في إحدى قصائدك:" يا وحدتي الموحشة الأليفة/تروضين احتمالات الفقد/ وتستجمعين حشود الأزمنة المتثائبة/...." كيف تعانين من الوحدة وأنت الشاعرة الشيخة/ الأميرة؟ وكيف وممَ تعانين – مادام الشعر معاناة؟

– وحده الشاعر أو غربته، هي المحور الذي تتعملق الإجابة عليها و تتشابك فروعها في مرآة لا يدركه كنهها حتى الشاعر ذاته وذلك التساؤل الباذخ يضع المقصلة في دروب محاولات الوصول اليائسة

ولكن، ليس من العصي في لغة الشعور كي نرانا كما نكون، لا ببصرنا، بل ببصيرتنا بهواجس الغربة التي تحتلنا ، تتشبنا طيوفاً على وميض البروق بانصهاراتنا اللامتناهية فلا نتعمد الخوض في الإجابة ، فندعها هائمة هي الأخرى حيرى لا يستقر لها قرار فنأتلف التيه معاً، ربما هذا ما يجب أن يكون لكي نكون:

ووجدتني
وحدي بمنفى حيرتي
و الوقت مسفوك بأفك الغادرين ،
العابرين على سنين الحزن
في الزمن الحرون
أوكلت للريح السهوج صواعقي
و استسلم القلب الذبيح
مهادناً، متسائلاً
ماذا عساي بأن أكون لكي أكون.

• المعروف عنك أنك لا تتشرنقين في أبهة السلطة كيف يتفاعل لديك الشعري والسياسي؟ وكيف تمارس الشاعرة فيك تلك الجرأة التي تميز شخصك في حياتك ؟

- السباحة ضد التيار في بعض الأحايين تمدنا بالقوة المفقودة، و تخلق فينا ذلك الكائن المتمرد على حدوده، وأنا شخصياً مغامرة تعشق التحدي وبه تستجمع قطاف حقولها وتشرع نوافذ التعبير بمداد يراه الآخرون ممنوعاً حد التحريم أو التجريم .

• مما لا شك فيه أن المبدع في العالم العربي يعاني معضلة النشر.. لِمَ لمْ تنشري سوى بعض الدواوين ومسرحيتين وتظل مسوداتك الشعرية المخطوطة الأخرى قابعة في الرفوف الى أجل غير مسمى؟

- مافيا النشر لا تزال تنشب مخالب خديعتها بأثواب الكتاب وكاتبه، تفرش الوهم وروداً عطرة وما أن تتمكن من فريستها حتى تنثر أشواكا لا يمكن تداركها..تجعل من الكاتب ضحيتها المخدوعة بزيف الوعود مما يجعل الإحجام عن النشر ضرورة للخلاص من نتائجها المفجعة.

• ما هي القيمة المضافة التي شكلتها لديك الشبكة العنكبوتية؟

- ربما نوعاً من الانتشار المجدي، و أصبح الصوت الصارخ ببرية الكون هو صوت التكنولوجيا، فأصاب الشعر شيئاً من العطب المؤقت ونأى بنفسه ركناً قصياً كي يبقى على ذاته دون تشويه .. غير أن ذلك النأي لم يأت ثماره، فغزته همجية مقيتة شوهت تلك الصورة اللذيذة أجج سعارها ذلك الانتشار من خلال الشبكة العنكبوتية، غير أننا و بعيداً عن انحياز ظالم، علينا أن ننصفها بأنها قامت بدور ليس بالقليل في إعادة نشر الوعي الشعري ومنحت مساحة مضاهية للشعر الحقيقي إلى جانب الغث و القميء.

فواغي صقر القاسمي

- أديبة وشاعرة من دولة الإمارات العربية المتحدة

- رئيسة مجلس أمناء مؤسسة الشيخ خالد للإبداع والتميز

- رئيسة نادي فتيات رأس الخيمة

- حاصلة على ليسانس آداب / أدب انجليزي و فرنسي

- عضوة في اتحاد أدباء الانترنت، عضوة في حركة شعراء العالم، عضوة في اتحاد المدونين العرب..

مؤلفاتها المنشورة:

المسرحيات الشعرية:

ملحمة عين اليقن ، والأخطبوط:،

الدواوين الشعرية:

ألم المسيح ردائي ، ظل يتبعني، ترتيل أنثى، موائد الحنين



مقالات

حميدان الشويعر

عبد الله الحاتم (من تاريخ البيان)

ملامح من الحركة الثقافية والأدبية في قطر

محمد عبد الله صادق



حميدان الشويعر

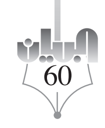
بقلم: عبدالله الحاتم

من شعراء نجد الأفذاذ، له منزلته الواضحة بين شعراء عصره إن لم يكن في مقدمتهم، وقد بالغ أهل عصره في التقليل من شأنه مبالغة أخرجتهم عن المثالية الصحيحة ،فحاربوه في اسمه وفي شهرته، فصغروا اسمه وصغروا شهرته، ولم يقفوا عند هذا الحد بل أضافوا إليه اسماً جديداً يختلف عن اسمه الحقيقي وصغروه أيضاً.

المعروف عن حميدان الشويعر أنه ساخر عنيف، يسخر من كل شيء، حتى من أقرب الناس إليه،وغالباً ما تتحول هذه السخرية إلى الهجاء، والهجاء البذيء، ومن يقرأ أشعاره، يجدها مفعمة بالسخرية اللاذعة والهجاء المر، يقول الذي تجيش به نفسه ويضيق به إحساسه دون اعتبار لما قد يحدث له.

هجا مرة حاكم نجد، الشيخ عبدالله بن معمر بقصيدة طويلة ثم اختفى، فأرسل في طلبه، ولما لم يجده أهدر دمه، وصار يتنقل متنكراً بين بلدان نجد وقراها يطلب اللجوء والحماية من شيوخها، فلا أحد يلبي طلبه، مع قدرتهم على ذلك، إلا أهل "المجمعة" فإنهم أجابوه إلى طلبه، وأخفوه عندهم، وبقى بينهم أياماً. إلا أن حميدان رأى أن وجوده بينهم بهذا الشكل سيكون مصدر إزعاج لهم، فقرر الهرب من نجد كلها، فغادرها إلى بلدة الزبير في العراق، حيث الأصدقاء والأقارب والخير الوفير، فعمل هناك في إحدى المزارع، ولكن ما لبث أن استبد به الحنين إلى الوطن فقرر العودة إلى نجد،وليكن ما يكون، ودخلها متنكراً، ونظم قصيدة مطولة يعتذر فيها من الشيخ ابن معمر ويطلب منه العفو. فعفا عنه وهذه بعض مقاطع منها:

من العدد الثالث من البيان يونيو ١٩٦٦تنشر بتصرف



بني دهر كثرت وشايا مناجسه

تصاوير ما لا صار بالحكي ناكسه

يقولون ما لا صار مني ولا بدا

شياطين ما تلقا بهم من تِوانسه

إلى فاض مني كلمة ما عقلتها

حذا مبغض هذا لهذا ينادسه

بنوا فوقها أصحاب الوشاة وأصبحت

بها وشمة زرقا وبالخد لاعسه

إلى مات من هراجة السو واحد

الاه مرثن تسعين مما يجانسه

بالكذب ما فرقوا من قبيلة

وادعوا منازل دارهم فيه دارسه

وأنا نقلوني كذبة ما عقلتها

ولا حطها بالي على راي هاجسه

وفيها :

فإن قبلت عذري اقبلك الله في اللقا

والا ترى ما قاس الأيام قايسه

تموت الأفاعي وسمها في نحورها

وكم حارس جد مات ما شاف حارسه

وحميدان كما قلنا هجاء عنيف بذيء اللسان لدرجة الفحش، لم يفلت من هجائه وسخريته إلا القليل وهو أشبه ما يكون بالشاعر العربي "الحطيئة"، وربما يزيد عليه، وروي عن الحطيئة أنه خرج يوماً فلم يجد من يهجوه فهجا نفسه بقوله:

أبت شفتاي اليوم ألا تكلما

بشعر فلا أدري لمن أنا قائله

أرى لي وجهاً قبح الله شكله

فقبح من وجه وقبح حامله

وروي عنه أيضاً أن الخليفة عمر بن الخطاب اشترى منه أعراض المسلمين بثلاثة آلاف درهم، وكذلك حميدان فإنه هجا نفسه وهجا ابنته بقصيدة استهلها بهجو قومه فقال:

أنا من قوم تجرتهم

ارطا الضاحي وادوا الغيره

اشوف التمر محاربهم

حرب ما لهم منه خيره

والذي نلاحظه على حميدان أنه يستعمل بعض الألفاظ العامية المبتذلة ويوغل في استعمالها مما لا نرى له مثيلاً عند غيره من الشعراء، وهناك ملاحظات أخرى أهمها التعسف في إجبار بعض الألفاظ ووضعها في مكان من البيت فتثقله على القارئ والسامع معاً:

* * *

وابنه مانع لم يسلم من هجائه، فقال فيه:

مانع خيال في الدكه

وظفر بالحلم براس المقصوره

وان صاح صياح من بره

توايق هو والغندوره(١)

اليمنى فيها الفنجال

وإلى ظهر يم السكه



تأخذ جوختة السنورة

تلقاه من الخوف يرهبن

كنه "احداة" ممطورة (٢)

وينخى بلسانه ويثاثي

والذلة سدت حنجوره

وعنده عذرا مثل الحورا

نورها يغادي البنوره

الله من عذرا يا مانع

شاخت بشبر مشبوره

تلقاها من طيب المعلف

مثل الحمنانه مزبوره

تعيزل وتبيزل في ماله

ما قال الجصه(٤) ممخوره

تعبي المثلوث من الجهمه

من فجره يرعد تنوره

تبج الكحله من بكره

تبي به هز بحتوره

كان حميدان في هذه القصيدة مصوراً "كاريكاتورياً" مبدعاً لم نجد له مثيلاً بين شعراء النبط قاطبة ولولا ما تحويه هذه القصيدة من أبيات تتحدث فيما لا يجوز الحديث عنه إلا في نطاق الخصوصيات لأثبتناها كاملة.

فهو إذن لا يختلف عن الشاعر العربي ابن الرومي في تصوير الأشياء وتشخيصها، فابن الرومي صور الأحدب تصويراً لم يسبقه إليه أحد من المتقدمين ولا من المتأخرين، بقوله:

قصرت اخادعه وطال قذاله

وكأنه متربص أن يصفعا

وصور "المهرجان" وشخص شخصياته في قصيدة طويلة منها:

يمن الله طلعة المهرجان

كل يمن على الأمير الهجان

مهرجان كأنما صورته

كيف شاءت مخيرات الأماني

وأديل السرور واللهو فيه

من جميع الهموم والأحزان

لبست فيه حفل زينتها الدنيا

وراقت في منظر فتان

وازالت من وشيها كل برد

كان قدماً تصونه في الصوان

وتبدت مثل الهدي تهادى

وادع الجيب عاطل الأبدان

وقال أيضاً :

وتعود الرياض مقتبلات

ناعمات الشكير والافنان

زخرفت يوم نعمة حجرات

جد موطوءة من الضيفان

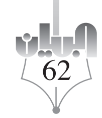
حجرات ميممات بناها

من فضول المعروف اكرم بان

لم يكن يقتني المساكن حتى

يتقن المجد ايما اتقان

ليس من كبرياء فيه ولكن





كل وجه لذلك الوجه عان

فثنوا سؤدد الأمير وعدوا

فيه آلاءه بكل لسان

حين لم يحشموا التزيد لا بل

ما تعدوا ما حصل الكاتبان

وتابع قائلاً:

فقضوا ما قالهم ما قضوه

ثم آبوا بالرفد والحملان

بعد ما ارتعوا الأنامل فيما

لا تعداه شهوة الشهوان

من خوان كأنه قطع الرو

ض وان كان في مثال خوان

فوقه الطير في الصحاف وحاشي

ذلك الطير من جفاء الجفان

وهناك فرق بين وصف حميدان الشويعر ووصف ابن الرومي للأحدب والمهرجان، فحميدان صور مهجوه تصويراً هزلياً رائعاً، وهو في حالة نفسية من حالات الخوف وشبهه (بالحداة) وهي تحت لامطر لا تتحرك من مكانها، وهو تشبيه لطيف ينطبق تماماً على الخائف. ولم يكتف حميدان عند هذا الحد، فأمعن في الوصف أيما امعان حتى خرج به عن المألوف، فراح يصفه وهو في بيته، ويصف زوجته وسيطرتها عليه.

وأما ابن الرومي فإنه يختلف عنه في شيء واحد، ذلك أن حميدان يصف حالة نفسية خفية، من الصعب استجلاؤها وتصويرها بهذا الشكل، ويصف أشياء لم يرها، وإنما استوحاها من واقع الخائف، وابن الرومي يصف ظاهرة من الظواهر التي كثيراً ما تعرض للإنسان.

وحميدان كما نفهم من خلال أشعاره ومن أقوال الرواة عنه أنه قصير كاقصر ما يكون من الرجال، ضئيل الجسم، في بعض أعضائه نقص، كأنما الطبيعة قد قصدته بالذات فبالغت في تصغير حجمه وتقريب المسافات بين أجزائه على الحد الذي لا يمكن أن يكون أدنى من ذلك، وأنقصت عضواً منه تمادياً منها في المبالغة، وأخرجته كما أتخيله شكلاً كاريكاتورياً مبسطاً، بحيث لا يجد الرسام العادي أدنى صعوبة في تحديد معالمه ورسمها.

ثم جاء أبناء جيله متضافرين مع الطبيعة فصغروا اسمه وصغروا شهرته وعلقوا عليه اسماً جديداً وألصقوه، به وصغروه أيضاً حتى يدخل ضمن العادة المتبعة عندهم في نجد، وينادونه كما ينادون أولادهم وخدمهم فهم مثلاً يقولون لمحمد محيميد سالم سويلم، صالح صويلح، سعود سعيود، ناصر نويصر، وهكذا...

وقد كان حميدان نفسه يحس بهذا كله، ويتألم لهذا الوضع الجسماني الشاذ أشد الألم، ونرى هذا الألم واضحاً في العديد من قصائده، كقوله مثلاً والخطاب لابنه مجلي:

يا مجلي تسمع نبا والد — قاصر في العضا وافي بصغره

وهو في هذه الحالة يشبه الشاعر الفارس "عنتر" بقوله:

لئن يعيبوا سوادي فهو لي نسب — يوم النزال إذا ما فاتني النسب

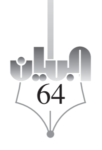
وتوفي حميدان في النصف الأخير من القرن الثاني عشر الهجري.

(١) الغندوره: تشبيه لزوجة ابنه مانع وفي هذا التشبيه من السخرية ما فيه.

(٢) ممطورة: بللها المطر...

(٣) الجصة: مكان يوضع به التمر. وهو مبنى من الجص.

(٤) همّن: بتشديد الميم، من الهم.





ملامح من الحركة الثقافية والأدبية في قطر عبر التاريخ

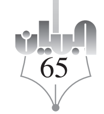
بقلم: محمد عبدالله صادق *

يمكن القول بأن بوادر الحركة الثقافية والأدبية والعلمية في قطر ظهرت إبان القرن الثامن عشر الميلادي، من خلال ازدهار مدينة الزبارة والتي برزت كمركز تجاري وثقافي وعلمي في الخليج للفترة من عام ١٧٤٧م وحتى عام ١٧٧٦م، وتقع مدينة الزبارة على الساحل الشمالي الغربي لشبه جزيرة قطر، وتبعد عن الدوحة العاصمة نحو ١١٠ كيلو متر .


نار ذات لهب وامرأته حمالة الحطب في جيدها حبل من مسد
سورة الاخلاص مكية وهي خمس ايات
بسم الله الرحمن الرحيم
قل هو الله احد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا
سورة الفلق مكية احد وهي خمس ايات
بسم الله الرحمن الرحيم
قل اعوذ برب الفلق من شر ما خلق ومن شر غاسق اذا وقب
ومن شر النفاثات في العقد ومن شر حاسد اذا حسد
سورة الناس مكية بسم الله الرحمن الرحيم
قل اعوذ برب الناس ملك الناس اله الناس من شر الوسواس الخناس
الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس
وتمت كلمت ربك صدقا وعدلا لا مبدل لكلماته وهو السميع العليم

كانت الزبارة إبان فترة ازدهارها عامرة بالسكان والعمار ، بنيت حولها الأسوار وتم إحاطتها بأبراج الحماية واشتهرت بتجارة اللؤلؤ ، حيث أنها كانت حلقة الوصل التجاري بين شرق الجزيرة العربية والهند، كما جذبت العديد من تجار ورجال العلم من البصرة بعد انحسار دورها آنذاك، حتى قيل في هذا

* . باحث من قطر.



الصدد (خراب البصرة عمار الزبارة).

وأما عن الحركة الثقافية والأدبية والعلمية في الزبارة فقد أشار ابن سند في سبائك العسجد في أخبار أحمد نجل رزق الأسعد للعلماء الذين جالسوا ابن رزق وصحبوه وخدموه وعرفوه من أعيان البصرة ومشايخ الأحساء والبحرين والكويت، وكانت الزبارة التي شبهها ابن سند بإرم ذات العماد غاية في العمارة والنضارة زينتها مجالس العلماء والفقهاء.

وقد تم العثور مؤخراً على مخطوط محفوظ بداخل صندوق في مدينة الزبارة عبارة عن مصحف من الحجم الكبير منسوخ بخط اليد لأحد أبناء قطر من أهل العلم الشيخ الجليل أحمد بن راشد بن جمعه بن خميس المريخي حيث يعود تاريخه إلى ١٢٢١هـ بحسب ما هو مدون في آخر صفحة من المخطوط والذي أشار فيه أحمد بن راشد المريخي المالكي مذهباً والزباري مسكناً.

وفي القرن التاسع عشر الميلادي فإن الشعر النبطي تصدّر الحركة الأدبية آنذاك وكان مؤسس دولة قطر الحديثة المغفور له الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني والذي كان نائباً للحاكم في عهد والده الشيخ محمد بن ثاني إلى أن أصبح حاكم البلاد بعد تنازل والده له عن الحكم (١٨٧٨م - ١٩١٣م) من أجزل من كتب القصائد النبطية والتي أصبحت بعد ذلك تعد سجلاً تاريخياً لحوادث الأيام الحافلة التي عاشها في إرساء أسس الدولة وقد جمعت كافة قصائده في أول ديوان صدر له في عام ١٣٨٩هـ.

وكان المغفور له الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني مؤسس دولة قطر الحديثة مهتم بالعلم والتعليم.. فهو إلى جانب استدعائه وضيافته وإكرامه للعلماء حرص على نشر العلم عن طريق طباعة الكتب ونشرها وتداولها حيث طبع العديد من الكتب مثل (كتاب التوحيد والعقائد لعدد من العلماء، كتاب قيمة المنان للعلامة محمود شكري الألوسي وكتاب التوقيع عن توحيد الأخلاق في جواب أهل العراق للشيخ سليمان بن

أشعة الأنوار
فيما تضمنته
لا إله إلا الله من الأسرار
نظم
الشيخ سليمان بن سحمان
منشورات المكتب الإسلامي

عبد الله آل الشيخ) وقد طبعت هذه الكتب في الهند في المطابع الحجرية .. كما كان الشيخ جاسم يشتري كميات من الكتب والمراجع الإسلامية للتوزيع في سبيل الله على العلماء وحكماء العلم داخل قطر وخارجها واشتهرت قطر في عهده بطباعة وتوزيع ونشر الكتب النافعة في علوم الدين والسنة وغيرها.

مع بدايات القرن العشرين دخلت قطر مرحلة جديدة من ناحية التعليم عند الكتاتيب إلى إنشاء وتأسيس الدوائر الحكومية وانتشار المدارس النظامية ودخول المطبعة وإصدار الصحف والمطبوعات لاحقاً.

كما برز العديد من أبناء قطر الذين كانت لهم موهبة الأدب والشعر النبطي والغزل والمدح والرثاء وتنظيم الزهريات و الشيلات ومن

أبرز شعراء قطر القدامى :

١. شاعر قطر الكبير محمد بن عبد الوهاب الفيحاني ١٩٠٧ – ١٩٣٩

٢. شاعر قطر الكبير عبد الله بن سعد المسند ١٩١٠ – ١٩٧٦

٣. شاعر قطر الكبير لحدان بن صباح الكبيسي ١٩٥٤

٤. الأديب والشاعر عبد الله بن صالح الخليفي ١٩٦٣

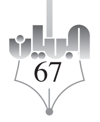
٥. الأديب والشاعر صالح بن سليمان المانع ١٩٠٥ – ١٩٧٠

٦. الأديب والشاعر صالح بن سلطان الكواري ١٩١٠ – ١٩٧٩

٧. الأديب والشاعر أحمد بن على شاهين الكواري ١٩١٦ – ١٩٨٣

٨. الأديب والشاعر أحمد بن يوسف





الجابر ١٩٠٣ – ١٩٩٣

٩. الأديب والشاعر سعيد البديد المناعي ١٩١٥ – ٢٠٠٠

كما برز العديد من الرواة للشعر والتاريخ في قطر، وعن حياة البادية والصحراء، وعن حياة البحر في الغوص على اللؤلؤ، وعن كساد اللؤلؤ و حرب الزبارة عام ١٩٣٦م والتي جرت أحداثها في قطر والتي شارك فيها من العرب و قبائل قطر كذلك قيام الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ – ١٩٤٤ والتي أثرت سلباً على الإقتصاد في القرن العشرين.

وأما عن نظام التعليم السائد في الخليج وقطر ما قبل إنشاء المدارس النظامية، حيث كان التعليم السائد عند دور الكتاتيب والمساجد التي كان يدرس بها مبادئ تعليم قراءة القرآن والتجويد وحفظ القرآن، وكانت دور الكتاتيب منتشرة في قطر من داخل العاصمة وخارجها في المناطق والقرى، وفي عام ١٩١٣ – ١٩٣٦ قام فضيلة الشيخ و العلامة وقاضي قطر الكبير محمد بن عبد العزيز المانع بإنشاء المدرسة الأثيرية في شرق الدوحة وبدعم من حاكم قطر آنذاك المغفورله الشيخ عبدالله بن جاسم آل ثاني وكان يدّرس الشيخ محمد المانع مبادئ وشرح وتفسير وحفظ القرآن وأيضاً الخط والكتابة والخطابة على المنابر وكان الشيخ محمد بن عبد العزيز المانع يهدف من إنشاء المدرسة إلى إيجاد جيل من الشباب وأبناء قطر يتحمل مسؤوليات قيادة المجتمع وكان من رعاياها الأوائل من الرجال الذين أسهموا فيما بعد في إثراء الحياة الأدبية والثقافية في قطر، وفي عقد الأربعينيات من القرن الماضي تم إنشاء مدرسة الإصلاح المحمدية في الدوحة في بيت مستأجر وذالك بطلب المغفور له نائب الحاكم السابق الشيخ حمد بن عبد الله آل ثاني، وكان المعلم الفاضل محمد آل محمود من الشارقة من أشرف على التدريس في مدرسة الإصلاح المحمدية نسبة للمعلم محمد آل محمود، وكان نظام التدريس شبه نظامي، ولكن لم تستمر المدرسة إلا فترة مؤقتة إلى أن عاد الشيخ محمد آل محمود إلى الشارقة في الأربعينيات .

ومنذ اكتشاف النفط في قطر وتصدير أول شحنة نفط من قطر إلى أسواق النفط في العالم عام ١٩٤٩ وخلال عقد الخمسينات شهدت قطر بداية دخول المدنية الحديثة والتطور في كافة المجالات الاقتصادية والتعليمية والاجتماعية وذلك ما عكسه النفط في خدمة البلاد وفي عام ١٩٥٠ تم إنشاء الدوائر الحكومية ومنها دار المعارف عام ١٩٥١ – ١٩٥٢ وفي عام ١٩٥٤ تم إنشاء أول مكتبة عامة وكان يطلق عليها مكتبة المعارف العامة وفي عام ١٩٥٧ تم إنشاء أول مطبعة في قطر مطبعة العروبة للسيد عبدالله حسين نعمة ، كما ولاه المغفور له سمو الشيخ علي بن عبد الله آل ثاني حاكم قطر السابق خلال عقد الخمسينات والستينيات اهتمامه بالكتب من كتب الأدب والشريعة والعلوم والتاريخ، وكان الشيخ علي رحمه الله يقتني مكتبة كبيرة





في قصره، وكان مجلسه مفتوحاً لأهل الشريعة والعلم والأدباء من أعيان قطر والدول العربية وعرف عن الشيخ علي إنشاء عدة مكتبات حيث أشاع الكتب للقراء وكان لها دور كبير في الحركة الثقافية في قطر وتوزيع الكتب مجاناً ووقفاً لله تعالى .. وفي عام ١٩٦٢ تم إنشاء المكتبة الوطنية دار الكتب القطرية حالياً ، وفي عقد الخمسينيات والستينيات برز من أعيان قطر ممن ساهموا في النهضة التعليمية والدينية والأدبية في قطر .

- فضيلة الشيخ محمد بن عبد العزيز المانع
- فضيلة الشيخ عبد الله بن زيد آل محمود
- فضيلة الشيخ حجر بن حجر
- فضيلة الشيخ جاسم درويش فخرو
- فضيلة الشيخ عبد الله إبراهيم الأنصاري
- الأديب عبد الله بن صالح الخليفي
- الأديب أحمد بن يوسف الجابر
- الأديب عبد الرحمن المعاودة
- الأستاذ عبد البديع صقر

وفي عقد الستينيات بدأ إصدار أوائل الصحف والمجلات للمؤسسات الحكومية والتي كانت تطبع في الدوحة ومنها (أخبار شركة نفط قطر ١٩٦٠ - الجريدة الرسمية ١٩٦١ - مجلة الدوحة ١٩٦٩) وكانت المطابع المعروفة في قطر مطبعة العروبة وهي من أوائل المطابع في قطر، كما أشرت، ومطبعة علي بن علي إلى أن ظهرت عدة مطابع أخرى في قطر خلال عقد السبعينات والثمانينات من القرن الماضي.

المصادر

١. متحف السيد جمعه بن خميس غوانم المريخي - مدينة الخور - دولة قطر - صورة من مخطوط المصحف الأثري الذي عثر عليه في الزبارة .

٢. سبائك العسجد في أخبار أحمد نجل رزق الأسعد - تأليف عثمان بن سند البصري - توثيق الدكتور الشيخ حسن بن محمد بن علي آل ثاني - الدوحة قطر ٢٠٠٤م - ص ٧٠ - ص ٨٧ .

٣. موسوعة أوائل الإصدارات الإعلامية والثقافية العربية - الإصدارات الخاصة دولة قطر ٢٠٠٤م - مطابع الحميضي الرياض .

٤. ديوان الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني وقصائد أخرى نبطية - طبع على نفقة الشيخ علي بن عبد الله آل ثاني ١٣٨٩هـ - دار الكتب القطرية - ص ٤ - ص٣٠ .

٥. العلامة الشيخ محمد بن عبد العزيز المانع - عبد المنعم يس الوكيل - المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث دولة قطر - ص ٣٧

٦. اليوم الوطني ١٨ ديسمبر ٢٠٠٨ جريدة العرب القطرية الخميس ١٨ ديسمبر ٢٠٠٨ العدد ٧٤٩٤ - نظرات على مواقف من حياة مؤسس قطر الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني - إعداد الشيخ خالد بن محمد بن غانم آل ثاني

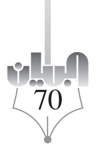
٧. سيرة الشيخ علي بن عبد الله آل ثاني كما كتبها حفيدة الشيخ خالد بن محمد بن غانم آل ثاني - قرب الشيخ علي للعلماء والأدباء وانشأ المكتبات

وطبع الكتب وتوزيعها على القراء مجانا – الحلقة ١٨ البحث الفائز بمسابقة أعلام من قطر – سبتمبر ٢٠٠٨م .

٨. من رواة التراث في قطر – تحقيق عل بن شبيب المناعي – علي عبد الله الفياض – المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث الدوحة قطر ٢٠٠٤م

٩. محمد بن عبد الوهاب الفيحاني ١٩٠٧ – ١٩٣٩ – إعداد علي عبد الله الفياض – علي بن شبيب المناعي – المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث الدوحة قطر ٢٠٠٥ .

١٠. حول المكتبات في قطر – حمد حسن الفرحان – رئيس قسم الدراسات والبحوث إدارة الثقافة والفنون – وزارة الإعلام دولة قطر .



مسرح

النص المسرحي بين التقليد والتجديد

د. صوفيا عباس

اللعبة الإخراجية في مسرحية "الخادمتان"

ناصر الملا



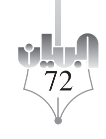
النص المسرحي بين رسوخ التقليد وتيه التجديد

بقلم: د. صوفيا عباس *

لم تتوقف حركة الإنسان عبر تاريخه عن السعي الدؤوب نحو كشف كل مستحدث أملا في تطوير حياته على المستويين الفكري و المادي. و من ثم ظل التجريب صنواً لكل مراحل التطور البشري و إبداعاته في كافة مناحي الحياة. و المسرح بحكم كونه أحد هذه الإبداعات لم يكن بمعزل عن ذلك التوجه منذ نشأته. وتركز هذه الدراسة على عنصر حيوي من عناصر العملية المسرحية وهو النص المسرحي الذي خضع بدوره للعديد من المتغيرات طوال مسيرته الحياتية . على أنه يجب ألا يغيب عن أذهاننا و نحن نناقش موضوع النص المسرحي أنه إذا كان هناك ثمة أزمة يعاني منها النص فإنما هي جزء من أزمة ثقافية عامة و ما يعانيه النص المسرحي هو جزء من كل متوجع. و لعل صعوبة الحديث عن النص المسرحي أنها تعني الحديث عن المسرح بكل تاريخه ماضياً وحاضراً ومستقبلاً بل واتجاهات وتنويعات وتحديات وسط خضم هائل من التيارات الثقافية و الايديولوجية المتلاحقة والمتباينة والمتضاربة.

لم يكن المسرح طوال تاريخه إلا نصاً مسرحياً يؤديه أشخاص يعرفون فنون الأداء وظل النص هو بطل العرض و تقديمه هو غاية إنشاء المسرح، و كان ارتفاع شأن المخرج يعني بالضرورة ارتفاع شأن النص و تبارى المخرجون في اختيار النصوص القوية يعبرون من خلالها عن رؤاهم و يثبتون بها مدى مهاراتهم في التناول الفني. حتى في مسرح العبث الذي حفلت نصوصه بغرائب الحوارات ظل النص المسرحي يتحكم بشكل أو بآخر في العمل كله. و ما كانت غرابته سوى رسالة يحاول الكتاب توصيلها أن اللغة باتت عاجزة عن التوصيل في عالم يشعر أفراده فيه بالاغتراب

* أكاديمية في المسرح من مصر



و العزلة. وربما يرجع الاهتمام الآن بإعادة هيمنة النص على العمل المسرحي (سلطة النص) بسبب ما يتعرض له من اتهامات بإعاقة الإبداع المسرحي و أن الكلمة المتعددة الدلالات في داخل النص باتت مشتتة للمعنى الذي يبتغيه المخرج. و كان ذلك التوجه نحو تقويض سلطة النص إيذاناً بظهور فلسفات ونظريات تنادي بنفي ما هو سائد و مستقر و مكرر في حياتنا الثقافية و هو أمر لن يتحقق ما لم ننحِ كلمة الحبكة لنضع بدلاً منها صيغة الحَبكة التي لا تستسلم لحقائق سابقة الإعداد.

و بداية لا بد وأن نتفق على أن النص المسرحي هو نص أدبي كتب ليمثل، أي أننا أمام ثنائية ملزمة لا غنى لأي طرف منها عن الآخر و أن أي إخلال بهذه الثنائية يخل بالشكل المتكامل للعمل المسرحي. و هو مرتبط كذلك على مستوى أكثر دقة باللغة التي نعني بها تلك العملية المرتبة التي تحتوي على نوع من الأصوات و تمثل الأداة التي يمكن استخدامها لنترجم من خلالها ما في داخلنا من أفكار يحولها هذا البناء اللغوي إلى حالة لفظية يلتحم فيها الصوت مع الكلمة فيتولد شيئاً إعجازياً. و من أجل فهم أزمة النص لابد من المرور سريعاً على مراحل تطوره و هو في كل مرحلة قد خضع للعديد من المتغيرات التي أضافت إليه و لم تنتقص منه:

النص في العصر الفرعوني

ونحن هنا بالطبع لسنا بصدد الحديث في قضية خلافية تتعلق بوجود مسرح الفرعوني من عدمه و لكن الثابت أنه وجد نص فرعوني و له مواصفات تشي عن كونه نصاً مسرحياً و يحتوي على عناصر متفق عليها مثل الحوار و المونولوج الذي يقدمه الكاهن الذي يقوم بدور الراوي كما يحتوي النص على فصول و فواصل و يتضمن عنصر الصراع بين الخير و الشر طبقاً للعقيدة المصرية القديمة كما لم يفت النص الفرعوني تضمينه تخريجات أو تلميحات لبعض القضايا السياسية أو الدينية.كما لم يعدم المسرح الفرعوني الطرف الثاني من المتلازمة (النص و العرض) فكان يسير الموكب المسرحي إلى نقطة بعينها ينتقل بعدها إلى داخل المعبد حيث يستكمل العرض في وجود الملك و الكهنة..

النص اليوناني

مر بمراحل متعددة بعد انطلاق المسرحية من الرقصات الديثرامبية والتراجيديا الغنائية و كانت انطلاقته الحقيقية حين تحول السرد فيه إلى الحوار تمهيداً لدخوله مرحلة ميلاد المسرحية العظيمة التي لم يعد النص فيها ملزماً بالتوجه الديني (احتفالات الإله ديونيسيوس) كما كان الحال في البداية و إنما أصبح النص المسرحي أداة لمعالجة الموضوعات السياسية و الاجتماعية و حمل النص برؤى فلسفية و ثقافية كبرى و ذلك في أطر شعرية و بلاغية استوجبت



> **النص المسرحي هو نص أدبي كتب ليمثل، أي أننا أمام ثنائية ملزمة لا غنى لأي طرف منها عن الآخر.**

طرح الإنتاج كله للمباريات و المساجلات الفنية في داخل هذه المهرجانات. و يذكر للجمهور الأثيني حساً نقدياً عالياً إزاء هذه النصوص فكان يذهب للمسرح في أحيان كثيرة للاستمتاع بالجمال اللغوي و البلاغة الشعرية التي تميز هذا الشاعر أو ذاك.و قد حمل الشعراء اليونان الأول نصوصهم المسرحية قناعاتهم الدينية فهاهو ايسخيلوس يعلي من شأن المشيئة الإلهية و يعقبه سوفوكليس بإبراز الإرادة الإنسانية و طرح نماذج إنسانية تتفوق على بشريتها في قوة الإرادة (أوديب) و يتبعهما يوريبيديس فنراه يقدم نماذج تحمل مشكلات في حجم الإنسان الطبيعي ليعرض لنا صورة قريبة من الواقع المعيش.

النص الروماني

تمتد خطوط النص اليوناني و تضاف رؤى جديدة فردية و يهتم النص الروماني بالوزن الساتيري الذي يعتمد على الضغط على مخارج الألفاظ و تظهر أسماء كتاب كبار مثل اينيوس و هوراس و سينيكا. غير أنه قد ظهر عنصر جديد كان له أثر سلبي على مجريات النص المسرح فقد عرف الرومان فنون الأداء الحركي (المايم) و ربما كانت هذه الفنون الأدائية هي أول الضربات التي تلقاها على استحياء النص المسرحي لاسيما و قد اقتربنا من ظهور المسيحية ثم انتشارها و إعلانها ديانة رسمية و وضع ضوابط كنسية صارمة على الممثلين و المسرحيين ليشهد النص المسرحي حالة من الأفول النسبي في فترة العصور الوسطى.

اتخذت الكنيسة موقفاً معادياً من المسرح على وجه الإجمال فقد كانت تخشى انشغال الناس بالعروض عن الامتثال لتعاليم العقيدة الجديدة لاسيما و أن الفنون الأدائية تحللت كثيرا من النص المتقن و اعتمدت على الأكروبات و الحركات الجسدية المضحكة وبقايا المسرح الروماني الذي وصل إلى مرحلة من الفحش و الابتذال أوجب معه هذه الوقفة الصارمة من رجال الدين. و من ثم قدم الأب "ترتوليان" في كتابه "المنظورات" رؤية تقوم على معاداة فنون الفرجة مشيراً إلى تردي الوضع المسرحي و طالب بإعادة النظر في طرح صيغة جديدة للنص المسرحي تقدم من خلالها صوراً للفضيلة و دعوة لمكارم الأخلاق من خلال استعراض قصص من كفاح السيد المسيح. و كأن الأب ترتوليان و هو يرفض تردي حال المسرح من جهة إنما كان يسعى لتطويره من جهة أخرى، و إذا بالمسرح في صورته الجديدة يصبح موضع احترام الكنيسة و عنايتها حتى صدرت في أواخر القرن الرابع الميلادي

الأوامر الكنسية بجعل النص المسرحي في خدمة العقيدة معتمداً على التعاليم الدينية و الأهداف العليا للمسيحية و تصبح الشعائر الدينية هي الأساس الذي تقوم عليه النصوص. انطلاقاً من رغبة رجال الدين في جعل المسرح مصدر حيوي لجذب رعايا الكنيسة و تبصيرهم بالرذائل والشرور وتوصيل مفاهيم دينية لمن يجهل لغة الكتاب وتتخذ من نصوص الكتاب المقدس مادة درامية لها فدار النص المسرحي في فلك العقيدة الأمر الذي دفع بالمسرح إلى داخل الكنيسة.

غير أن الوضع لم يستقر على هذا الحال فقد تمرد المسرح على الجانب العقيدي فبدأت المصطلحات العامية تتسرب إليه بسبب تزايد أعداد المشاهدين و تداخلت مسرحيات الأسرار مع مشاهد الحياة اليومية مما أعطى النص حيوية كبيرة و إن ظل أسير الرؤية الدينية.

النهضة و النص المسرحي

شهدت مرحلة النهضة إعادة إحياء العلوم والمعارف العقلية وازداد الاهتمام بالفنون التشكيلية و بدأ الاستبعاد المتعمد للنص الديني تمهيداً لظهور الكلاسيكية الجديدة. كما شهدت موقفاً نقدياً يرتكز على الاهتمام المفرط والعناية الفائقة بكتاب أرسطو "فن الشعر"(البويتيكا) الذي وضع قواعد الدراما الكلاسيكية خاصة الالتزام بالوحدات الثلاثة التي قررها أرسطو. و في إيطاليا بالتحديد ظهر أثر الخطابة و البلاغة واضحاً

شهد القرن الثامن عشر بالتحديد تغييراً واضحاً في شكل النص المسرحي ليواكب ظهور الطبقة الوسطى فظهر الميل نحو الكتابة التقريرية التي تعرض الوقائع بشكل مباشر.

الأمر الذي انعكس على الكتابة المسرحية في صورة العناية البالغة بالنص لغويا وبلاغياً.

ومع كل هذه الحركات المتماوجة في النص المسرحي ظل الأداء الجسدي في أضيق الحدود وظلت تجربة المسرح أدبية صرفة ارتفعت فيها قيمة النص و الشعر إلى الدرجة التي قوضت سلطة الممثل في التعبير الحركي لجسده. لذلك كان من الطبيعي أن يبحث الممثل عن طاقة للتحرر من كبح النص لقدراته الإبداعية و إطلاق طاقته التعبيرية، فكانت صيغة الكوميديا المرتجلة في فرنسا هي الأقدر على دفع الممثل إلى تجويد مهاراته الصوتية و الجسدية فساعد ذلك في رفع قيمة تقنية الممثل إلى درجاتها القصوى و قلصت بالتبعية دور المؤلف و من ثم دور النص.

شهد القرن الثامن عشر بالتحديد تغييراً واضحاً في شكل النص المسرحي ليواكب ظهور الطبقة الوسطى فظهر الميل نحو الكتابة التقريرية التي تعرض الوقائع بشكل مباشر. و في القرن التاسع عشر

مع مطلع القرن العشرين لاحت نذر الحرب العالمية الأولى وبسبب اندلاعها سادت العالم أزمة فقد معها المثقفون و أصحاب الفن و الأدب ثقتهم في العقل الواعي و مدى قدرته على قيادة البشرية بسلام.

بدأت إرهاصات استغلال النص المسرحي للترويج لقضايا فلسفية و إصلاحية الأمر الذي مهد لوصول إبسن الذي جسد لنا المضمون الاجتماعي الجاد (بيت دمية) و كذلك برنارد شو الذي قدم في مسرحياته مشكلات اجتماعية يسخر فيها من التقاليد و يقدم فيها أبطالاً يكافحون وراء أهداف كبرى فكان أقرب للمصلح الاجتماعي منه إلى الكاتب المسرحي.

ومع مطلع القرن العشرين لاحت نذر الحرب العالمية الأولى وبسبب اندلاعها سادت العالم أزمة فقد معها المثقفون و أصحاب الفن و الأدب ثقتهم في العقل الواعي و مدى قدرته على قيادة البشرية بسلام. و باندلاع الحرب العالمية الثانية تفاقمت أزمة الضمير العالمي ليدرك الإنسان أنه و على الرغم من تحضره فهو أكثر قسوة و وحشية من الإنسان البدائي. و من هذا المنعطف الخطير ولدت الحركات الجديدة في المسرح التي سخرت من كل أنواع الرسوخ التقليدي التي سادت النص المسرحي فكيف يمكن أن تقدم مسرحاً نظامياً في عالم فقد أبسط أشكال النظام! و تلقى النص المسرحي ضربة موجعة في بنائه الدرامي و بات الميل واضحاً نحو التجريب و البعد عن التقسيم الصارم للمشاهد و الفصول و فتح المجال للتنوع في الكتابة في كل اتجاه. و إذا بالمسرح الذي يتسيده المؤلف و يهيمن عليه النص المسرحي يفقد بريقه و يحل محله شكل جديد للمسرح عرف اصطلاحاً بمسرح الميتالغة و من هذه اللحظة يبدأ النص رحلته في التيه.

ومسرح الميتالغة هو شكل من الأداء ينفي عن قصد النص المسرحي و لا يعترف بإبداع اللغة أو قدرة الكاتب على تصور ما يمكن أن يكون عليه التجسيد العملي على الخشبة.

وانطلق التجريب بخطة سابقة الإعداد أن النص المسرحي عدو يجب هدمه فتدمير الثوابت كان هدفاً وكان النص أحد هذه الثوابت و سار التجريب في طريق معاكسة لعلاقة الكلمة مع المسرح . والمخرج نفسه بات ملزماً بالقيام بهذا التدمير النصي لأنه لو أبقى عليه لكان لزاماً عليه أن يحرك ممثليه حركة طبيعية و هو الأمر الذي يعيد الكاتب المؤلف لمكانه الطبيعي ومن ثم النص بالتبعية. ولم يقف المسرح الحديث عند حد استبدال الكلمة بالحركة وإنما

استبدلت بالإضاءة فيما يعرف بالسرد البصري. و استبدل الممثلون بالعرائس و غيرها من الوسائط و ظهرت مسميات متعددة من العرض مثل المسرح الصامت و الراقص والتبيري والضوئي و الطقسي ومسرح الصورة ومسرح الأقنعة و غيرها. كما اتبع تقنيات معينة تعتمد على تجزئة الأحداث وغياب الخط السردي وعدم تحديد الزمان والمكان وتعدد وتداخل الأصوات و التأكيد على عجز اللغة عن التعبير.

النص الأدبي هو الإبداع الطامح إلى صورة الخلق الحركي، و النص المسرحي على قدر ما تصبح إساءة له إذا ظل حبيس السطور يصبح أكثر تعاسة حين يجسد و لايستطيع طاقة التوصيل اللازمة. إن كل محاولة بالنص إلى منفى اختياري أو التحول من اللغة إلى ما وراء اللغة هو ضرب من الفعل الشاذ لأن اللغة هي وسيلة تواصل المسرح الجوهرية. و اللغة تشير إلى مرحلة متحضرة من تاريخ البشرية فهل نتنازل عنها طوعية لحساب الصرخات والهمهمات و الحركات الجسدية و الإيقاعية لتتسيد موقفنا الثقافي و المسرحي! ثم لماذا لا ننادي بصورة تكاملية للمسرح تعتمد على قيمة الكلمة و وظيفتها الاجتماعية و الوجدانية؟ دون إغفال لقيمة العناصر الشكلية التي تشكل عناصر العرض المسرحي إنطلاقا من شعور المسرحي

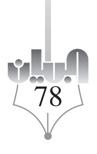
اللغة تشير إلى مرحلة متحضرة من تاريخ البشرية فهل نتنازل عنها طوعية لحساب الصرخات والهمهمات و الحركات الجسدية و الإيقاعية لتتسيد موقفنا الثقافي و المسرحي! ثم لماذا لا ننادي بصورة تكاملية للمسرح تعتمد على قيمة الكلمة و وظيفتها الاجتماعية و الوجدانية؟

بالمسئولية الفكرية بدلا من الانسياق وراء مغامرات مسرحية قد لا تأتي في معظم الأحيان بالنتائج المرجوة بل تقف عن حدود كونها تفجير لطاقة إبداعية تحدث حالة من التفريج أو التطهير الذاتي ترتبط بنفس المبدع ومن ثم تفرغ المسرحية من أهم مقوماتها ألا و هو الجمهور المتلقي. كما لا يجب أن يغيب عن فكر المسرحي أن بقاء النص يحمل معه أسباب تطوره إذ تخرج منه نسخاً معدة ومقتبسة ومعدلة ومنقحة الأمر الذي يثري العملية الابداعية.

لقد أغرت مسألة فقدان المسرح الحديث لقيمة النص الأدبي أنصاف المثقفين باقتحام عالم المسرح تصوراً منهم أنها مغامرة يسيرة فاقدة المعايير. و كان من نتاج ذلك انزواء المسرح في ركن لا يؤمه إلا الخاصة.

> **لقد أغرت مسألة فقدان المسرح الحديث لقيمة النص الأدبي أنصاف المثقفين باقتحام عالم المسرح تصوراً منهم أنها مغامرة يسيرة فاقدة المعايير. و كان من نتاج ذلك انزواء المسرح في ركن لا يؤمه إلا الخاصة.**

وختاما فصاحبة هذه السطور لا تتخذ موقفاً معادياً من التجريب و لا التجديد و لا من الأشكال غير التقليدية للمسرح الحديث و لكنها دعوة لنظرة متأنية إذ لا يعني التجديد أن نلقي في سلة المهملات بكل قديم و لكن الجديد يعني دوماً الإضافة و التعديل و الإصلاح .إنها دعوة لمثقفي الأمة للتروي في الأخذ دون وعي فلم تكن العودة إلى الجذور يوماً تمثل ردة حضارية أو دعوة للانكفاء على الذات بقدر كونها شعوراً ينطلق من مسؤوليتنا حيال أمتنا ووقفة هادئة أمام تيارات هادرة قد تقتلعنا من الجذور.



مسرح

اللعبة الإخراجية في مسرحية "الخادمتان"

بقلم : ناصر الملا *

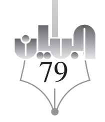
"الخادمتان" مسرحية تحمل في طياتها معاناة إنسانية جمة حاكها ونسج خيوطها المبدع الفرنسي (جان جينيه) ١٩١٠ / ١٩٨٦ الذي عاش طفولته في ملجأ للأيتام، وبالتالي ذاق هول الاستحقار والاستهانة من مجتمعه، كما ارتكب جريمة قتل دفاعاً عن صديق له قُتل على أبواب باريس بعد التحرير ؛ لذلك اتسم أدبه المسرحي بصدق غني عن البيان ، وبنفس الوقت سخَّر جل إمكانياته الإبداعية في إبراز دور المهمشين والمستحقرين في مجتمعه.

ومسرحه يحتاج لمبدع فذ من نوعه، قادر على إيصاله للجمهور؛ لأن فهم جان جينيه ليس بالسهل ، وبالتالي تحتاج ترجمة مشاعره ورؤاه وفلسفته لأكثر من منحى يحمل فيه المبدع سلاحه ليشهره بوجه الرأي العام كإدانة متجددة منه لهم أو إليهم حسب الفترة المعاشة والإرهاص السياسي الذي يفهم في لحظته. لعل العرض المسرحي الذي قدمه المخرج العراقي (جواد الأسدي) للكاتب الفرنسي جان جينيه والذي يحمل اسم "الخادمتان" على مسرح كلية الفنون المسرحية في دمشق، كان ينقصه الكثير من الابتكار والإبداع المسرحي الخلاق ، فالمخرج الأسدي فاته أن للخادمة المستحقرة وصلة مع المجتمع ومع الطبقة المهمشة في باريس لذلك لم يوضح لنا لماذا تمردت على مخدوميها ؟!

الخادمتان كما بينهما جينيه في نصه المسرحي ما هما إلا إنسانتان متساويتان في الحياة والطبقية، هي من جعلت الخادمة تصل إلى وضع الإهانة في بيت مخدومها

---

* كاتب مسرحي من الكويت.



لنجد صاحبة المنزل تحقرها من دون سبب سوى أنها خادمة. وجينيه جعل كلتا السيدتين متساويتين كما ذكرت، إلا أنه بين حقارة الأولى أي المخدومة من خلال شخصيتها وتمردها، وهذا الجانب لم يركز عليه مخرج المسرحية إذ إنه عكس ما ذهب إليه جينيه واستخدم توجيه اللوم والإدانة للمخدومة ولجمهور النظار وترك للخادمة أن تتقول وتحقر مخدومتها والمجتمع بشكل عام من خلال نطق عبارات وألفاظ متدنية للغاية ليس هنا محل ذكرها !

لذلك غاب عن المخرج ما أراده المؤلف، فجان جينيه تمسك بمبدأ المساواة بين المخدومة والخادمة، وأن العمل هو من يمنح للأولى مكانة ما وللثانية مكانة أخرى قد تكون متدنية أو مهمشة، ولكنها بالنهاية إنسانة من حقها أن تعيش حياة كريمة. لم يبرز لنا المخرج الاسدي تلك الجوانب الهامة في فلسفة جان جينيه .

كما أنه تناسى أو نسي- لا أعرف بالتحديد- أن للمجتمع الفرنسي ثقافة متحررة من الاستبداد الطبقي وأن ما قصده جينيه ليس هو الذي ذهب له الاسدي في المسرحية ، لا ضير أن تكون هناك مساحة من الإبداع يمارس فيها المخرج رؤاه وأفكاره البعيدة لكن أن يغيب عنه وعن فكره، وهو صاحب باع طويل في العمل المسرحي مثل تلك النقاط التي ذكرتها، فهذا هو الشيء المستغرب منه لأن الخادمة ما هي إلا رمز من قبل المؤلف للضمير الإنساني الطاهر العفيف والمخرج حوّل الخادمة إلى وسيلة للشجب ولوم الآخر متبعاً أسلوب مخرجي الستينيات ليتسنى له قول ما يريد دون أن يوظف ذلك الصراع توظيفاً صحيحاً ليقول للمتفرج ما يريد!

وتلك وسائل قد عفا عليها الزمن وصارت مضحكة، فالتعامل مع مسرح كالمسرح الفرنسي محتاج لدراسة معمقة للكاتب وللبيئة وللتكنيك وللفكر وللثقافة ويجب أن يتعامل معه من تلك الجوانب التي ذكرتها، فجان جينيه تلميذ لجان بول سارتر – إذاً المدرسة الوجودية يكون لها أثر في أدبه، وهذا ما لم نلمس له أي أثر في لمسات المخرج العراقي جواد الأسدي في مسرحية "الخادمتان".

ما هي الوسائل الإخراجية التي تعامل بها المخرج في عرضه المسرحي خاصة وأنه يقدم تجربته لطلبة وأساتذة أكاديمية الفنون المسرحية في دمشق؟

المسرحية محورها سيدتين أسماهما جينيه "الخادمتان" كانتا قد استهلتا المسرحية برقصة استهلالية " مضحكة " كما وان خشبة المسرح قد وضعت بشكل أفقي الأمر الذي أحرج الممثلتين في كثير من الأحيان بالوقوع إلى الأرض!!

وبالمناسبة الخشبة الاستعراضية لا تقدم

الدراما، ولكنه اجتهاد مخرج وهو حر في ذلك !

بعد الرقصة الاستهلالية تبدأ الإدانة من الخادمة لمخدومتها، إذْ تريد البطش بها بأي طريقة لأنها تعاملها بذل واستخفاف، فتارة تخرج قنينة نبيذ من شنطة مرمية على الأرض وتشرب منها محاولة، أي الخادمة، تحميل نفسها شحنات انفعالية أكثر مما هي عليه لتظهر مخدومتها التي صورها جان جينيه بالخادمة ذاتها، وتدين تلك الحقيرة لأنها تعدت على حق غيرها أي أخذها لقنينة النبيذ من الشنطة، وبالمناسبة الشنطة قديمة للغاية وأنا ظننتها شنطة الخادمة إلا أنها كانت للمخدومة، وكل ذلك يحدث في بيت فرنسي ارستقراطي!

يحتدم الصراع بينهن ثم نفاجأ بصوت الهاتف يرن وبصورة رجل مسن تظهر على خلفية المسرح وليس على جدار الصالة لأن ليس هنالك صالة بالأساس ، وترد الخادمة على الهاتف وإذا بسيدتها المتصلة!

كيف حدث ذلك والسيدة موجودة بالبيت مع الخادمة!

نقول: إن جان جينيه كتب ذلك وأقنع القارئ بتكنيكه المسرحي الفذ لأنه لم يترك فراغات لشخصيته طوال صفحات مسرحيته، وبالتالي وظف الهاتف كنذير شر أو ربما كصفارة إنذار تعلن الذروة الدرامية واحتداد الصراع بين الشخصيتين ليصل إلى قمته، وبالتالي شد القارئ له والتفاعل معه ، وبالنسبة لصورة صاحب المنزل فلم يرمز أو يوظف أو حتى يلمح المخرج أي شيء عنها سوى بصرخة الخادمة بأنه سيدها وبموسيقى تحذيرية تنبه أن رب البيت قادم، لذلك كانت المسرحية رتيبة، ما من جديد يذكر فيها، وانتهت بقتل المخدومة وهي نتيجة طبيعية لا أعرف ما الجديد الذي أراد به المخرج أن يبينه لنا. في هذه المسرحية، فالجمهور جالس والجميع مبحلق أعينه على الخادمة والمخدومة وهم متوقعون أن يحدث شيء جديد وبالتالي لم يتشربوا العرض المسرحي بشكل صحيح لأن المسرحية انتهت والجميع جالس لا يعرف إن هي قد انتهت .

الإضاءة في المسرحية كانت أكثر من رائعة إذْ استطاع فنيو الإضاءة التعامل مع الصراع الدائر بين الخادمة والمخدومة بدقة من خلال تشكيل الألوان الضوئية عليهم ، أما الموسيقى فلم يكن فيها شيء جديد سوى رتم الإيقاع المنبه لحدوث فاجعة أو خطر ما ، أما الملابس فقد ساوت بين الخادمة والمخدومة دون فارق في المستوى ، والسينوغرافيا التي أضافها جواد الأسدي للمسرحية فهي خشبة مائلة من الأعلى إلى منتصف الصالة لها فتحة مربعة في مقدمتها من جهة اليسار استطاعت الخادمة ومخدومتها

أن تنـزلا منها وتصعدا بصعوبة، لأنها فتحة ضيفة عليهما، وهـي حـركة من المخرج أراد أن يلفت بها انتباهنا ، تلك كانت السينوغرافيا للمخرج العراقي جواد الأسـدي ، أما بالنسبة للممثلتين فقد اجتهدتا قـدر استطاعتهما، وإن كانت الخادمة في المسرحية قد تفوقت على مخدومتها بالأداء؛ لأنها لمست مدى معاناة أولئك الخـدم بالحياة وبالأخص في هذه الأيام .







معاجم

من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية

خالد سالم محمد

مجلة البيان - العدد 478 - مايو 2010





من العامية الفصيحة
في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد
(الكويت)




هناك الكثير من المفردات الكويتية التي تستخدم في اللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات أصول فصيحة.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من قبل.





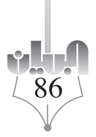
ن	
نَطع	التَنطيع: إخـراج صـوت مـن اللهاة بعد تنـاول طعـام لذيذ. ويقولَون: الأكل ناطع، أي لذيذ. والنَطْعُ: بساط من الجلد أو النايلون يوضع تحت الرضيع كي لا يتسرب بوله على الفراش. وفي القـاموس: النَـطـاعَـةُ: اللقمة يؤكل نصفها فترد إلى الخوان، والنَطِعُ من يتَتَطَّعُ الطعام في نطعه، والنَطْعُ: بساط من الأديم.
نَغَر	فلان نَغَر من فلان: أي حسده وتضايق منه وعمل مثل عمله وقلده، يقولون: فلان نَغَر مني، قلدني وغار مني. وفي القاموس: تَنغَّرَ: غلى جوفه، وغضب. وفي التاج: نَغَر: غلى جوفه من الغضب، ونَغَرت القدرُ تَنْغُر نَغيراً، فارَت، ومن المجاز: امرأة نغرى: إذا كانت غيرى. وفي الجمهرة: نَغَر قلب الرجل يَنْغِر نَغراً: إذا التهب من حزن أو غيظ فهو نَغِر، وهو مأخوذ مَن قولهم: نَغَرت القِدر إذا غلت.
نَغَص	فلان نَغَّص علينا: أي كدرنا وقطع علينا جلستنا وحديثنا. وفي القاموس: ونَغِصَ: لم يتم مراده، والبعير لم يتم شربه، وأنْغَصَ الله عليه العَيش ونَغَّصَه: كدَّره. وفي المنجد: النَغْصَةُ: ما يمنع من تتميم المراد.
نفس	يقولون عن الشخص المضطرب الصحة العليل دائماً: معاه نَفْس، أي محسود من شخص ما أو مصاب بعين. وفي الجمهرة: وأصابت فلاناً نَفْس أي عين. وفي القاموس، نَفَسْتُهُ بِنَفس: أصَبْتُهُ بعين.
نَفَل	النَافِلَةُ: صلاة تطوع، وطعام يتصدق به على الفقراء والجيران تقرباً إلى الله سبحانه وتعالى في ليالي شهر رمضان الكريم وفي شهري رجب وشعبان وبمناسبة مولد النبي صلى الله عليه وسلم ومعراجه. وفي القاموس: النَّفلُ: الغَنيمة والهبة، وثلاثة ليال من الشهر بعد الغرر، وهي الليلة الرابعة والخامسة والسادسة من الشهر، ونَفَلَ: حلف وأعطى ناقة من المعروف.







نَفْلَة	النَفَلَةُ: بقايا الأشياء مثل بقايا الطعام أو الفواكه والخُضار التي تتبقى بعد بيع الصالح منها. وفي التاج: انتَفَل من الشيء مثل انتفى منه. فكأن النَفَلَةُ هي انتفاء الشيء الرديء من الشيء السليم.
نِقْرَة	النِقْرَةُ: من مناطق الكويت القديمة ومرتبط اسمها بمنطقة كبِيرة ملاصقة لها وهي منطقة حولي. فيقولون: النقرة وحولي. والنِقْرةُ في لغة الحجاز: الموضع الذي يستنقع فيه الماء في السَهلِ، ومن هذه الصفة جاءت التسمية، حيث أن هذه المنطقة قديماً يتجمع فيها ماء المطر بغزارة. وفي لغة قيس وأسد وتميم: النقرة الصغيرة في الصخرة ونحوها.
نَقَز	النَقْزَةُ: حركة بالإصبع أو اليد يفعلها الشخص مع قريبٍ له في سبيل المداعبة خاصة عندما يكون ذاك الشخص غافلاً فيثب مذعوراً منزعجاً. قال في قاموس رد العامي إلى الفصيح: قالوا: نَقَزَ يَنْقِزُ نَقْزاً، وَنَقَزَه: إذا فجأة ذعر فوثب وارتعد.
نَقَف	النَقَّاف: المخاط الناشف الذي يلتصِق في الأنف. ويقولون للذي يدخل إصبعه في أنفه ينَقِف. وفي الجمهرة: النَّقَفُ: ما يخرجه الإنسان من أنفه من مخاط يابس.
نِكَش	نِكَش الجرح أخرج ما به من صديد. ونَكَش الشوكة أخرجها. وفي اللسان: نَقشَ الشوكةَ: أخرجها من موضعها وفي المنجد: نَقشَ الشَعْرَ بالمنقاش: أخرجه.





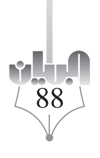


هَـ	
هَـا	لفظة بمعنى تلبية للنداء – يقول الواحد للثاني يا فلان فيرد عليه ها: أي نعم. وفي التاج: وهاء مفتوح الهمزة ممدودة تلبية، أي بمعنى: لبيك، قال الشاعر: لا بل يجيك حين تدعو باسمه فيقول هاء وطال ما لبى
هَبْ	هَبّ بمعنى: غَضِبَ وثار، نقول فلان هَبّ فينا: أي استشاط غضباً وأسمعنا كلاماً قاسياً. وفي المنجد: هَبَّ – هُبُوباً وهَبِيَباً وهِبّاً– الريح ثارت وهَاجَت، وهَبَّ: نشط وأسرع.
هَابْ رِيح	الهَاب ريح: بمعنى السريع في العمل والحركة ينفذ ما يطلب منه بسرعة دون ما تردد. وفي الجمهرة: الهَبْهَبَةُ: وهي السرعة والخِفة يقال حَمل هَبِهِبي: إذا كان كذلك.
هَجْ	هَـاج علينا: أي غضب منا غضباً شديداً – وارتفع صوته بالصياح، ومنه هَاجَ الثور أو البَعير. وفي الجمهرة: هَـاج البعير يَهِيجُ هَيجَاناً– والهِيجُ: اختلاط الأصوات، والهَيجَاء: الحرب.
هِجِن	الهجن: الجمَال الأصيلة تمتاز بلونها الأبيض، وفي الجمهرة: والهَجَانُ من الإبل: كِرامها، لا واحد لها من لفظها، وقد قالوا: جمعها هَجَائن.





هَذَر	الهذرة كثرة الكلام الذي لا طائل من ورائه. وفي الجمهرة: والهَذِرَةُ: كثرة الكلام، ورجل مهذر وَهَذرَ إذا كان كثير الكلام كثير السقط.
هَدَم	الهَدم عكس البناء ومنها الهدوم: بمعنى الملابس بكل أشكالها سواء للرجال أو النساء. وفي اللسان: الهَدْمُ: الثَّوب الخلق المرقع، وقيل هو الكِساء ، وهم يقصدون الثياب بأنواعها الجيدة والمرقعة.
هَرْبَد	التهربد: الكلام الفاضي والقول الذي لا طائل من ورائه؛ يقولون: فلان يهربد: أي يتكلم بكلام لا يُفَهم، أو يقول كلاماً مغلوطاً. أصلها من الفصيحة : هَرَت، وفي القاموس: الهَروت و الهَرَّات: رجل لا يكتم سراً ويتكلم بالقبيح.
هَرْدَك	تَهردَك وتهدك البناء، وتلفظ الكاف جِيماً قاهرية: تهدم، وقع رأساً على عقب، انهار بعضه على بعض. يقول: الطوفة تِهَرْدِكت أو مِتْهردِكة: أي ساقطة، والمْهَردَق: الشيء المتهالك غير الصالح للاستعمال. أصلها من الفصيحة : هَدَكَ وتَهَدَكَ. ففي القاموس: هَدَكَ يَهْدِكُ: هَدَمَ، وتَهَدِك بالكلام تهدم.
هَرَف	الهَرفي: الخروف الصغير السمين، وفي الإصطلاحات البحرية: وصول السفن الكويتية التي تحمل التمور إلى الهند مبكراً حيث تعفى هذه التمور من الضريبة. وفي القاموس: أَهَرفَ : نما ماله، والنخلة: عجلت إتاؤها.







عشب بري تكون أوراقه مستطيلة مشَبَّعة بالماء ترعى عليه البهائم. وفي الجمهرة: والـهَـرْمُ: ضَـرْبٌ من الحمض، جمل هَـارِم أو من إبل هَـوَارِم إذا أكلت الهَرم فابيضت منه عَثانينها وشعر وجوهها. قال الشاعر: أتتك منها علجات ينب أكلن هرماً فالوجوه شيب	هَرْم
بمعنى رقيق قابل للكسر، وهَشّ من الألفاظ التي تقال للحمار عند ما يراد إيقافه أو تخفيف جريه، وذلك بضربه ضربات خفيفة على رقبته بالعصا. وفي القاموس: هَشَّ الورق يَهُشه ويَهشه: خَبَطَه بعصا ليتحات، والهَشَاشَةُ والهَشَاشُ: الارتياح والخِفة، وهَّش: سهل الشأن فيما يطلب منه.	هَشْ
الهِكَل : وتلفظ الكاف جيماً قاهرية: المفرط الطول مع خفة العقل، والهِكل الذي يمشي على غير هدى. فصيحة من الهِتقُ وهو الدقيق الطويل، والأهيقُ الطويل العُنُق، كذا في القاموس. وفي الجمهرة: والهِقّل الظليم، والنعامة هَقّلة ، وإنما سمي هِقلاً لصغر رأسه.	هِكَل
الهَمَج : خليط من أجناس متفرقة، والهَمَجُ: الذي لا يفهم من أمره شيئاً، ضد المتعلم، والمستنير. وفي التاج: رَجلٌ هَمَجٌ: أي أحمق، والهَمَجُ: سوء التدبير في المعاش.	هَمَج
هَوَّد: بمعنى سكن وهدأ ونام. ومنها القول القديم : "هَوَّد الليل على هَيا ورَيا، هَوَّد الليل على طلوع الثريا". وفي اللسان: هَوَّد الرجل: إذا سكن، والتَهويد المشي الرَويد مثل الربيب، والتَهوِيد: الصوت الضعيف اللَين الفاتر.	هَوَّد







هَوش	الهوش لفظة قديمة تطلق على الغنم والبقر والإبل، الواحدة: هَايشَة، والهَوشَة العراك والصخب والنزاع. وفي التاج: جاء بالهَوَش الهائش أي: بالكثرة، كما يقال جاء بالبَوش البائش، والهواشات من الناس الكثرة، ومن الإبل إذا جمعوها فاختلط بعضها ببعض. وفي الجمهرة: والـهَـوْشُ من القوم المجتمعون في حرب أو صخب وهم متهاوِشون أي مختلطون. وفي التاج أيضاً: الهَوشَةُ: الفتنة والهيج والاضطراب والهرج. عن أبي عبيد: وقد هَاشَ القوم يهوشون هوشاً: هاجوا واضطربوا ودخل بعضهم في بعض.
هَيض	يقولون: فلان هَاض علينا بمعنى هاجمنا، أو هاضوا علينا بمعنى كثروا علينا، وهاض عليَّ الألم: زاد واشتد. وهاض النمل: كثر وانتشر. وفي الجمهرة: هَضَتُ العظم أهِيضه هَيْضاً: إذا كسرته بعد جبور مَهيض، وكل وجع على وجع فهو هَيْض، ولذلك قيل: هَاض فؤاده بالحزن يَهيضَه هَيْضاً: إذا أصابه الحزن مرة بعد أخرى.
هَيَع	يقولون: فلان ما يَهِيع أي لا يستقر في مكانه أو في أي مكان. وما يَهيّعُون: أي لا يستقرون. من الفصيحة : هَيَع. ففي الجمهرة: والهَيَعُ: من هاع الماء إذا فاض على الأرض، ومنه اشتقاق : مَهِيع. وهي صفة عدم الاستقرار والسكون والتوقف، والهَيَعُ تعني الإفاضة والانتشار. وفي القاموس: وَهَاعَ القوم بعضهم إلى بعض هَمّوا بالوثوب.





قصة

ليست .. مستحيلة

منى الشافعي

سمٌ أم شيء آخر؟

بيانكا ماضية

انتظار......تأليف أوسامو دازاي

ترجمة: حسين عيد

اللوحة الفارغة"

شكيب أريج



ليست.. مستحيلة!

بقلم: منى الشافعي *

حين أرحتُ الموبايل من يدي، كانت عقارب الساعة التي تتصدر صالة المعيشة تشير إلى الثالثة عصراً.. ياه، لقد مضت أكثر من ساعة وأنا أدردش مع الدكتور أحمد.. يا لهذا الوقت! كيف يسحب أعمارنا خلفه ويمشي مرتاحاً مزهواً.. تنهدتُ بحرارة تلك اللحظة.. سحبتني الذكريات إلى ما قبل ثلاثة أعوام، كأنها البارحة، فعندما استقال العم أبو عادل من الشركة الاستثمارية التي كان يديرها، والتي كنت ولا أزال أشغل فيها وظيفة مديرة العلاقات العامة والإعلام، شغل منصبه أحد الشباب المهذبين المفعمين بالحماس والحيوية.

في جلسة التعارف التي أقيمت للموظفين في مكتبه، كنت لحظتها، ساكنة، هادئة، شيء لا يشبهني أبداً، كنت مأخوذة بحديثه الدافئ اللطيف، ترحيبه الحميمي بالجميع.. نظراته كانت عفوية مريحة، تشع منها الطيبة والفطنة، أعجبتني انتقالاته السريعة المتمكنة من موضوع إلى آخر بكل سهولة وعمق.. أما تلك الابتسامة الرائقة التي كانت تغطي كل جزء من جسده، لا أدري كيف اخترقت كل جوارحي لتستقر في قاع القلب مشرقة، رطبة، معلنة عدم المغادرة حتى هذه اللحظة.. بعد انتهاء تلك الجلسة، كنت آخر من يصافحه مودعة.. بكل أدب وتواضع:

- أستاذة سعاد، تذكري أن بابي مفتوح طوال اليوم.

نطق صمتي:

– شكراً دكتور أحمد.. ستبذل إدارتنا جهداً مضاعفاً كعادتها لاستمرار نجاح مشاريعنا القادمة.

هكذا برمشة عين والتفاتتها، مضت السنة الأولى والنجاح يخيم على المؤسسة يوماً بعد آخر، كان الدكتور أحمد يخاطبني دائماً بأستاذتنا الكريمة".. ولم ينطق لساني

* روائية وكاتبة من كويت.





بغير، "نعم دكتور أحمد آمر".

بعد نهاية العام الثاني، وفي ذلك اليوم وبغفلة مني، رن تلفون المكتب:

- آلو.. نعم.

- سعاد..

تشجعت وبجرأة لا تشبهني:

- هلا أحمد .. خير؟

- اتركي ما بيدك، واسبقيني إلى غرفة الاجتماعات.. الوفد الفرنسي وصل قبل موعده.

- إن شاء الله.. لا تقلق.. سأكون هناك قبل حضوركم.

وهكذا أخذت العلاقة بيننا تتطور لنصبح أعز صديقين، وحين فتح قلبه، قال بشفافية:

- زواجي تقليدي، ابنة عمي تكبرني بخمسة أعوام.. بعد محاولات طبية متواصلة، قرر الأطباء أن أمل الإنجاب معدوم عند زوجتي.. تعايشنا مع الوضع بكل الحب، بعد سنوات أخذت حياة تشكو من أمراض نسائية أصبحت مزمنة ومزعجة.

لم يزد في حديثه ولم أطلب منه الاستمرار، ولكن ذات مساء، وبعد أن انتهينا من توديع أحد المستشارين، عدنا إلى جلستنا، نكمل شرب الشاي.. ولا أدري كيف وبعفوية أخذ يردد:

- أتدرين يا سعاد، منذ خمس سنوات، وبعد أن تمكن المرض اللعين من حياة، أصبحنا كأخوين نتشارك غرفة نوم واحدة؟

شجعني بوحه، لأبثه بعض همومي التي تخبئها إشراقة ابتسامتي الدائمة، أخبرته عن برودة وحدتي الطويلة، وأمور أخرى صغيرة تقلقني في حياتي اليومية.. وبدأتُ:

- تخرجت من جامعة كلورادو في أمريكا، توظفت عند عودتي في تلك المؤسسة، ساعدتني خبرتي وعملي في إحدى المؤسسات الاستثمارية في مدينة دنفر/كلورادو لمدة تزيد على الثلاث سنوات.

قبل أن أكمل، هطلت دمعة.. وهو يناولني علبة الكلينكس، بحنان.. يردد:

- أكملي، حتى تشعرين براحة يا سعاد.. كل وقتي لسماعك يا عزيزتي.

أكملت بعد أن كفكفت تلك الدمعة الحارة:

- عند عودتي أيضاً، حصلت على ثروة تغطيني وتزيد.. لكنني فقدت أعز الناس، أمي وأبي في طفولتي المبكرة.. وخالتي التي تعهدتني وربتني وأغدقت من حنانها الرطب على سنيني الفائتة، توفيت قبل عودتي بعام، فكنت الوريثة الوحيدة لكل ثروتها.. آه يا أحمد، بعد رحيلها افتقدت الحنان والرعاية وغادرتني السعادة فاكتأبت لفترة ليست بقصيرة ، لكنني بفضل الكتابة الإبداعية بدأت أصحو، فلجأت أكثر إلى القراءة التي





أحبها من صغري، وإلى الكتابة عشقي الأول.. أبث الورق معاناتي وعذاباتي.. وأقرأ هموم غيري ولواعجه.

مرة أخرى.. اغرورقت عيناي بالدموع.. تحرك من مكانه، اقترب مني، أمسك بيدي، ضغط عليها، يشجعني على البوح.. أكملت:

- يقولون، الكتابة علاجاً مجرباً للتخلص من الهموم و المعاناة النفسية، تقوم مقام الطبيب النفساني.. لذا، اندفعت أكتب وأقرأ وأعمل بأكثر من الجد والنشاط، وهكذا قتلت أوقات وحدتي اللئيمة.

لا تزال يدي مرتاحة في يده، تشجعني وتهدئني.. حين سحبتها بخفة، كانت ابتسامتي تعلو كل تفاصيل وجهي.

افترقنا.

بعد هذه الجلسة الشفافة، أحسست أن هناك ارتباطاً عاطفياً، بدأ ينمو ويشدنا إلى بعضنا.. بصراحة لم أحاول أن أشجعه أكثر.. ولكن بعد فترة ليست بقصيرة، في مكتبه، وقبل أن ألملم ملفاتي المبعثرة على طاولة الاجتماعات، وأنهض مودعة..فجأة.. يتساءل:

- سعاد، سؤال يحيرني، وبدون مقدمات، ها أنت قد تخطيت الثلاثين بأكثر من ثمانية أعوام، جميلة، ذكية، ناجحة، غنية.. لماذا..؟!

قاطعته:

- لماذا لم أتزوج؟!

ثم أكملت بخبث معبأ بفرحة مستترة:

- أعتقد أنك حاولت أكثر من مرة، أن تطرح عليَّ هذا السؤال، بطرق غير مباشرة.. لكنني بصراحة كنت أتهرب من الإجابة.

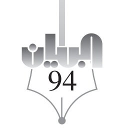
- نعم .. تتهربين بذكاء وشطارة.

- بصراحة يا أحمد، كنت شبه منعزلة، لم أربي صداقات كثيرة، وما بقي من أقاربي، بعيدين عن مساحة وجودي.. كنت مزهوة بشبابي وجمالي.. فخورة بقدراتي ونجاحاتي المتواصلة، مختفية بإرادتي خلف الكتابة الإبداعية وشبق القراءة، مستمتعة بحريتي لدرجة أنني تعودت على رتابة هذه الحياة التي أحبتني قبل أن أحبها، وأنستني عامل الزمن.. أو ربما أنا التي تناسيته متعمدة.. لا تسألني لماذا؟ لأنني حقاً لا أعرف الجواب.

وبخبث الأنثى وأنا أنظر إلى أجمل عينين وأحلى ابتسامة:

- لأكون أكثر صراحة معك.. لم ألتق توأم روحي، الحلم الذي أتنازل له عن حريتي وألتصق به بقية عمري.

شعرت بنظراته المتألمة التي تكاد تسبق يديه لتخنقني.. ولكن بعد لحظة سكوت، ردد بهدوء:





- أتدرين يا سعاد، قرأت أسطورة تقول إن الإنسان خلق من نصفين ثم انفصلا.. والسعيد في الحياة من يجد نصفه الآخر الذي يبحث عنه.

فاجأته:

- ولكن، ليس بالضرورة أن يرتبط به.. يكفي أنه وجده.. وهذا هو الشيء الأهم.. هكذا يقولون.. أليس كذلك يا أحمد؟!

يصطنع ابتسامة، أعرف جيداً مغزاها.. يرن تلفون مكتبه.. أحمل ملفاتي، ألوح له مودعة، وأخرج وغصة تكاد تقتلني.

يعي أحمد جيداً، أنني امرأة صاحبة مبدأ.. ولن أفكر يوماً بهدم بيته كي أعيش أنا على أنقاضه.. أما قدري في الحياة أن أحبه ويتمناني، فقد ارتضيت هذا القدر الجميل.

هكذا استمرت حياتنا.. وها نحن نستقبل عامنا الرابع.. يا لها من ذكريات لا تزال تفاجئني.. أحياناً كالرذاذ اللطيف، ترطب النفس وتنعش القلب وتذهب .. وأحياناً أخرى كالنار تلهب الأحاسيس، وتشعل المشاعر و تبقى.. هكذا هي الحياة تمر بنا، أو نمر بها، لا تتوقف، لكن تبقى صور الذكريات بحلوها ومرها، وألوان من الأحلام معلقة في عمق قلوبنا قبل أذهاننا.

غيرت جلستي، اعتدلت، صافحتني ساعة الحائط.. لقد تجاوزت الرابعة مساء بدقائق قليلة.. جاءتني دفقة أخرى من الذكريات استقبلتها مبتسمة، ولكن لا أدري ما الذي ذكرني بها اليوم بالذات، فقد ترافقنا في لحظة انتهاء الدوام في طريقنا إلى مواقف السيارات.. التفت إليَّ فجأة:

- سعاد.. لن أخفيك سراً، لقد أعجبني عملك الأخير، فكرته، أسلوبه وحتى غموضه.. مع أن نهايته حقيقة مؤلمة.

- هل هذه مجاملة متأخرة يا أحمد..

يقاطعني بلطف:

- أبداً.. صدقيني ليست مجاملة، فأسلوبك يشبهك تماماً. السهل الممتنع.. مع السلامة عزيزتي أراك على خير.

يتحرك بسرعة، لكن ابتسامته المتألقة تودعني بأبعد من بياض الياسمين وتشي بأكثر من تلميح.. يا لها من ابتسامة غارقة في تسونامي التوسل.

لا تزال الذكريات تهطل عليَّ بغزارة أمطار ديسمبر ويناير.. ولماذا كل هذه الذكريات اليوم؟ ها أنا أتذكر تلك اللحظة البعيدة مع صديقتي نادية.. سألتني بينما كنا نستمتع بشرب الموكا في مقهى ستاربكس:

- سعودة.. ما هي آخر أعمالك؟

- تقصدين آخر عمل وليس آخر أعمالي؛ لأنني أعشق الكتابة فهي حتى هذه اللحظة كل حياتي، ولن أتنازل يوماً عنها.. أما عملي الأخير فجاهز لكنه ينتظر كتابة

النهاية.

– ماذا؟ النهاية؟ أتوسل إليك يا سعودة لا تجعليها مأساوية.. أخشى أن....

قاطعتها:

– ندّوي عزيزتي.. أنا لا أفتعل نهاياتي المأساوية ولا أختارها متعمدة.. القصة عندي هي التي تحدد نهايتها.. صدقيني.

– يا سعودة، بعض أعمالك وخاصة الأخيرة بصراحة غامضة وغريبة.. وكأن بها شيئاً من السحر.

– تأكدي يا نادية أنني أكتبها بدون إدراك ولا وعي.. كأنها تُملى عليَّ.. أتدرين يتآكلني الرعب وتسكنني الحيرة ويعتريني شيء من الألم حين تتحقق تلك القصص على أرض الواقع.. ومع هذا أنا مؤمنة بما قال آينشتين (إذا لم تؤمن بأي نوع من السحر والغموض.. فأنت بمثابة الميت ببساطة).

– أوه دخلنا بالفلسفة.. كنت أقصد بأنك كالساحر الذي يقرأ المستقبل ويتحقق.. أتذكرين قصتك وحادث الشاب الذي توفي في القصة.. ثم بعد أسبوع توفي شاب من الحي المجاور لحيّنا بنفس الطريقة التي كتبتها في القصة.. أتذكرين؟

– أذكر يا نادية.. لماذا تذكريني بتلك التفاصيل الموجعة الآن بعد أن نسيتها؟

– .... كي تبتعدي عن تلك النهايات المحزنة التي غالباً ما تتحقق.

– قلت لك ألف مرة أنني أحاول .. لكنني أحياناً أفشل، وبدون وعي أكتب نهاية حزينة ويشاء القدر أن تتحقق في الواقع.. ما ذنبي أنا؟!.. أوه يا ندوي، الحياة ليست تلك الحفلة التي نتوقعها مزينة بأيامها مزركشة بلياليها، ولا أيضاً بتلك الأحزان والمآسي التي نتخيلها ونخشى حدوثها، إنها خليط محتمل من هذا وذاك.. إنه إدراك للحياة يعرفه كل الناس الأحياء وليس أنا فقط.. وبالتالي فقصصي تستمد شراراتها من هذا الواقع المفرح والمحزن في الوقت نفسه.

– أعرف يا سعاد وإنني مدركة مثلك تماماً لمعنى الحياة.. على كل حال حذرتك ونبهتك وانتهى.. اشربي قهوتك قبل أن تفقد لذتها.

ياه.. لماذا هجمت عليَّ هذه الذكريات المشحونة بالألم والوجع.. مع إنني من الذين يعشقون الذكريات الملونة بألوان قوس قزح.

تحول نظري إلى عقارب الساعة، إنها تشكل عموداً طويلاً.. السادسة مساء، يبدو أنني تجولت في دهاليز ذكرياتي والتقطت حتى أدق تفاصيلها، لأكثر من ثلاث ساعات.. تحركت من مكاني بتثاقل لا يشبهني عادة، يبدو أن ذهني لا يزال مشغولاً بأحمد وحالة زوجته المسكينة التي ازدادت تعقيداً صباح اليوم كما أخبرني عصر اليوم .. اتجهت إلى مكتبي أرتب بعض الملفات وأعدها لاجتماع الغد الذي سيعقد في بنك الكويت الوطني.

* * *

في صباح اليوم التالي .. أفقت وشعور الكسل يحيط بكل حواسي، وإحساس غريب ثقيل يسيطر عليَّ ويعيق حركاتي.. أحاسيس مختلطة تطل وتختفي في رأسي.. لا أدري، ربما ذكريات الأمس التي لازمتني طوال فترة عصره، هي التي أرهقت ذهني وأتعبت جسدي.. بعد فترة قصيرة، تغلبت على تلك الحالة الدخيلة، حين تذكرت أن أحمد قبل أن ينهي مكالمته البارحة، نبهني حين قال:

– سعاد، أتمنى أن لا تتأخري عن موعد الغداء مع الوفد الياباني.. لقد حجزت طاولة في مطعم "إيدو" بالشعب البحري، باسم المؤسسة.. أفضل أن نستقبل الضيوف مع بعض.

بعد أن تناولت فطوري، كانت الساعة تشير إلى الثامنة صباحاً.. موعد الاجتماع في العاشرة والنصف.. لحظتها، شعرت بشيء ملح يدفعني إلى عرش الكتابة، كأن شيئاً ما تلبسني فسيطر على حركاتي وأمرني بالكتابة.. بلا وعيٍ تناولت قلمي، سحبت من أحد الملفات الورقة الأخيرة التي لا يزال نصفها يبرق بياضاً.. تأملتها، غاب تفكيري يبحث عن نهاية، تصارعت الأفكار في ذهني كأنها معركة حربية مستعرة، ثم بلحظة متحركة، تكومت المفردات تزين بياض الورقة وتحدد نهاية القصة بسهولة، فالبطلة مريضة، ترقد في المستشفى، تنتظر إجراء العملية الجراحية.

بعد أقل من ساعة، وضعت الأوراق السبعة في آلة الفاكس وأرسلتها إلى صحيفة القبس، لتنشر كالعادة غداً الإثنين .. لحظتها انتبهت إلى نفسي وكأنني أفقت من غيبوبة.. تذكرت الاجتماع.. الساعة لم تتجاوز التاسعة والنصف.. عدلت من هندامي، ألقيت نظرة أنثوية خاطفة على زينتي الصباحية.. خرجت.. وأنا أقود سيارتي شعرت بشيء من الانقباض يحاصرني، تعوذت من الشيطان ثلاث مرات قبل أن أنطلق بسرعة أكبر.. لحظة أخرى وإذا بإحساس من الفرح يغطيني.. هكذا أخذت تلك المشاعر والأحاسيس المختلطة تتقافز في داخلي وكادت أن تشتت تفكيري، وتبعدني عن محاور الاجتماع ونقاشاته.

* * * *

تقترب الساعة من الثانية والنصف ظهراً، في طريقي إلى مطعم إيدو.. يمتد شارع الخليج العربي بشموخه أمام ناظريَّ، نسيمات الخريف تداعب خصلات شعري القصير المنفلت.. مأخوذة بروعة البحر الذي أعشقه، متأملة جمال الشارع الذي يغريني امتداده بزيادة سرعة سيارتي، مستمتعة بمنظر أشجار النخيل الباسقة التي تزين جانبيه.. فجأة يرن الموبايل، يوقظني صوت رنينه الحاد من تأملاتي، أتناوله، تبرق صورة أحمد التي تزين الشاشة.. أضغط على الزر الأخضر.. أقربه من أذني وفمي.. وبفرحة غريبة، وعفوية أردد:

– هاي أحمد.. لا تستعجلني.. دقائق وأكون عندكم.. هل وصل..

قبل أن أسترسل لأسأله، مَنْ حضر من الضيوف، يقاطعني بنبرة جديدة:

– سعاد اسمعيني.. أسرعي لتستقبلي الضيوف، لأنني لن أتمكن من الحضور..

قاطعته:

- ماذا؟ أين أنت إذن؟ هل هذه مزحة كي تستعجلني؟

- سعاد، إهدئي واسمعيني ، أنا في المستشفى...

- مستشفى ، خير... "عسى ما شر".. أحمد ماذا بك؟

- أنا بخير، لا تنزعجي .. حياة تأزمت حالتها الصحية أكثر من أمس نقلناها إلى المستشفى .. ستجرى لها عملية...

قاطعته:

- عملية.. في المستشفى..

- نعم يا سعاد.. العملية صباح الغد الإثنين.. ادعي لها بالسلامة.

تلعثمت، يدي ترتجف، يسقط الموبايل، صرخت، دموعي تغطي وجهي، حيرتي تطبق على أنفاسي.. تتحشرج الكلمات في جوفي:

- يا إلهي، مستشفى، عملية ، غداً الإثنين.. حياة زوجة أحمد، بطلة القصة..

السيارة تتمايل يميناً يساراً، يأتيني صوته ضعيفاً بالكاد أسمعه:

- سعاد.. آلو ... آلو..





سُمٌّ أم شيء آخر؟!

بقلم: بيانكا ماضيّة *

ما إن استلقيت على سريري ساعة شروق الشمس لأغفو بعد ساعات من التفكير، حتى راحت برودةٌ ما تتسلل إلى أصابع قدميّ وتتقدم شيئاً فشيئاً لتصل إلى الرسغ فالساق، وشعرت بخدر بسيط في تلك المنطقتين من قدميّ، وبأن جسدي أصبح أخفّ وزناً، وأن الذي يستلقي على السرير الآن ليس أنا، ثم وضعت يدي على خدي فشعرت كأن أصابعي قد حفرت مكانها على الخد، ولا أعرف وأنا أفكر في لفافة التبغ اللعينة التي قدمها لي السيد المدير، لماذا قفز إلى ذهني مشهد ميتة سقراط حين أجبروه على تجرع السمّ .. ورحت أتلمس أصابع قدميّ، لم أعد أعرف إن كنت أحس بها أم لا، ضغطت أكثر فلم يتغير إحساسي بأصابع يدي، ترى هل كان يشعر سقراط بما أشعر به أنا الآن؟ رحت أنظر إلى السماء وبريق نجمة لايزال يلمع في وسطها، ووددت أن أبكي، لكن دمعة واحدة لم تكن لتترقرق في عيني!! أي جفاء أصبحت عليه الآن؟ أهو مفعول السمّ أم مفعول شيء آخر؟!

أية ميتة سأموتها، ولا علم لأحد بما يجري في عروقي، ولكن أي نوع من سمّ بإمكان إنسان فاسد لعين أن يدسه في لفافة تبغ؟!

أكان السمّ في اللفافة أم في القهوة؟

ولكن القهوة قد أحضرها الآذن، ولا أظن أن المدير قد اتفق وإياه على شيء من هذا القبيل! إذن السم كان في اللفافة، لهذا إذن قدمها لي فور وصولي إلى حدود طاولته من دون أن يسألني أي سؤال؟!

يالغبائي!! كيف أخذتها من يده؟ ليتني طلبت منه أن يدخنها هو، ولكن قد يدخنها،

* قاصة من سوريا



فسمّها ربما لايؤثر فيه؛ لأنه من نوع كريات دمه نفسه!!

يا إلهي، من أُخبر في هذه اللحظة التي أكتب فيها هذه الكلمات، الساعة الآن السادسة والنصف صباحاً، وأشعر أن قدميّ ليستا لي، الخدر أشعر به أكثر، ترى هل ستكون ميتتي كميتة سقراط؛ سريعة جداً؟! ولكن أصدقاء سقراط الذين يحبونه كانوا إلى جانبه، وأنا لا أحد إلى جانبي الآن، أصدقائي جميعهم في بيوتهم، في أسرّتهم، ينامون وحدهم، أو بقرب أزواجهم، أو زوجاتهم. أما أنا فلا أحد سيشعر بي الآن إن مت!!

هل أنام وأترك نفسي أموت بسلام، أم أحرّك جسدي وأقوم لأكتب ما أشعر به الآن لعل أحداً من أصدقائي إذا جاء في الصباح يقرأ كلماتي هذه!!

نهضت بسرعة من سريري لأرى إن كنت أستطيع تحريك أجزاء جسمي، فلبى جسمي النداء، إذن استجابت الأعضاء للأوامر، متى سترفض إذن؟! وقلت لنفسي: كأس شاي في هذا الصباح الباكر مع لفافة أخيرة من علبتي أنا، وهديل يمام يتناهى إلى سمعي، وكتابة حروف كهذه الحروف قبل الموت، أفضل ألف مرة من الاستسلام للموت في السرير والغوص فيه على مهل!!

هكذا إذن يا أيها المدير الجبان، كشفت ألاعيبك وسرقاتك كلها، فأنهيتني بلفافة تبغ واحدة؟!

* * *

أمن المعقول أنه دسّ لي شيئاً في تلك اللفافة التي ما إن دخلت مكتبه وجلست على الكرسي المقابل له حتى بادر بتقديمها لي؟!

في البداية رفضتُها ليدخنها هو، إذ انتبهت إلى أنها السيجارة الأخيرة في العلبة، إلا أنه أصر على تقديمها لي وأرسل بطلب المستخدم لشراء علبة جديدة.

وما إن أخذتها من يده، وراح يشعلها لي، حتى قلت له :

– لا أعرف يا أستاذ عن أي أمر يتعلق بالرقابة والتفتيش، ذاك الذي أشرت إليه عبر اتصالك بي ظهر البارحة! قال لي:

– لا لا إنسَ ماقلته لك، لقد أخطأت في الحديث، كنت متعباً وكان الحر في الظهيرة على أشدّه، وكنت سأتصل بأناس آخرين، لهذا أخطأت في الاتصال بك!!

ولكنني لم أقتنع بما قاله، لأنني أعرف جيداً أنه لم يكن مخطئاً في اتصاله، بل كان مصرّاً على أن يسمعني تلك الجملة غير مرة، تلك التي قالها على الهاتف الخلوي "هل أطال أبو نضال في جلسته لديك في منزلك؟" وذلك بعد أن أكدت له أنني لم أعرف من يكون أبو نضال ذاك، وأية جلسة كان يقصدها، وأن صوته لايصلني عبر





الهاتف الخلوي إلا متقطعاً، إلى أن قال "أبو نضال .. مدير الرقابة والتفتيش!" ثم أغلق الخط.

وبادرني بالسؤال :

– لماذا تكثر الشكاوى من المراجعين لمديريتنا حول عدم مساعدتك لهم في تسيير أمورهم؟! أنسيت أنك نائبي وأن صورتك أمام الناس هي صورتي؟!

– والله يا أستاذ أنا لا أعرف أي مراجع يشكو لك ذلك، كل الذين يأتون إلي أساعدهم على الفور.

– دائماً يتصلون بي من الإدارة العامة ويطلبون مني أن نسرع في تسيير معاملات المراجعين، فلماذا لاتساعدهم أنت؟!

– أنا أساعد جميع الذين يأتون إلي، وأود منك يا أستاذ أن تأتيني بمشتكٍ واحد منهم لأقلع لك عينه!

ثم راح يحدثني عن أنه منذ اللحظة الأولى التي وطئ بها أرض المديرية، يعلم تماماً أنه سيأتي يوم سيرحل فيه عنها، وبما أنه لم يبق أمامه سوى خمس سنوات لإحالته إلى التقاعد، فإن الأمر سيّان عنده، أكان سيرحل اليوم أم غداً.

وفيما هممت لمناقشته في هذا الأمر، غيّرت بدايةً في وضعية جلوسي، ثم نظرت إلى عينيه، لأجده ينظر إلي نظرة عرفت من تفاصيلها أنه يصيخ السمع جيداً لكلامي، وكنت أعلم أن كل كلمة سأتفوه بها، محسوبة لديه بدقة، ولذلك كنت صاحي الذهن والانتباه له، قلت له:

– كل المديرين بشكل عام يعلمون مسبقاً بأنه سيأتي يوم ينهضون فيه من على كراسيهم، فأنت تعرف يا أستاذ أن أصحاب الكراسي يتغيرون دائماً!! هذه سنّة المناصب!!

ثم راح يسألني عن أموري المادية، ثم هل أفي جميع قروضي؟ فضحكتُ وقلت له : نعم، والحمد لله.

سألني : كم يبقى من راتبك؟

قلت له : الحمد لله أيضاً، أنا قنوع بما يرزقني الله به، فالقناعة كنز لايفنى!!

وتخيلت أنه سيقوم من على كرسيه ليمسك بعنقي، ولكنه سألني:

– كم وصل مبلغ مكافأتك في الشهر الماضي؟

ضحكتُ وأخبرته بأنه وصل إلى أربعة آلاف تقريباً.

قال: لقد زدت لك مبلغ المكافأة لهذا الشهر!



فقلت له: تقصد بالزيادة، تلك التي وهبتها الإدارة العامة لنا؟!

قال وقد ارتبك قليلاً :

- نعم، وزدته أنا لك أيضاً.

لم تخرج هذه الجملة من حلقه إلا باردة جداً، وماوجدت نفسي إلا وأشكره ببرودة أيضاً على جميل صنيعه لي، ذلك أنني أعرف حقاً أنه لم يزد قرشاً واحداً على مكافأتي التي كانت بقروشها ومئاتها وآلافها غصّة في حلقه!!

ورحت أقلّب صفحات الكتاب الذي رأيته على طاولته، بينما راح هو يعدّ في أوراق من المال سحبها من درج طاولته، وتساءلت بيني وبين نفسي: ترى ما الذي سيفعله الآن؟!

هل وصلت به الحقارة والقذارة أن يرشوني لأسكت عن سرقاته؟!

وتخيلته في هذا الموقف، يمد يده بتلك الرزمة، ولكنني لم أكن أعرف أية كلمات سيبتدئ بها حديث رشوته، واستعددت بكل قوتي، لأن أمسك بتلك الرزمة من الأوراق - فيما لو مدّها لي - لأرميها في وجهه.

وابتسمت ابتسامة خفية كادت تشي بما أفكر فيه وأنا أنظر إلى صور الكتاب، ولكنه بالتأكيد لن يفهم من ابتسامتي تلك سوى عكس الحقيقة!!

ويبدو من موقفه ذاك أنه كان يجس نبضاً لي، لكنه لم يكن ليعرف أن نبضي سليم تماماً فلايعلو ولايهبط في مثل هذه المواقف، ما أغباه هذا المدير؟!

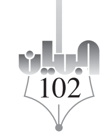
كنت أتمنى لو أنه قام بذلك، إلا أنه خيّب أملي، إذ سحب ورقة من فئة الخمسمئة ليرة ليعطيها للمستخدم بعد أن نادى عليه؛ ليشتري له علبة دخان!!

كأننا كنّا نلعب في تلك الجلسة لعبة شطرنج، أطيح أنا بجنوده، ويطيح هو بطواحين الهواء.

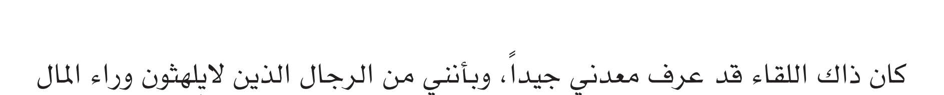
ربما ظن أنني أحسده مثلما يحسد غيره على ماهو عليه من مال وجاه، فيجد على سحنة وجهي مايشير إلى ذلك الحسد، ولكنني كنت أبتسم لأنني أعرف مرضه تماماً.

وهكذا راح يتحدث في أمور غير مترابطة، يتحدث ويدس بين سطوره بعضاً من إشارات ليعلمني أنه من وجهة نظره قد زرع خيراً كثيراً، لا في هذه المديرية وحسب وإنما في حياته كلها، ولكنه لم يَجْنِ إلا السوء من الآخرين، حتى أنه استشهد على كلامه ببيت لأبي العلاء المعري، خلت معه أنه يتعاطى سرّاً كتابة الشعر والأدب!

ثم فطن بأن يذكرني بأول لقاء جرى بيننا عند أحد أصدقائه؛ ليشير إلي بأنه مذ







كان ذاك اللقاء قد عرف معدني جيداً، وبأنني من الرجال الذين لايلهثون وراء المال الحرام، وكأنه كان يؤكد لي وبلاوعي منه أنه على النقيض مني تماماً ..

ما أكثر زلات لسانك يا أيها المدير المنتمي إلى الوطن بشعارات برّاقة زائفة؟!

ما إن وطئت قدماك أرض المديرية ورحتَ تعلن عن نفسك عمر بن خطاب آخر ينشد العدل والحق بين الناس، حتى عرفتُ معدنك!

ما إن جاءتك تلك المكافأة من إحدى الجهات العامة ليتم توزيعها على الموظفين، وكنتُ حينها في مكتبك، أسمع تفاصيل كلامك السخيف مع من قام بإيصالها لك، ومن ثم معرفتي بتوزيعك إياها بغير تساوٍ بين مستحقيها من الموظفين، حتى عرفتُ معدنك.

وخلتَ نفسك كريماً وعادلاً، توزعٍ الحق بين موظفيك بالقسطاط، لكنك لم تكن إلا أفّاقاً ومحتالاً ونصّاباً من الطراز الرفيع.

كم كنت تعبد المال، وتتشدق بعبادتك لله!! ألم تكن تستحي من رجولة تحمل صفاتها الشكلية فقط؟!

كنت تنصب اللافتات وتنير الأضواء الكاشفة بمناسبة ومن غير مناسبة، ولكنك كنت مكشوفاً لي، هل كنت تعلم أنني أقرأ في كلامك وتصرفاتك تلك الحقيقة المخبأة، كنت أقرأ في عينيك خفايا نفسك؟!

لم تكن براعتك في التمثيل لتنطوي عليّ، أنا الذي سبر جيداً أغوار النفس البشرية، كنت تظنني غبياً مثلك، أو ربما أقل ذكاء من ذكائك الفائق اللامحدود، ولكنك خسرت الجولة يا أيها المدير، إذ انكشف مَلِكك الأسود أمامي!!

لم يعد يهمني الآن شيء مما أنت عليه، جل ما أفكر فيه أن قرار الإعفاء سيأتي، وحين أنتهي من ترتيباته سيكون لكل حادث حديث .

ألهذا إذن جعلني أتجرّع السمّ من اللفافة؟!

ولكن طعمها لم يكن غريباً، ولم أحس بشيء بعد أن نفثت كل دخانها، ترى ماذا دسّ لي فيها؟ هل دسّ شيئاً من مخدرات؟ ولكنني لم أنتشِ من مفعولها، وإنما كنتُ أحلّق فوق الغيوم من مفعول شكواي للرقابة والتفتيش في دمه؟!

لا أدري إلى الآن أية ميتة سيميتني بها، لأن مفعول وهم التفكير في تلك اللفافة قد انتهى، ورحل الخدر عن قدميّ، ولم تعد أصابعي باردة، بل أشعر بالحر الشديد، إذ شربت كأس الشاي الساخن، بينما راحت الشمس تعلو إلى صدر السماء ليبدأ يوم حارٌ جديد مع هذا المدير.

* * *



أيام معدودة ويصل قرار الإعفاء، هكذا قال لي، وكان مسروراً لدرجة خلته معها أنه سيطير من حجم الفرحة؟! ولكن متى سيرسلونه يا ترى؟ وفي أي يوم بالتحديد؟ في الصباح الباكر أم في نهاية الدوام؟ ولكن مصيبة لو أنهم أرسلوه البارحة الجمعة إلى الفاكس الموجود في غرفته، هم يعرفون أنه نائبي، ويظنون أن لا فرق بين المدير ونائبه في إرسال القرارات المهمة إلى المديرية.

بالتأكيد اطلع هو عليه حين اتصل بي وأعلمني بأنه نسي أوراقاً ما في مكتبه وذهب لأخذها، لابد من أنه شامت بي الآن، وضحكته لابد من أنها هزّت الجدران في غرفته، وقد قرأ القرار عدة مرات، واتصل بأصدقائه وأصحابه ليقرئهم إياه:

" القرار رقم كذا .... تاريخ كذا ... يعفى السيد فلان من منصبه مديراً لمديرية كذا ... بسبب سوء أمانته" التوقيع بالأخضر.

ولكن هل سيكتبون فيه "بسبب سوء أمانته"؟! أو بسبب اختلاسه؟! ماذا لو أنهم كتبوا الأمر الآخر: بسبب الجرم الفادح الذي ارتكبه في إدارة المديرية؟! أو أنهم كتبوا: بسبب عدم نجاحه وكفاءته في إدارة المديرية؟! أو : بسبب سوء أخلاقه مع عملاء المديرية؟ أو بسبب الإخفاقات والخسارات التي منيت بها المديرية؟ أو بسبب الفساد الإداري والمالي الذي حصل في المديرية؟! .... لا .. لا بالتأكيد لن يذكروا كل هذه الأمور، صحيح أنهم قرروا إعفائي، ولكن القرار ينبغي ألا تذكر فيه التفاصيل. ولكن هل سيكتفون بإعفائي من المنصب أم أن هناك أموراً أخرى سيتخذونها ضدي؟!

ماذا أفعل الآن؟ هل أتصل بنائبي لأعرف منه إن كان هناك أمر جديد أم لا؟!

وماذا لو أن القرار وصل البارحة ورآه؟! هل سيعلمني على الهاتف أم أنه سيتكلم معي وكأن شيئاً لم يحصل؟! أم سيتركني لآتي في الصباح فيأتيني به ضمن مغلف مختوم لينسحب بعدها من غرفتي حرصاً على مشاعري أمامه؟!

لنقل إنهم لم يصدروا القرار بعد؟ ماذا أفعل؟ هل أذهب إلى العمل كعادتي، وأدخل المديرية لأتمعن في عيون الموظفين، وتقطيبة حاجبيّ تعلو جبهتي؟! هل أبدأ بمجموعة الطلبات من الموظفين منذ الصباح الباكر؟! هل أدخل غرفتي وأجلس وراء مكتبي، وأصيح في وجه المستخدم ليجلب لي قهوتي الصباحية؟!

هل أنادي على نائبي لأظهر له أنني مازلت أنا المدير؟! كيف سأظهر له ذلك؟! سأبدأ بطريقتي المعهودة معه وبلا سلام ولا تحية ... أين البريد الوارد؟! أين الفاكسات الواردة؟! إن أراد أحدهم رؤيتي دعه ينتظر في غرفتك نصف ساعة أو ساعة، وإن ملّ الجلوس فليذهب بستين جهنم، أنا لست هنا لاستقبال هذا وتوديع ذاك !! هكذا سأتكلم معه كعادتي وحينها سيعرف أن لاشيء جديد وأني مازلت أنا المدير، وأن





صلاحياتي مازالت هي هي لم تتغير، لم ينقص واحد منها، وأن لاقرار أُرسل ولامن يحزنون!!

ترى هل كان المدير الذي سبقني إلى هذا المنصب كان يفكر بنفس الطريقة حين أعلموه بإرسال قرار إعفائه؟! أم أنه لم يفكر البتة إذ وصلته الطعنة بشكل مفاجئ؟!

صحيح أنني كنت نائبه إلا أنني كنت أتطلع للوصول إلى كرسيه، لم يفعل مثلما فعلت أنا، غبياً كان، كانت الفرصة بيده ولم ينتهزها .. كانت أموال المديرية في يده ولم يستغلها لمصلحته، كان التعيين والإعفاء بأمره ولم يستغله لتعيين أقاربه أو أصدقائه، كان بإمكانه أن يزوّر في الفواتير ليكون له دخل إضافي، كان بإمكانه أن يرفع المكافآت لمن يشاء من الموظفين ويقاسمهم إياها، كان باستطاعته أن يفعل الكثير والكثير، ولكنه كان غبياً إذ لم يفعل شيئاً لا من هذا ولا من ذاك.

ولكي أزيحه من منصبه فأتربع أنا على عرش سلطته كان لابد من أن ألفّق له مسألة ما تطيح به وكان لابد من أن يتعاون معي أحد ممن أثق بقدراتهم الذكية، وحينها اتفقت مع أحد أصدقائي من الموظفين لإيجاد خطة محكمة للإطاحة بالمدير، وبالفعل نفذناها بحذافيرها، تفاصيل دقيقة جداً، لكن ليس وقت تذكرها الآن، المهم أن النتيجة كانت لمصلحتي، فقد طار المدير، وبالتالي فقد وصلت لمبتغاي وهدفي، وصلت إلى المنصب بقدرتي وذكائي، ولكن كيف سأخسره الآن؟! كيف ستضيع مني الفرص التي ستأتي على أطباق من ذهب؟! كيف سأعوض كل ما لم أحصل عليه حين كنت نائباً للمدير؟!

حتماً إن نائبي هو من أحكم الخطة للإطاحة بي كما فعلت أنا، فمن غيره؟! إذ كان دائماً على نزاع معي، لم يكن ليعجبه العجب ولا الصيام برجب، كنت أشعر أنه يعرف الكثير عما أفعله في المديرية، لكنه لم يكن ليقوى على مواجهتي، فمن أين له القوة ليواجهني؟! أنا الذي انتقيته من بين مئات الموظفين ليكون نائباً لي، وما أقنعني في شخصه أنه كان رئيساً لإحدى الجمعيات الخيرية التي تقدم خدماتها مجاناً في مجالات إنسانية متعددة، وبالتالي فإن أخلاقه وصفات شخصيته لن تجعله يواجهني فيما أزمع القيام به في المديرية!

ولكن هل هذا جزاء المعروف؟! لعن الله تلك الساعة التي عينته فيها نائباً لي؟!

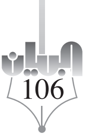
كان ذلك هو القرار الخاطئ الذي ارتكبته في حياتي، كيف لم أعيّن غيره؟!

اليوم سبت وغداً أحد، وإن غداً لناظره قريب، ولكن من أين لي الراحة وهدوء الأعصاب؟! قال لي إن القرار آتٍ لا محالة، هل أذهب إلى المديرية غداً؟! بالتأكيد سيسبقني هو إلى العمل ليكحّل عينيه بالقرار، ولكنني لن أجعله يشمت بي، سأهزمه

قبل أن يهزمني، لن أجعله ينتصر علي مثلما انتصرت أنا على مديري، سأوجه له الضربة قبل أن يستفيد من قرار إعفائي، سأعفيه من منصبه قبل أن يأتي القرار.

* * *

في اليوم التالي نشر إعلان في إحدى الصحف يقول: "مديرية كذا تنعى مديرها السيد فلان الذي وافته المنية جراء سكتة قلبية"، وعلى الصفحة الأولى من الصحيفة ذاتها، كتب وبالخط العريض: (قرار بإعفاء مستلزمات الجمعيات الخيرية من الرسوم الجمركية).





انتظار

بقلم: أوسامو دازاي (١)
ترجمة: حسين عيد *

أذهب كل يوم إلى محطة القطار الصغيرة، كي أقابل شخصاً ما. من هو هذا الشخص، لا أدري.

أذهب دائما إلى هناك، في طريق عودتي إلى البيت من السوق. أجلس على مقعد طويل بارز، أضع سلتي في حجري، وأحملق إلى بوّابة التذاكر. يتدافع المسافرون من أبواب العربة في كلّ مرّة يصل فيها قطار – قطار ذاهب أو قطار قادم – ويتزاحمون باتجاه البوابة. يمّرون بوجوه غاضبة، متخلين عن التذاكر. يستمرّون في المسير بسرعة، عيونهم متطلعة للأمام. يمرّون أمام مقعدي، ماضين نحو الفضاء الواسع أمام محطة القطار. ثم يتبعثرون في اتجاهات شتّى. أجلس هناك فقط. ماذا لو أنّ شخصاً ابتسم وتحدّث معي؟ أوه، لا، رجاء لا! إنّ هذا يجعلني شديدة العصبية. مجرّد الفكرة تجعلني أرتجف، كما لو أنّ ماء بارداً ألقي على ظهري – لا أستطيع التنفس. لكن ما أزال أنتظر كلّ يوم شخصاً ما. من يمكن أن يكون ذلك الذي أنتظره؟ أيّ نوع من الأشخاص هو؟ لكن ربّما لا يكون شخصاً على الإطلاق. أنا لا أحبّ الناس. أو بالأحري، هم يخيفونني. مواجهة شخص ما، أقول أشياء لا أريدها، مثل "كيف حالك؟"، أو "إن الجو يبرد؟" .. قائلين تلك الأشياء لمجرّد قولها فقط. أكره ذلك. يجعلني أشعر أنني كاذبة، كما لو أنّه ليس هناك كذاب أكبر منّي في العالم. يجعلني أريد أن أموت، والشخص الذي أتحدّث معه، يكون حذراً إزائي، مانحاً مجاملات مبهمة، مقدّماً آراء لا يمكن تحقيقها: أنصت إليها، وأشعر بحزن، حزن من نزوعهم المزعج للحذر، يجعلني لا أحبّ العالم أكثر وأكثر .. لا أستطيع احتمال ذلك. هل البشر دائماً هكذا، يبددون حيواتهم كلها في اتعاب كلّ فرد للآخر بعبارات حذرة من تحيّات متكبّرة؟ لا أحبّ أن أكون بين البشر. لذلك، ففيما عدا بعض ظروف غير اعتيادية، لم أقم أبداً بأيّ شيء مثل الذهاب لزيارة أصدقاء. اعتدت دائماً أن أشعر براحة بالغة في البيت، ممارسة الخياطة بهدوء مع أمي، فقط نحن الاثنان معاً. لكن سرعان ما بدأت الحرب، وغدت الأشياء شديدة التوتر، لدرجة أن شعرت أنني لا ينبغي أن أكون الوحيدة التي تجلس في البيت كلّ يوم. شعرت بقلق. لم أستطع أن أسترخي على الإطلاق. أحسست أنني أريد أن أعمل بشدّة، بقدر ما أستطيع، لأصنع إسهاماً مباشراً. كنت قد فقدت الثقة في الأسلوب الذي كنت أعيش به.

لم أحتمل أن أجلس صامتة في البيت. لكن إذا خرجت، فإلى أيّ مكان أذهب؟ هكذا

---

* كاتب ومترجم من مصر



كنت أقوم بالتسوّق، وفي طريق عودتي أذهب إلى محطة القطار، وأجلس هناك على المقعد الطويل البارد. أريد أن يأتي ذلك "الشخص": آه، لو أنّه يظهر فجأة! لكنني خائفة أيضاً: "ماذا لو أنّه جاء؟ ماذا سأفعل؟" في نفس الوقت، أنا مصممة، مذعنة: "إذا جاء سأهب له كلّ حياتي. ستقرّر تلك اللحظة مصيري". تتداخل هذه المشاعر بغرابةٍ معا .. هذه المشاعر والخيالات المخزية. يؤلمني قلبي: إنها مهيمنة، مسيطرة تقريباً. يمضي العالم في سكون، يمضي الناس ذهاباً وإياباً في محطة القطار، يبدون بعيدين وصغيرين، كما لو أنني أشاهدهم عبر النهاية الخاطئة لتلسكوب. أحسّ بعدم يقين، كما لو كنت في حلم يقظة، كما لو أنني لست متأكّدة ممّا إذا كنت حيّة أو ميّتة. آه، ماذا يمكن أن يكون ذلك الذي أنتظره؟ ربّما كنت مجرّد بغي بذيئة. كلّ ذلك بشأن الحرب، الشعور بقلق، ارادة أن تعمل بشدّة بقدرٍ ما تستطيع، إرادة صنع مساهمة. ربّما كان كلّ ذلك كذبة. ربّما كنت أختلق عذراً مقبولاً، محاولة أن أجد فرصة كي أحوّل أوهامي الطائشة إلى حقيقة. أجلس هنا مع هذه النظرة الخالية من التعبير على وجهي، لكنني عميقاً بالداخل أعتقد أنني أري وميضاً، لهباً لخديعة مهينة.

فقط من هو الذي أنتظره؟ ليست لديّ فكرة واضحة على الإطلاق – مجرّد ظلّ غامض وسط غياب ذهني. ومع ذلك أنتظر. أجيء كلّ يوم منذ بداية الحرب في طريق عودتي من التسوّق، إلى محطة القطار، أجلس على هذا المقعد البارد، وأنتظر. ماذا لو ابتسم شخص ما، وتحدّث معي؟ آه لا، رجاء لا! لست أنت من أنتظر. اذن، من يكون؟ من هو الذي أنتظره؟ زوج؟ لا. عاشق؟ بالتأكيد لا. صديق؟ آه لا. مال؟ أمر سخيف. شبح؟ آه، آه لا!

شيء أكثر مسرّة، مضيء، مبهج، شيء رائع. لا أدري ما هو. شيء كما الربيع. لا، ليس ذلك هو؟ أوراق شجر طريّة. شهر مايو. تدفق ماء بارد صاف عبر حقول قمح. لا، ليس هو ذلك على الإطلاق. آه، لكنني رغم ذلك أنتظر، يخفق قلبي. يمرّ تيار البشر أمام عيني. ليس هو هذا الفرد. ليس هو ذلك الشخص. أرتعش، وسلة تسوّقي بين ذراعيّ. أنتظر. أنتظر، بمجامع قلبي. أسألك، رجاء، رجاء، لا تنسني. البنت التي تأتي كلّ يوم إلى محطة القطار كي تقابلك، ثم تمضي حزينة إلى البيت. رجاء، رجاء، أن تتذكّرني، وألاّ تسخرٍ مني. لن أخبرك باسم محطة القطار الصغيرة. لا ينبغي على أن أفعل: ستراني أحياناً، حتى لو لم أرد.

(١) أوسامو دازاي (١٩٠٩-١٩٤٨)، هو روائي ياباني، كان هو الصوت الأدبي المعبّر عن زمنه في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية. ابن سياسي من ملاك الأراضي، وغالبا ما استخدم خلفيته كمادة لأعماله الأدبية. كانت أهم أعماله "تشجاري" (١٩٤٤)، بينما تزايدت النبرة المتشائمة في أعماله التالية عاكسة الأزمات التي أدت إلى انتحاره وهو في الثامنة والثلاثين من عمره. من تلك الأعمال "الشمس الغاربة" (١٩٤٧)، "زوجة فيلون" (١٩٤٧)، و"سقوط رجل" (١٩٤٨)، الرواية الوحيدة التي ترجمها إلى العربية محمد عضيمة.





اللوحة الفارغة

بقلم: شكيب أريج *

وجوه..سحنات..وجوه..سحنات...

مضى يرسم بجنون وجوهاً كالحة لصبْيةٍ سود تلمع الشمس على وجناتهم.. على جباههم..

وجوه وسحنات، لم يتوقف عن رسمها، تارة منكمشة، وتارة مغبرة ،وتارة منهدَّة..

كل صباح على التلة الصغيرة المشرفة على الطريق غير المعبدة، يرقب التلاميذ يمرون إلى الحجرة المعلقة أعلى الجبل، تلك الحجرة التي تسمى (مدرسة) !!.

ينزوي هناك ويمارس هوايته المفضلة، يتأمل ويتفرس وجوه الأطفال. العيون التي أكلها الذباب، شوارب من مخاط. وجنات غائرة. الطبيعة في هذا الصقع بالأبيض والأسود، وفي الربيع تزهر حديقة الشوك على جنبات النهر الجاف.

ها هم يتسابقون. يَنطُّون كالضفادع وترتسم وجوههم في مخيلته. يغمض عينيه فتتقافز وجوه الضفادِع أمامه.. وحدها كانت توحي له بوجه فراشة! هل للفراشة وجه؟ تتلعثم الفرشاة أمام الطفلة المجعدة الشعر، تقف أمام التلة في طريقها إلى المدرسة، تتطلع إليه بتقاسيم امرأة في حكمة السبعين، تضبط نظراته المسمرة إلى نعليها المتربتين. تتملى وجهه. يتملى وجهها.

أوحى له منظر الطفلة ذات الربيع السابع أن يرسم وجهها بقلم الرصاص، بدل الفرشاة المتشنجة..

دأب على رسمها. شاخ الرصاص بين أصابعه، ولم يقتنع. حيّرهُ صمتها، وقفتها، ابتسامتها، نظرتها. تأكد من قصور مشاعره. اغتاظ وقال لنفسه: الفنان الحقيقي يد إحساسه طويلة يمكن أن تمتد إلى أقاصي تلك العتمات. أن يخطئَ اغتراف العالم الذي يطل عليه من كوة ابتسامة شاحبة، على وجنتين ضامرتين معناه أن إحساسه تبلد.

كان يعرف شظف العيش بالمنطقة وأن الناس هنا يعيشون بالخبز والماء ولأجل الماء

---

* قاص من المغرب



والخبز. عليه أن يستغني عن حذائه الصقيل ويجرب المشي حافياً إلى أن تتشقق قدماه وتقبِّل شقوق الأرض.

عليه أن يفطر بتمرات عجاف كما لو أنه هو تلك التلميذة التي هزمت غرور فرشاته ورصاصه.

لم يشك لحظة أنها تقطع مسافة طويلة إلى مدرستها. يُخَيَّلُ له أنها تأتي من تلك المنازل الترابية المهجورة في الأعلى حيث يسكن فقراء القوم.

يعرف جيداً أن المنازل الأسمنتية الجديدة تتناثر أسفل الجبل. الفقراء في الأعلى والأغنياء في الأسفل. يقول لنفسه "يا لعدالة الجبل!" لكنه لم يكن يدري أنه قبل ردح من الزمن كانت منازل وقصور الأسياد في الأعلى هي الأكثر بذخاً وتحصيناً من عاديات الزمن. منازل وقصور تحتكر الشمس والظلال والهواء والماء، لها ممرات خاصة، ثم دونها منازل وأكواخ على حذاء الجبل، على بساطتها فهي تطل على سهل من الحقول وتستظل بالنخيل.

ليجرب تسلق الجبل إلى ذلك المنزل الطيني الخرب، عبر ذلك الزقاق المعبد بالأحجار الصلدة والأتربة، ليجرب مظلة الشمس قبل أن يجرؤ على رسم وجهها.

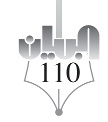
تسللت أصابعه بقلم الرصاص في واحدة من إشراقاته إلى غوامض ابتسامتها، واثقاً من البرق الذي يضرب قبل رعد مشاعره، ارتعشت أصابعه وهي ترسم الخد، وهي ترمد حواشيه، وتضغط على الحواجب. يحدوه أمل أن يرى في وجه الطفلة ما لم يره أحد. عليه أن يفك شيفرة الابتسامة الموناليزية. لا بد أن يحس حرارة اللقاء والفراق. لقاء أب عاد بعد اثني عشر شهراً ليقضي يوماً وليلة، يصل فيهما رحم عائلته، ويصل رحم زوجته. ويرحل تاركاً ابتسامتها فراشة سوداء وصدى سؤالها: متى ستعود يا بابا؟

***

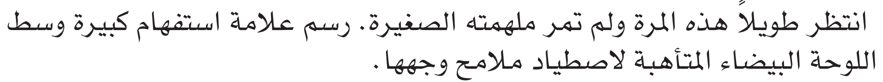
ينزوي هناك ويمارس هوايته المفضلة، يتأمل ويتفرس وجوه الأطفال. أمام خياله تنط وجوه الضفادع، وتقف ملهمته الصغيرة أمامه هنيهة. ثم يمر الطفل المكتنز الوجنتين وكأنه يمضمض شيئاً في فمه، يذكر أنه باع هذا الوجه وتلك الوجنتين بمائة أورو لسائح أجنبي. لو يعلم الوجه الضفدعي لكان مارس شيطنته وابتزازه أكثر أثناء وقوفه أمامه. تذكر أنه أجهد نفسه لساعات أن يرسمه دون أن يتمثل وجه الضفدع في كل ضربة فرشاة ولكن عبثاً..ورغم أن الطفل المكتنز الوجنتين قد فغر فمه وهو يتطلع إلى اللوحة فإن وجنتيه ظلتا مثل البرقوقتين المنتفختين، ويبدو أن اللوحة قد خيبت أمله حين لم يجدها مرآة لوجهه. ظل يطالع وجهاً غريباً لا يمت له بصلة. ألوان متماوجة شوهت الملامح التي لم يميز منها إلا وجنتين ناضجتين وجبهة لامعة.

***

ينزوي هناك ويمارس هوايته المفضلة. يتأمل ويتفرس وجوه الأطفال وينتظر لحظة تقف أمامه.







انتظر طويلاً هذه المرة ولم تمر ملهمته الصغيرة. رسم علامة استفهام كبيرة وسط اللوحة البيضاء المتأهبة لاصطياد ملامح وجهها.

رسمها في خياله تنادي: "- بابا ....متى ستعود؟" ويسيح الرصاص على اللوحٍ دامعاً. رسمها طريحة الفراش تتألم من حمى مفاجئة وجبينها يتفصد عرقاً. رسمها بأحاسيسه الملتاعة.. لا أحد يفهم حرقة أن تفقد وجهاً أدمنته.. "الإنسان عندما يصاب بعدوى الإنسان لا يرتاح إلا عندما يفتح قبره".

وجوه وسحنات، أيام وليال تمر أمامه، وذات الابتسامة التائهة لا أثر لها، عزاؤه الوحيد أن يستلهم وجع البعاد عله يفجر ينابيع الإبداع. إنه ملك والرتوشات واللمسات إماؤه وجواريه الحسان، لكن ما جدوى أن يكون ملكاً حزيناً؟!!

***

اللوحة الفارغة مثل المقعد الفارغ.

ينظر المدرس المقعد المهجور، ويتابع لطخ الطباشيرٍ على السبورة. ومن خلف زجاج النافذة يطل وجه الملك الحزين، فيبدو له الفصل كئيباً دونها.(آآاه..أين أنتِ يا طفلتي الوديعة؟) حز في نفسه أن لا يحس بحالها. كان داخله ينغل: أنت لست فناناً، ما دامت يدك عقيمة إلا من رسم وجوه ميتة، وابتسامات محنطة.

لمحه المعلم فابتسم ابتسامة عريضة، وهو يتجه لفتح النافذة. ها هو ذا الوجه الذي لا يصلح حتى لمسح بلاط مطعم كريه مليء بالصراصير في الأزقة الجانبية من المدينة.. ها هو يمد يده الطبشورية مصافحا. هو لا يعرف أن رساماً مثله خبر الوجوه، وفي استطاعته قراءة الخوف على وجهه أفضل من عرافة تقرأ الفناجين، ولا شك أنه اطلع للوهلة الأولى على خوفه من مرؤوسيه، من السلطة، من المستقبل، من الزوجة، من الأغراب.. ورغم حديثه الودود عن الطفلة: (تلميذة مواظبة، مجدة، متفوقة على أقرانها..) إلا أن علامات الاستفهام والتعجب ظلت تنبت كفواصل بين كلماته المتلعثمة، وكأن الشعور بأنه مشبوه لم يفارقه لحظة.

- (لم تأت منذ أيام).

يقولها المدرس كالمعتذر. ويعود أدراجه إلى الفراغ، وإلى البياض.

***

وجهاً لوجه أمام اللوحة الفارغة. يحدق في بياض المقعد الفارغ. أيذهب إلى بيتها ومعه باقة ورد؟ يكون قد فعل الذي لم يفعله مدرسها الذي كاد يكون رسولاً. ثم من أدراه أنها طريحة الفراش..؟!

لا بد أن يكف عن التفكير في أنها مجرد نموذج لرسام فاشل، الرسام الحقيقي لا تكون لوحاته مجرد تمرينات خائبة لفك طلسم ابتسامة شاردة. لا بد أن يدقق الشعور بها ككائن بشري، وأن يكون الأقدر على سبر مشاعرها التي لا تطفو.

يعرف أن لا قيمة للوجوه المكشوفة، ووجهها كان عتبة لكون سري. بوابة لوجود آخر..





ضفة أخرى للعالم. رسمها بوعيه وبلا وعيه، رسمها بأبجدية أخرى. تبدى له أنه يستكنه سر هذا الوجه، فغيابها الوجه الآخر لحضورها. جنت يده والتهب الرصاص بين أصابعه ومضى يلتهم الفراغ بكل ما أوتي من أحاسيس متوهجة، متدفقة.

رسمها هذه المرة امتداداً لوجوده، امتزج وجهه بوجهها. اختلطت ابتسامته بخيال ابتسامتها. شحوبه الطارئ بعض من شحوبها. جسده المكدود يماثل الوجه المتعب المنهد. كان يحسها هذه المرة أكثر من أي وقت مضى.. تقبع كذكرى غامضة في ركن قصي من الذاكرة. جسمها المتكوم في دائرة الضوء..ضوء إحساسه المتوقد.. إيمانه راسخ هذه المرة أن الطفلة الحزينة تجلس وحيدة في البرد والليل مثل بائعة الكبريت.. كانت ملامح اللوحة البيضاء الجائعة تلتهمه وهو يباشر البوح بالوجه المقهور الحزين.

وجهه. وجهها. ابتسامته. ابتسامتها. همس إليها. همست إليه: أين أنا؟ أين أنت؟. اختلط اللون بالحرف. امتزج الصوت بالصمت. أتاه اليقين من الأسود تحفره أصابَعه الثائرة على أضلع اللوح الأبيض. كلما كان الأسود قاتماً، كلما كان الليل عميقاً موحشاً.

لا بأس ببعض الضوء هنا ينبعث من شرفة ذاك البيت الصخري العالق في أعلى الجبلٍ. تطلع إليها من سماء إبداعه وهي تنحني على كراسها. رسم ظل الشمعة متهدلاً. تقوس ظهره أكثر وهو يرسم جسدها المتكوم كتاء مربوطة..

كانت تكابد من أجل أن تحصل على علامات مرتفعة لتقنع الجميع أنها جديرة بمتابعة الدراسة. تكافح وتجر نعليها في المنحدر والوادي والمرتفع للوصول إلى مدرستها. تناضل وهي تقاوم النوم على بساطٍ كراريسها في سباق مع ضوء آخر شمعة، وكان يحس نصل الحرف عارياً يجرح وجدانه وهو يسمع:

(- ليس عدلاً أن ترسلي ابنتك إلى "السكويلة" وابنتي تورد الماء، وتغسل الأواني وتطعم الدجاج..)

تنزوي جانباً وهي تسمع صراخ عمتها. تلوذ بكراريسها وأقلامها. محتمية بابتسامتها الغائمة، ترسم بأقلامها اللبدية سماء سمراء، شمساً زرقاء، نخلات قصيرة جداً، ويحدث أن تتصرف إلى وجه تعيث فيه رسما. ترسمه. يرسمها. يخترق حجبها. فاجأها. فاجأته وهي تحدق وهو يحدق في تقاسيمها. أجهشت بالبكاء، بكاء كالضحك. أجهش بالضحك. ضحك كالبكاء.. !

احتضنت كراسها. احتضن لوحته. احتك خده أكثر بخد اللوحة ليسمع أنينها: (بابا.. أريد أن أذهب إلى المدرسة..أرجوك..) ولاذ بصمت كالموت ودمعته تتدحرج على صدر اللوحة.

وضعوا حساء القمح، وبضع تمرات. أشاحت بوجهها. دلق فنجان القهوة(لم يشرب إلا سوادها). نادوها للغذاء. رغبوها في الشاي والكعك. هددوها بإحراق كراريسها وكتبها.

***







وجهها الضمآن منحشر في اللوحة المنزوية في ركن من رواق مفروش بزربية حمراء يتعاقب عليها أصحاب أحدية صقيلة. قالوا: ليتك تضيف رتوشاً وحيداً على خدها، خطاً وحيداً وسيعطي انطباعا أجمل. قال لهم: لا أريد وجهاً جميلاً. أريد وجهاً معبراً. قالوا :إنه وجه يبعث على الاشمئزاز. ينفرنا من الطفولة، أنت لم تزد على أنك اغتلت أسارير هذا الوجه. نزعت عنه البراءة. أفقدته روح الشغب. وعلق أحدهم: شوهت هذا الوجه الطفولي.. الملامح التي يحملها تتناسب مع الكبار فقط.

- ..آآااه..يا طفلتي الوديعة. كلهم يرون في لوحتك وجهاً يصلح أو لا يصلح لأن يعلق على حائط صالون للجلوس.. كلهم يبحثون عن الجمال، يدعونه، يسألون عنه وقد أقفرت وأفقرت منه قلوبهم.

سأله أحدهم: كم كلفتك هذه اللوحة؟

لم يجبه، لأن اللوحة الشقية لا تكلف صاحبها إلا سياط مشاعر حارقة، وبضع انهيارات. اللوحة إن هي إلا ضغطة قلب وتفقأ عيني الألم، ويسيل ماء غريب من بين ثقبين في الوجه.

لم يجبه، وفضل أن يسأله: -هل سبق وأن عضك كلب مسعور؟ لو حدث وجربت ألم العض والسعار المتواصل بعده لفهمت أن اللوحة كلفتني عضة في القلب..عضة ما زالت ندوبها منحفرة، وما زال ألمها يوقظ شياطيني.

***

هو لم يرسم هذه اللوحة، بل عاشها. عاش تفاصيلها في بيت طيني، تلزم الصمت في إحدى زواياه طفلة بئيسة، ممتنعة عن الطعام. تواجه حرباً أكبر منها. تشهق من حين لآخر باكية: "أينك يا أبي.. هل تدري أن ابنتك التي لطالما حلمت بها محامية أو دكتورة تنتظر الآن قدرها""

لم يكن يرسمها، بل كانت فرشاته تجوب المنزل الطيني.. جد مرمي كالخردة في إحدى العتمات لم يفهم خطبها..نسوة تحلقن وسط الدار لعثمن الكلام، وقلن:

- تخطت عملاً.

- جُنت المسكينة بـ"السكويلة"

- أبناؤنا يهربون من "السكويلة" وهي تهذي بها..

رسم عشباً ميتاً..برتقالاً مراً..زقاقاً موصداً..كهفا لا تقاوم شهوة استغواره..جبلاً يطأطئ الرأس..نخلاً ينحني بإذلال..وجوهاً يندلق منها المعنى..

يدها تلوح مستنجدة وهي تغرق في بياض اللوحة..فرشاته مجداف تسارع نحو ضفة ما..فرشاته يد تجذب الطفلة..قبل أن تتبلد ابتسامتها فر بها من بياض اللوحة ومن عتمة الليل..بعيداً يعدو بها..يأخذها إلى أين؟

***

المقعد يحتضن الوجه تلو الوجه..



لوحته تحتضن الوجه تلو الوجه، مثل كرة الساحرة البلورية. دقق النظر في بياضها.. تراءى له طيف طفلة مجعدة الشعر بابتسامة ترفرف على محياها مثل فراشة سوداء، بوجنتين كأن بهما تجاعيد امرأة في حكمة السبعين..ثمة شيء جميل ووحده يكنه السر!

التفتت إليه وغمزت فلكزت غريزة الإبداع فيه. اغرورقت اللوحة بالألوان. فر من قلم الرصاص. تأهب للهجوم مثل مقاتل يحمل الفرشاة سيفاً ويتمترس باللوحة. وأمامه كانت الحياة تبتسم ابتسامة غامضة. ليفكر ألف مليون مرة أيرسمها أم يعيشها؟











شعر

كلفٌ بألحان الصبابة

خالد سعود الزيد (من تاريخ البيان)

من نفحات عمر بن أبي ربيعة

فاضل خلف

يا دعد

عبد العزيز العندليب (من تاريخ البيان)



من تاريخ البيان

كلف بألحان الصبابة

شعر: خالد سعود الزيد *

صبٌّ يداعبهُ الجَمالُ فيسجْعُ   كَلِفٌ بألحانِ الصّبابة مُولَعُ

يوحي إليكَ بيانه عن رقَّةٍ   كالبُلبلِ الغرّيد لا يتصنَّعُ

يسقيكَ كأس الحزنِ وهو مغرِّدٌ   ويذيبُ فيكَ الأنسَ وهو الموجَعُ

نَشوانُ من خمرِ الحشاشةً نسجهُ   وإلى الحقيقةِ وردُه والمنزعُ

في صمِته سرّ وفي إنشادِه   سِحْرٌ، يفرِّقْ ما يشاءُ ويجمَعُ

يَرْنو إلى الأفقِ البعيد بلحْظِهِ   فإذا الوُجودُ بناظريْه مجمّعُ

* * *

بشراً تراهُ فما يَروعُكَ مظهرٌ   منْ شكله وكأنّما هو بَلقَعُ

حتى إذا فَاضت مدامعُ قلبه   وطغى الشعورُ وما لذلكَ مدفعُ

يَنهَدُّ كالجبلِ الأشَمِّ ممزّقاً   صمتَ الوجودِ وأينَ فيه المفزعُ

---

* شاعر من الكويت (١٩٣٧-٢٠٠١م)

نشرت في العدد الثاني من مجلة البيان مايو ١٩٦٦





من نفحات عمر بن أبي ربيعة

شعر: فاضل خلف *

"هذه شذرات شعرية من إلهام عمر بن أبي ربيعة الذي أحببته منذ فجر شبابي لرقة أغانية وعذوبة أشعاره".

(١)

من أجل عينيك رماني الهوَى
في لجة من حسنك الهائجِ
خذي بروحي يا أعز المُنى
إلى حماك الفاتن الرائجِ
من قبل أن يجنح بي زورقي
إلى صخور الشاطئ المائجِ

(٢)

هل تطربين لتمجيد وإطراءِ
خذيهما يا معين الحاء والباءِ
خذيهما وخذي روحي مداوية
لا أحوجتك الليالي للأطباءِ
أُطري جمالك.. من أطري سواك إذا
لم أُطرِ بالغزل الرقراق حسنائي

(٣)

لا تجزعي فغداً يكون لقاؤنا
عيداً يعطره شذا النَّوارِ

---

* شاعر من الكويت



ونكون نحن فراشتين نطير من
روض إلى روض مع الأطيار
ونجد الذكرى وأشعار الهوى
ما أجمل الذكرى مع الأشعار

(٤)

وداعاً فهذا آخر العهد بيننا
ولكنني في الحب باق على العهدِ
وشكراً على عهد جميل قضيته
مع الحُسن والإلهام والشوق والوجدِ
أملهمتي لم أنس حبك لحظة
فقد كنت خير الملهمات على البعدِ

(٥)

تحياتي إليك مع العتاب
إذا أهملتِ عامدة كتابي
وإني قد منَحتك كل حبي
وأشواقي وما لي من متاب
ولن أنساك إلهاماً وحسناً
وإن لوَّحت يوماً بالعتاب

(٦)

هو الحب فلنؤمنْ به ونحيلُّه
وننشرهُ في أمن وصدق وأشواقِ
فلولاه لم تُزهر حياة بأهلها
ولم تعمر الدنيا بأهل وعشاقِ
ولولاه لم يشدُ الأغاريد شاعرَ
ولم يطرب الأحباب مزهر إسحاقِ

(٧)

وإني شاعر مُلئت حياتي
ووجداني بعاطفة وفنِّ
أنقِّل كالبلابل أغنياتي







وصوت الحب من غصن لغصنِ
فصارت كل أشعاري غناء
وكل قصائدي زخات مزنِ
(٨)
ليس حبي وليدَ لحظة شوقٍ
إنه خالد على الآبادِ
وسرى في دمي بكل حنان
يوم غنَّى الزمان في ميلادي
إن حبي هو الحياة وإني
سوف أبقى مع الهوى في اتقادِ
(٩)
طال شوقي لِعشِّنا المهجور
وقصيدي مترَجم لشعوري
يا ابنة الحسن أنت مائي وزادي
وهوائي وبهجتي وحبوري
فمتى نلتقي على الدرب يوماً
يا مسير الضياء في الديجورِ
(١٠)
شكراً على القصيدة السّاجعة
ومرحباً بالباقة الرائعه
وكرري مثلهما دائماً
ملهمتي يا نجمتي الساطعه
شعرك بركان يبث اللظى
فزلزلي أعماقي الهاجعه
(١١)
لمحبوبتي شوقي وحبي المبرِّحُ
وقلبي لها وهي الأثيرة مطرح
لقد منحتني الحب دون تهيّب
وشحَّ على غيري هواها المجنَّح



وإني سأبقى طول عمري مُغَرِّداً
لمحبوبة في القلب تلهو وتسبح
(١٢)
عليك سلام الحب يا خير شمعة
أضاءت حياتي بعد أن عمها الدُّجَى
وصرتِ بوجداني ترانيم بهجة
بما خصَّكَ الرحمن بالحسن والحِجَى
وإنك في الوجدان نور ورحمة
وإنك أنْسُ القلب والليل قد سَجَى








من تاريخ البيان

يا دعد

شعر:عبد العزيز العندليب *

سَلَبتْني بالطَّرفِ الأحور وَسَبتْني بالخدِّ الأحمرْ
أخذتْ قلبي مَلَكَتْ لبي بجبينٍ كالبدْر الأزهرْ
فتكتْ بحشايَ لواحظُها فأردتُ الصَّبْرَ ولم أقدر
سلْ مقلتَها عمَّا فَعَلَتْ بفؤاد متيمها المضطَّرْ
نظرتْ نحوي ثمَّ ابتسمتْ من ثغر أعذبَ منْ (كوثر)
أنا لا أدري ماذا يجري فالحبُّ له شأنٌ آخرْ
ولنا ذوق وبنا شوق نلنا منهُ الحظَّ الأوفر

* * *

رفقاً يا "دعدُ" إلى مَ البعد وأينَ الوعدُ بما يُذكَرْ
أنا مفتونٌ بك مجنون وأحبُّك حباً لا يُنْكَرْ
قد طال الصدُّ وجاز الحدُّ فهلْ يمتدُّ إلى أكثر

---

* شاعر من الكويت (1943-2004م).
نشرت في العدد الثاني من مجلة البيان مايو 1966



عبدالله الحاتم

(1916-1995م)

أول رئيس تحرير لمجلة "البيان"

استذكاراً من مجلة البيان للشخصيات الأدبية التي تولت الأمانة العامة لرابطة الأدباء منذ تأسيسها عام 1964، فإننا سوف ننشر نبذة عنهم تقديراً لمسيرتهم الثقافية ولدورهم في استمرار عمل الرابطة وأداء وظيفتها الأدبية في المجتمع.

نتحدث في هذا العدد عن المؤرخ والكاتب الراحل المغفور له عبدالله الحاتم.

- عبدالله خالد الحاتم.
- مؤرخ وكاتب
- ولد عام 1916م في الكويت في حي قبلة.
- درس في "الزبير" علوم الفقه والدين والنحو.
- التحق بالمدرسة المباركية عام 1925م وأولع بالأدب.
- في عام 1932م سافر إلى المملكة العربية السعودية، وأصبح إماماً وخطيباً في أحد مساجد (الحفر).
- عاد إلى الكويت وافتتح مكتبة خاصة لبيع الكتب، وأخذ ينهل العلوم والمعارف من بطونها القيمة، واستطاع بذلك أن يكوّن له أرضية صلبة يقف عليها.
- قرأ في التراث والتاريخ والأدب القديم والحديث، وفي الفلسفة والاجتماع.
- ترك المكتبة وعمل في التجارة، لكنه لم يوفق نظراً لاهتماماته الأدبية والفكرية.
- في عام 1950م أسس مجلة (الفكاهة)، وصدر العدد الأول منها بتاريخ 12 اكتوبر عام 1950م، وهي مجلة تعالج القضايا الاجتماعية من خلال كتاباتها الهزلية المصحوبة بالنكتة، والرسم الكاريكاتيري، والتهكم اللاذع.
- بعد تسعة أعداد توقفت المجلة بتاريخ 7 فبراير 1951م.
- بتاريخ 20 يوليو 1954م عادت مجلة (الفكاهة) للصدور، حتى توقفت نهائياً بتاريخ 24 نوفمبر 1958م.
- بعد مجلة (الفكاهة) عمل في وزارة الإعلام- الإرشاد الأنباء سابقاً، حيث ساهم



في تطوير أرشيف (دائرة المطبوعات والنشر).

● في عام 1965م ساهم في تأسيس رابطة الأدباء في الكويت.

● في عام 1966م تولي منصب الأمين العام لرابطة الأدباء.

● تولى رئاسة تحرير مجلة (البيان) التي تصدر عن رابطة الأدباء، ويعتبر عبدالله الحاتم أول رئيس تحرير لمجلة البيان، التي صدر عددها الأول في أبريل عام 1966م.

● ساهم في الحركة الأدبية في الكويت، منذ الخمسينات حتى التعسينيات، وذلك عن طريق المقالات الأدبية والتراثية، وحفظ الصور النادرة والمخطوطات التي تخص تاريخ الكويت، وتراثه الشعري النبطي.

● رحل أديبنا عبد الله خالد الحاتم إلى مثواه الأخير في رمضان 1995م، الموافق 24 فبراير 1995م بعد أن ترك مكتبة عامرة بالكتب النادرة والمخطوطات.

* * *

مؤلفاته:

-1 من هنا بدأت الكويت- الطبعة الأولى- المطبعة العمومية- دمشق سوريا- 1962م.

-2 خيار ما يلتقط من شعر النبط (جزءان)- الطبعة الثالثة- منشورات ذات السلاسل 1981م الكويت.

-3 كنت أول طبيبة في الكويت - ترجمة- 1968م. والكتاب عن السيدة (إليانور كالفرلي) المعروفة بالطبيبة (حليمة)، والتي جاءت إلى الكويت عام 1912م.

له كتاب مخطوط سياسي تاريخ، نأمل أن يرى النور بوساطة أبنائه الكرام.

● المصدر: "أدباء وأديبات الكويت- أعضاء رابطة الأدباء- 1996-1964. المؤلفة: ليلى محمد صالح.رابطة الأدباء ط 1، 1996م.









زواج الظلماء والشمس

بيئةٌ مختلفةٌ، ونسبةٌ بعيدة. لا شجرة، كما في حالة، الكلاسيك! تفاحةٌ في لونٍ، لونٌ في صحن؛ والكلُّ في مطلقّ! لونٌ لزواجِ الظلماءِ والشمس.

لكنَّ حقيقته لم تتأتَّ، بسريان نهر، بل تنقيط مطر. تقعُ قطراتٌ هنا، ما لا تقعُ هناك. يشاكلُ الناتجُ خبراته، يصبحُ تفاحةً، بحسب انطواءِ الهيكلة، من مساراتها، حتى يستوي التكوين.

التفاحةُ! يمتدُّ عند قُبَّتها، أُملودٌ يربطُها ببرعمِ الأم، شكلَ، ناهدٍ داليٍّ، مجاوز لطبيعته. أما قاعدتُها المواجهة للأرض، فبناءٌ أنثوي!

والصحنُ بيضاويٌ؛ دلالةٌ على الخصوبة! وليس من حَيَّة. بل سكين. عنصرٌ نفعيٌّ، باردُ الملمح، لكنهُ ينحني اتساقاً، وانحناءَ الصحنِ، لدرجة افتقاره، للمضاء! مُنْشَكِلٌ بِعُلْبِ فلفل! صورة أفزعتهُ بحدتها. صحا، ولم ينم!

اللوحة رسمها المرحوم الفنان عبدالله القصار بحسب الطلب. والوصف مقتطف من رواية بيبان لسليمان الخليفي.













صدور الجزء الثاني

من كتاب "الثقافة في الكويت" للدكتور خليفة الوقيان"

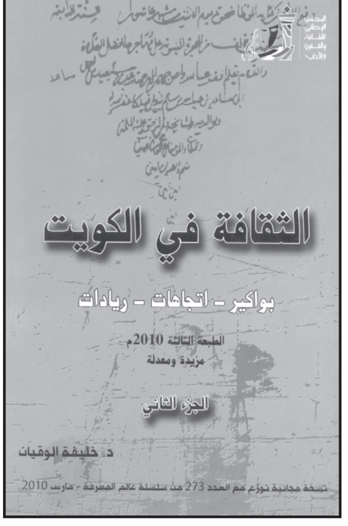
أصدر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت الجزء الثاني من كتاب "الثقافة في الكويت: بواكير اتجاهات ريادات"، للباحث والأكاديمي والشاعر د. خليفة الوقيان.

وضم الجزء الثاني الفصل الرابع من الكتاب، والذي تحدث فيه المؤلف عن ريادات إبداعية في الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرح والموسيقى والغناء والفنون التشكيلية والسينما.

ويعتمد الكتاب على بحث دقيق وتفصيلي أجراه المؤلف الوقيان في الكثير من المراجع والمصادر، ولكنه لم يتوقف عند المتاح من المعلومة، بل فند بعضها وصحح الأخرى، وقدم في مواقع كثيرة اكتشافاته الخاصة للريادات الأدبية. وبذلك لم يكتف الوقيان بتوثيق المعلومة بل باقتفاء أثرها والوصول إلى الحقيقة التاريخية لها.

كما لم يقتصر دور د. خليفة الوقيان على التأريخ للحالة الإبداعية بل تتبعها إلى المرحلة التعليمية، مقتفياً أثر ظهور المادة الأدبية في الكتب المدرسية أيضاً، وليس فقط في المطبوعات والصحف.

ويقدم الباحث في هذا الكتاب ريادات في مجالات لم يتم التطرق إليها من قبل بهذا الشكل الموسع، مثل الفن التشكيلي والسينما، لينسج بذلك خيطاً وثيقاً بين الماضي والحاضر، مغطياً بذلك مراحل زمنية شاسعة.



ويعتبر هذا الكتاب من أكثر الكتب شمولية في الحديث عن بواكير الحركة الثقافية في الكويت، حيث تطرق مؤلفه إلى كل النواحي المتعلقة بهذا الجانب.

يذكر أن الكتاب فاز عند صدوره في طبعته الأولى عام 2007 بجائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي لأحسن كتاب مؤلف عن الكويت. وصدرت منه خلال أقل من ثلاثة أعوام ثلاث طبعات.





"ذكريات أديب" يرويها د.يعقوب الغنيم: حياتي بدأت عريضة ثم أخذت تضيق

إعداد: جميلة سيد علي
تصوير: نورة بوغيث
الإعداد للمحاضرة: هنادي البلوشي
(اللجنة الإعلامية في رابطة الأدباء)

قال أمين عام رابطة الأدباء الدكتور خالد الشايجي أن الرابطة تثري موسمها الثقافي للعام 2010-2009م بتنظيم الكثير من المحاضرات الثقافية الهامة التي تتناول مختلف الفنون الأدبية وتسعى من خلالها إلى العمل على تثقيف المجتمع ورعاية الحركة الفكرية والنهضة الأدبية في الكويت ، ومن هذه المحاضرات التي تقيمها سلسلة شهرية تحمل عنوان (ذكريات أديب) حيث يتم استضافة أحد رواد الأدب والثقافة من أعضاء الرابطة الذين كان لهم دور رائد في إثراء الأدب الكويتي عبر تجربتهم الطويلة ، ليستعرض تجربته الثرية من خلال اللقاء المباشر مع الجمهور وليشرح مراحل تعليمه الأولى ويسرد أعماله الأدبية التي كتبها في مطلع حياته



د.خالد الشايجي و د.يعقوب الغنيم مكرماً في الرابطة







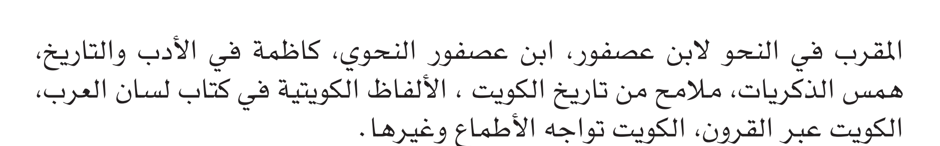
د. يعقوب الغنيم وطلال الرميضي وناصر البريكي وجميلة سيد علي ونورة بوغيث وهنادي البلوشي

وإصداراته التي قام بتأليفها وغيرها من الذكريات الممتعة مع الحضور. وأول هؤلاء الأعلام في الأدب والثقافة بدولة الكويت هو الأستاذ المؤرخ والشاعر الكبير الدكتور يعقوب يوسف الغنيم وزير التربية السابق الذي يستعرض ذكرياته القديمة وآراءه حول الوضع الأدبي الحالي مقارنة بالماضي.

ومن جهته أوضح مقدم الأمسية رئيس اللجنة الثقافية ومنسق جدول الفعاليات الثقافية في رابطة الأدباء للموسم الثقافي الحالي الباحث طلال الرميضي أن هذه المحاضرات تعكس الهدف الذي تسعى الرابطة إلى تحقيقه وهو الاعتزاز بالأديب الكويتي الذي هو محل فخر وتقدير لدى كافة أعضاء الرابطة لجهده في نشر الثقافة الكويتية لافتاً إلى أن الدكتور الغنيم هو أحد مؤسسي رابطة الأدباء منذ إشهارها في سنة 1965م . كما أوجز الرميضي أهم ما ورد في السيرة الذاتية للغنيم وهو ولادته عام 1939 ونشأ ته في منطقة جبلة بمدينة الكويت حيث بدأ دراسته في مدرسة ملا محمد أحمد وهو في سن الخامسة ثم التحاقه بالتعليم النظامي في المدرسة الأحمدية والمثنى ومتابعته للدراسة في المعهد الديني حيث تخرج في كلية دار العلوم في القاهرة عام 1957 وحصل على الماجستير والدكتوراه في النحو والصرف من الكلية نفسها.

وحول تدرجاته المهنية ذكر الرميضي بأن د.الغنيم بدأ حياته العملية بدائرة المعارف (وزارة التربية حالياً) كمدرس للغة العربية بثانوية الشويخ، ثم انتقل لوزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام حاليا) كمدير للتلفزيون ، وفي عام 1965 أصبح وكيلاً لوزارة التربية لمدة 14 سنة تقريبا، وفي عام 1981 أصبح وزيراً للتربية.

وللدكتور يعقوب الغنيم العديد من المؤلفات منها:



المقرب في النحو لابن عصفور، ابن عصفور النحوي، كاظمة في الأدب والتاريخ، همس الذكريات، ملامح من تاريخ الكويت ، الألفاظ الكويتية في كتاب لسان العرب، الكويت عبر القرون، الكويت تواجه الأطماع وغيرها.

وتحدث د.الغنيم خلال محاضرته عن ملامح من حياته منذ سن النشأة الأولى مروراً ببدايات فكرة تأسيس رابطة الأدباء وانتهاء إلى تفرغه للكتابة، وتدوين تاريخ الكويت عبر مسيرته الغنية بالأدب والشعر والدراسة وتولي المناصب القيادية في الدولة. وركز الغنيم خلال حديثه على أن حياته بدأت عريضة ثم أخذت تضيق.

وقارن الغنيم بين إيجابيات المجتمع الكويتي في السابق وسلبياته الحالية فذكر أن الكويت كانت أسرة واحدة متماسكة متعاونة ومنسجمة مع بعضها في تآلف وتعارف مستمر، حيث لا مضايقات ولا مشاكل بل كان الجميع يشاركون ويساعدون في كل الأعمال، مشيراً إلى عمل الأطفال وهو واحد منهم ومشاركتهم الكبار في مهنهم رغم الدراسة، مبيناً أثر هذه المشاركات في نفسيته الوثابة إلى العلم والمعرفة مما شجعه لحضور الجلسات التي يلقي فيها العلماء محاضراتهم.

وفيما يتعلق بالتحصيل العلمي قال الغنيم:" درست في جهتين إحداهما نظامية وهي المعهد الديني ولا أزال أحفظ ما تعلمته من أساتذتي والجهة الثانية بيت أخوالي من آل الجراح ومنهم العالم المشهور محمد الجراح والشاعران إبراهيم وداود الجراح اللذان تعلمت منهما حب الشعر وحفظه وكنت أقصدهم في أغلب الأوقات للاستماع لأحاديثهم ومراجعة دروسي لديهم". وذلك إلى جانب حضوره مجالس أحمد الخميس الخلف وما لهذا المجلس من فضل في تكوينه الأدبي وفي امتلاكه لمكتبته الخاصة الأولى في منزله. واستذكرالغنيم أيضا حضوره لجلسات المفكر والأديب محمود محمد شاكر أثناء دراسته في القاهرة. شاكراً له فتح منزله ومكتبته أمام الطلبة القادمين من شتى بقاع الأرض ، لافتاً إلى غزارة المعلومات التي مازال يحتفظ بها في ذاكرته ومشددا على ضرورة تدوين المعلومات حتى لا نفقدها مع مرور الزمن.

ومن الروايات الطريفة التي أطلع الدكتور الغنيم الحضور عليها ما حدث للأستاذ الشيخ عبدالله العنجري الذي درسه في أحد مراحل حياته وكان رجلاً كفيفاً ولكنه على قدر عال من الذكاء ويعشق الشعر. وقد أحب العنجري بشدة أن يحفظ قصيدة للصحابي الجليل حسان بن ثابت عن الغساسنة قبل الإسلام لذا توجه لشخص قيل له أنه يحفظها عن ظهر قلب وكان رجلاً ضعيف العقل اشترط مقابل تحفيظ القصيدة شروطاً تعجيزية كادت تودي بحياة العنجري داخل بئر للماء بموقف لا يخلو من الطرافة لولا أن الله سلم، واستطاع العنجري النجاة بعد تنفيذ الشرط كما تمكن من حفظ القصيدة.

وإن كان الدكتور الغنيم قد اختصر كثيراً في حديث الذكريات فإن فتح باب النقاش والمداخلات أثرى الجلسة بمعلومات لا تقل أهمية عما ورد في بدايتها.







الشاعر السعودي محمد الجلواح: الكويت تبرعمت في داخلي منذ الصغر

استضاف منتدى "المبدعون" في رابطة الأدباء الشاعر السعودي محمد الجلواح الذي تحدث عن ارتباطه واعتزازه بالكويت ورواد الثقافة والأدب والصحافة فيها منذ الستينيات من القرن الماضي. أما في الجزء الثاني من الأمسية فقرأ على الحضور عدداً من قصائده الجميلة التي نالت استحسان الجميع.

عبدالله السرحان، عضو منتدى المبدعين ، قدم الشاعر الجلواح سارداً نبذة من سيرته الذاتية والثقافية مبيناً أنه عضو مجلس إدارة نادي الأحساء الأدبي والمسؤول الإداري. يكتب في عدد من الصحف السعودية والكويتية وله علاقات واسعة في الوسط الثقافي والأدبي بالكويت منذ سنوات طويلة ، وقد صدرت له ثلاثة دواوين شعر هي: ترانيم قروية وبَوْح ونَزْف ، وكتابان في المقالات الأدبية هما مسارات، وفضاءات الجزء الأول، بالإضافة إلى عدد من المؤلفات المخطوطة، كما أنه عضو فعال في عدد من المؤسسات والهيئات الثقافية والأدبية والفكرية داخل وخارج المملكة وله حضور ومداخلات في الملتقيات العربية المختلفة.



وبمشاعر تجسد المودة والتقدير والعرفان للكويت وللشعب الكويتي والقائمين على الثقافة فيه أوجز الجلواح في بداية الأمسية مسيرته الأدبية التي ارتبط من خلالها بالكويت على مدى ثلاثة عقود والتي بدأت بشكل مباشر منذ زيارته الأولى للكويت في عام 1977 واطلاعه عن كثب على المجلات الكويتية التي تفتح وعيه عليها والتقائه القائمين على التحرير فيها آنذاك . وأوضح الجلواح أنهم في الأحساء كانوا محظوظين أكثر من غيرهم في أرجاء المملكة لاطلاعهم على المطبوعات الكويتية المميزة وأضاف أن التواصل تطور بعد ذلك ليشمل اهتمامه بكافة الأمور الحضارية في الكويت كالمسرح والغناء والرياضة حتى أنه أصبح يتغنى في بلاده بأناشيد كويتية.



محمد الجلواح إلى اليسار وعبدالله السرحان



ولم يقف الأمر عند حد مشاعر الحب والارتباط بالكويت بل اتخذ واقعاً دامياً حين كاد الشاعر أن يقتل في سبيل الكويت حيث كشف من خلال الأمسية عن حادثة التحقيق معه عام 1996 بقسوة بالغة في الحدود العراقية - الأردنية وهو في طريقه لزيارة أهله وأقاربه في البصرة حيث وجد اسمه لدى أجهزة النظام العراقي الحدودية ضمن شعراء المملكة الذين تعرضوا للنظام البائد ورئيسه، وتم صدور الحكم عليهم بالإعدام وذلك بسبب كتابته لثلاث قصائد وموضوعين نثريين ضد النظام العراقي البائد أثناء الغزو العراقي للكويت مشيراً إلى أن الله تعالى كتب له عمراً آخر.

وقرأ الشاعر الجلواح عدداً من القصائد في الجزء الثاني من الأمسية ومنها سماحاً أيها الشعر، احتفل بمفردك، صريع الغواني، وقصائد وطنية للكويت والسعودية.

ومن قصيدة «سماحا... أيها الشعر»، قال فيها:

سماحاً أيها الشعر
فأنت الحرف والفكر
وأنت السر والجهر
وأنت الطفل
في الأشياء
تناسب مع الحبر
سماحاً إن طغى النثر..!
وإن طالت لياليه..
وإن كهربني منه بريق..
لجين خطف القلب..
وأقصاني عن.. التبر..!

ثم قرأ قصيدة "احتفل بمفردك" التي يقول فيها :

أحمل الحرفٍ وصدق المقصد
شع منقوشاً بفكري ويدي
ولساني وجناني مثلما شعر في الروح كتاب الصمد
لا أرى الأشياء إلا نغمة
رقصت بين نخيل البلد
لا أرى الأشياء إلا بسمة
نطقت من صمتها كالغرد
والثيابِ البيض في أجسادها
كاعباً ترنو لغصن أصيد
وإذا النوم أتى من قصره
كان لون الحلم لون العسجد
يا شعور صاحب الوقت الذي
عطر الدهر بعطر أبدي
"عش سعيداً"، واحتفل دون الورى
واصنع البهجة في الجو الردي





الأثر الإفريقي في الرقص الشعبي
محمد غانم: جذور أفريقية للموسيقا اليمنية

استهلت رابطة الأدباء موسمها الثقافي بأمسية موسيقية ثقافية تراثية للدكتور نزار محمد عبده غانم حول الأثر الإفريقي في الرقص اليمني الشعبي وأدارت المحاضرة رئيس اللجنة الإعلامية في الرابطة الكاتبة جميلة سيد علي . تناول المحاضر مستعيناً بالتسجيلات الصوتية خلال محاضرته قراءة تاريخية في الرقصات اليمنية الشعبية ومدى تأثر هذه الرقصات بالتراث الأفريقي كما تعرض تفصيلياً لنماذج معينة من هذه الرقصات ودلالاتها الثقافية والفنية.

وفي نبذة مختصرة للسيرة العلمية والمهنية للدكتور نزار محمد عبده غانم أوضحت سيد علي أنه حاصل على شهادة الطب ويعمل كمدرس لمادة الطب المهني بجامعة صنعاء ولديه اهتمامات موسيقية متنوعة ودراسات ومؤلفات في التاريخ الموسيقي خاصة فيما يتعلق بالفن الأفريقي واليمني. ومن مؤلفاته :مصادر دراسة الطب البديل في اليمن – جذور الأغنية اليمنية في أعماق الخليج – أصالة الأغنية العربية وغيرها من مؤلفاته الكثيرة في هذه المجالات.

وقد استعرض المحاضر تاريخ تأثر المنطقة العربية في مجالي الموسيقى والرقص بالتأثيرات الأفريقية المقابلة لها بحكم موقعها الجغرافي في شبه الجزيرة العربية. ومن هذا المنطلق أكد غانم وجود جذور للغة الموسيقية الأم منبتها افريقيا ثم فروع نبتت من هذه الجذورهي اللهجات الموسيقية المحلية التي أعيدت صياغتها لتتلاءم مع الطبيعة اليمنية. وركز على أن هذه الفنون تعكس بوضوح الفوارق الاجتماعية والسياسية في المنطقة.

وأكد المحاضر أهمية المعلومات التاريخية المستخلصة من علم موسيقى الشعوب، مشيراً إلى أنه قد يوفق بعض العلماء ذات يوم في تقديم دراسة متكاملة عن المثاقفة بين سواحل الجزيرة العربية والبر الإفريقي، بحيث تكون دراسة جامعة تتفحص وتحلل جميع المعلومات الخاصة ، بعلم موسيقى الشعوب.

وفي هذا السياق أورد غانم نماذج لرقصة الطبعة التي يؤديها الأخدام عندما تزف العروس لبيت زوجها أو خلال الاحتفالات التي تسبق موعد العرس بالإضافة إلى الطنبرة والتي تسمى في بعض مناطق الخليج العربي برقصة (النوبان) نسبة إلى منطقتها الأفريقية الأصلية، وهي بلاد النوبة شمال السودان، منوهاً إلى أن طقوس «الزار» مرتبطة بهذه الرقصة.

وخلال عرضه التاريخي للرقصات الشعبية اليمنية التي تنبت جذورها في البر الأفريقي المواجه لشبه الجزيرة العربية أرجع غانم مصادر التأثر بهذه الجذور إلى





نشاط حركة التجارة بين الطرفين لاسيما بين الساكنين في سواحلها وتبادل السلع المختلفة مما أدى إلى نشاط التحركات الديمغرافية على شكل هجرة للآخر أو احتلال له، لذا فقد شكلت هذه الأوضاع جسراً عبرت فوقه المؤثرات الثقافية بأكملها ، ومنها الفنون التعبيرية الأدائية من موسيقى وغناء رقص في الاتجاهين.

ومن النماذج الفنية الأخرى التي تطرق لها المحاضر رقصة (الليوا) والتي يذكر المؤرخ حمزة لقمان أنها رقصة لفئة زنجية تسمى (الجبرت) في عدن في ذلك الوقت، وهم جماعة يمنية أصيلة وان بدت ملامحهم زنجية رنكلية في نظر علماء الأجناس البشرية. وركز غانم على أن رقصة الليوا تعد من أشهر الرقصات الشعبية التي يرقصها اليمنيون حاليا في بعض المناطق ومنها قرية فقم وضاحية الشيخ عثمان في مدينة عدن، وكذلك في محافظة لحج، وبدرجة أقل في محافظتي تهامة وحضر موت وتؤدي الرقصة مقتصرة على الذكور في الأفراح.

وأشار إلى أن البحارة اليمنيين يقولون أن رقصة الليوا تؤدى ببطء مقارنة بالليوا السواحلية.



د. نزار غانم وجميلة السيد علي





مشاركات رابطة الأدباء بمعارض الكتب

أقامت رابطة الأدباء معرضاً للكتاب شاركت اللجنة الإعلامية في تنظيمه وساهمت بالإشراف عليه عضو اللجنة الإعلامية منيرة الهبيدة.

كما شاركت في معرض الجامعة الأميركية الذي ساهم في الإعداد له دلال البارود وعبدالله السرحان ونورة بوغيث وفتحية الحداد وجميلة سيد علي

ومؤخراً معرض كويت فيجين بفندق الموفنبيك والذي افتتح بحضور نائب رئيس مجلس الوزراء للشؤون الاقتصادية وزير الدولة لشؤون التنمية وزير الدولة لشؤون الإسكان الشيخ أحمد الفهد .

وأشرف على المعرض منيرة الهبيدة وأمل الرندي وهنادي البلوشي وجميلة سيد علي.



أمل الرندي وجميلة سيد علي







استبيـــــان تـــقيـــيـــم مجلة البيان

إن لرابطة الأدباء ممثلة بمجلة البيان دوراً رئيسيا في خلق حراك ثقافي وفي تثقيف المجتمع ولهذا الهدف فإننا نستطلع آراءكم حول الأعداد الحالية من مجلة البيان و نضع بين أيديكم هذا الاستبيان الذي نرجو أن يحظى باهتمامكم حتى نتمكن من تطوير المجلة بكافة عناصرها.

الجزء الأول (أختيار ي)

الأسم : ----------------------------

الجنس : ☐ ذكر ☐ أنثى

العمر : ----------------------------

مستوى التعليم : ☐ ثانوي أو أقل ☐ جامعي ☐ دراسات عليا

الجزء الثاني (الزامي)

عدد الصفحات في المجلة	❑ أفضلها لا تزيد عن 120	❑ أفضلها لا تقل عن 150
مقاس المجلة	❑ أفضل القياس الحالي 23×17	❑ أكبر من الحالي 27×20
مقاس الحرف المستخدم	❑ أفضل الحالي 13	❑ أكبر من الحالي
هل توافق على نشر صور مع المواد الأدبية	❑ أوافق	❑ لاأوافق
هل توافق على إضافة الشعر النبطي	❑ أوافق	❑ لا أوافق
هل توافق على جميع الأبواب الحالية للمجلة	❑ أوافق	❑ لاأوافق
هل توافق على نوعية وشكل الغلاف الحاليّ	❑ أوافق	❑ لا أوافق
هل تفضل استحداث باب لأدب الشباب	❑ أوافق	❑ لا أوافق
مقترحات لتوزيع المجلة	❑ أوافق	❑ لا أوافق
اذكر مواضيع أو أبواب أخرى ترغب في إضـــافتها إلى المجلة.	❑ ________	❑ ________
	❑ ________	❑ ________
أذكر مقترحاتك بشأن الغلاف	❑ ________	❑ ________
	❑ ________	❑ ________
هل تفضل وجود إعلانات في المجلة	❑ أوافق	❑ لا أوافق

ملاحظات أخرى :

____
____
____
____
____

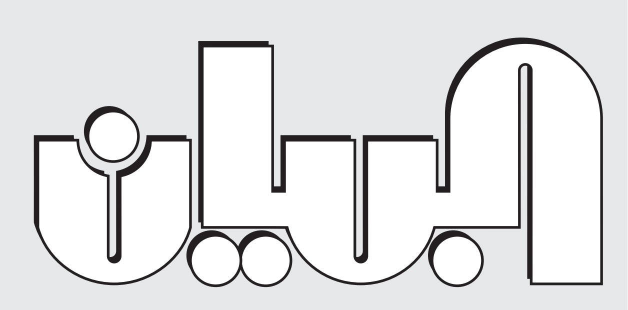
نرجو تسليم الاستبيان إلى سكرتير الرابطة أو إلى أحد أفراد لجنة التنظيم











العدد 479 يونيو 2010

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282/25106022ـ فاكس: 22510603



موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.





Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(479) June 2010

Correspondence Should be Addresses to:
The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

العدد

للبيان كلمة

ملف البيان: الأدب والسياسة

دراسات

قراءات

مقالات

مسرح

حوار

قصة

شعر

لمسة وفاء



للبيان كلمة

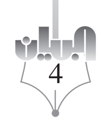
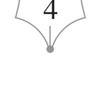
الثقافة بين الإدارة والتكريم

بقلم: سليمان الحزامي*

لا يختلف اثنان بأن أي عمل ناجح سواء كان ثقافياً أو اجتماعياً أو اقتصادياً .. إلخ، تقف خلفه إدارة ناجحة. ومن هذا المنطلق فإننا نتساءل، هل العمل الثقافي في الكويت الرسمي منه، والأهلي، حقق شيئاً من النجاح؟، بمعنى أن من حق المطلع والمتابع أن يتساءل هل الإدارة التي تقف وراء الشأن الثقافي في الكويت إدارة ناجحة، أم نحن مازلنا بحاجة إلى إدارة ناجحة.

ولو نظرنا إلى معايير النجاح، سوف نقف مترددين لنقول أن الثقافة في الكويت بقطاعيها، لم تحقق النجاح المطلوب، وخاصة في السنوات الأخيرة، فالمؤسسة الحكومية التي تعنى بالشأن الثقافي نجد أنها لا تعطي الحق الكافي لرعاية الثقافة، وكما نجد أن القائمين على الثقافة يعطون أنفسهم الحق الأول في البروز والظهور على أكتاف التطوير الثقافي والمتابعة.

والوضع لا يختلف عند المعنيين برعاية الثقافة في قطاعات أخرى، والتي تتمثل في بعض جمعيات النفع العام أو مؤسسات خاصة، فكلها تدور في فلك الشهرة الشخصية والتمجيد الفردي لرئيس هذه المؤسسة أو تلك، بمعنى أن الثقافة هي مجرد صهوة حصان ينطلق عليها الباحثون عن الشهرة، وهذه مسألة تحتاج إلى إعادة النظر وإلى التفكير بالأسباب التي تقف وراء ذلك؛ ولعل أبرز هذه الأسباب هي المركزية في اتخاذ القرار؛ فالثقافة عمل إبداعي والإبداع يحتاج إلى حرية، فلا إبداع بلا حرية، والمركزية تعني القيود، فلا إبداع مع القيود. تريد إبداعاً أعطني حرية، وهذه حقيقة يجب أن نقف عندها كثيراً ونحاسب أنفسنا لنرى هل نحن على مستوى من الوعي لندرك أن الثقافة تساوي إبداعاً والإبداع يساوي حرية التعبير، بل حرية الحركة دون المساس بثوابت متفق عليها من الدين والأخلاق والأعراف، فالحرية المطلقة مفسدة عامة،



ودمار للشعوب وللأفراد وللمؤسسات، فالتوازن هو ما نريده، والحرية هي ما نتطلع إليها حتى نستطيع أن نبني ثقافة عربية إسلامية تنطلق إلى آفاق العالم. ولعل من بأيديهم الأمر يدركون هذه الحقيقة.

> **تريد إبداعاً أعطني حرية، وهذه حقيقة يجب أن نقف عندها كثيراً ونحاسب أنفسنا لنرى هل نحن على مستوى من الوعي لندرك أن الثقافة تساوي إبداعاً والإبداع يساوي حرية التعبير، بل حرية الحركة دون المساس بثوابت متفق عليها من الدين والأخلاق والأعراف**

ومن مظاهر الاهتمام بالثقافة ما يسمى بالتكريم، وخلال الفترة السابقة من هذا العام نتوقف عند حفلين من التكريم؛ الحفل الأول كان محاضرة ذاتية ألقاها الأستاذ السيد يوسف هاشم الرفاعي، وهو من رجالات الكويت الأوائل في العمل النيابي، فهذا الرجل أستاذ دخل مجلس الأمة الكويتي عام ١٩٦٣، وحمل أكثر من حقيبة وزارية خلال ما يزيد على عقد من الزمن، وجاءت كلمته التي تحدث فيها عن مواقف في حياته المجيدة مركّزة، وتحدث الرجل من خلال قاعدة إعلامية تقول: " إن ليس كل ما يعرف يقال، فالحياة مواقف وأسرار" والإنسان مؤتمن على كثير من المواقف في حياته، ولعل الأستاذ يوسف الرفاعي لعب هذا الدور في محاضرته التي ألقاها في رابطة الأدباء في الكويت من خلال احتفالية ذكريات أديب التي تنظمها اللجنة الثقافية في الرابطة والتي هي إحدى فعاليات رابطة الأدباء الجيدة.

ومن حق الأجيال على الأستاذ/ السيد يوسف الرفاعي، النائب، والوزير السابق والشاعر، أن يقرأوا ويتعرفوا على المزيد والمزيد من حياة أستاذنا، وهذا لا يتم إلا بكتابة المذكرات، وهذا طلب نضعه أمام الأستاذ الكريم، ولعلنا نقرأ له يوماً مذكرات تعكس جانباً من تاريخ هذا الوطن.

أما الحفل الثاني فكان تكريماً للشاعر يعقوب السبيعي، هذا التكريم الذي أقامته





> من حـق الأجيـال على الأستـاذ/ السيـد يوسف الرفاعي، النـائب، والوزير السابق والشاعر، أن يقرأوا ويتعرفوا على المزيد والمزيد من حياة أستاذنا، وهذا لا يتم إلا بكتابة المذكرات، وهذا طلب نضعه أمـام الأستاذ الكريم، ولعلنا نقرأ له يوماً مذكرات تعكس جانباً من تاريخ هذا الوطن.

جامعة الكويت، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، وقد تحدث في هذا الحفل العديد من الأساتذة من رجال ونساء حول الشاعر يعقوب السبيعي، عن مكانته الشعرية، وتحليل دواوينه وقصائده وجماليات شعره، لكن لم يأتِ أحد على ذكر أن يعقوب السبيعي شاعر بالفطرة، فالشاعر يعقوب لم يدرس علم العروض، ولم يبحث عن القافية ولكن الفطرة الشعرية لديه متولدة ومتدفقة، فهو يقول الشعر بالسليقة وبالحس المرهف، وهو من القلائل الذين ولدوا ليكونوا شعراء. وهذا لا يعني الإقلال من قيمة الآخرين، لكن للشعر لغة تدفع الشاعر لأن يقول ما يحس بما يطلب منه وهذا القالب الشعري هو السمة الغالبة عند الشاعر يعقوب السبيعي.

وهنا نتساءل هل التكريم يعني مزيداً من الثقافة.؟ إذا كان الجواب نعم فنحن بحاجة إلى مزيد من التكريم لأدباء الكويت.

ولعل رابطة الأدباء معنية بذلك، فعلى الرابطة أن تعمل على تكريم أدباء الكويت كلٌّ في مجاله، فالتشجيع والتكريم عاملان يدفعان الثقافة نحو الإبداع.

* رئيس التحرير





ملف البيان

الأدب والسياسة



كلمة المحرر

الأدب والسياسة
الملف الذي يبقى مفتوحاً للأجيال

العلاقة بين الأدب والسياسة، علاقة تارة تكون إشكالية، وتارة أخرى تكون تناغمية.. تماماً كما هي الحال في العلاقة بين المبدع والسياسي على مر العصور. وما اتخذته هذه العلاقة من أشكال مختلفة، فهي مرةً تكون على ما يرام، ومرةً يشوبها التضاد والاختلاف.

وفي العقود الأخيرة من الزمن، ومع اتساع رقعة الفضاء العالمي، وتداعي أسوار الحدود المعلوماتية، أصبحت الكلمة أكثر انعتاقاً وتحليقاً وأشد حرية في التعبير. مما اقتضى وجود نمط جديد بين الأدب والسياسة. لذلك ارتأت مجلة البيان أن نفتح هذا الملف حول الأدب والسياسة، والذي نقرأ فيه مقالاً للدكتور ياسين طه الياسين، وفيه يتناول كاتبه التأثير الذي تتركه السياسة على الأدب في العالم العربي. كما يتحدث الناقد فهد الهندال عن محور هام هو معالجة الأدب للعنف السياسي متخذاً أنموذجه من كتاب " صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة" للناقدة سعاد العنزي. وتعالج الكاتبة والشاعرة غالية خوجة موضوع الإبداع بين الأدب والسياسة، واستغراق كل منهما للآخر.

تلك خطوة يسيرة تخطوها البيان نحو ملف شائك، ومن الصعب إيجاد إجابة شافية عنه، لذلك سيبقى الملف مفتوحاً إلى الأجيال المتلاحقة.

"البيان"





تأثير السياسة على الأدب في العالم العربي

بقلم: د. ياسين طه الياسين *

السياسة والأدب أو الأدب والسياسة هما موضوعان مرتبطان ارتباطاً غير منفصل على مر السنين. لقد بدأت السياسة منذ القدم والسياسيون بالاهتمام بأهل القلم، عندما كان أهل القلم حتى بالصحافة هم من الأدباء والمثقفين، وقد اقترب بعض أهل القلم من الساسة سواء من الشعراء أو الكتاب بمدح السلاطين والقياصرة، بينما رأى البعض الآخر من أهل القلم أن الاقتراب من الساسة يعني الابتعاد عن الكتابة الموضوعية والحيادية بالطرح والمناقشة والتحليل للأمور والظواهر الاجتماعية والسياسية في البلد. ولكن من نافلة القول أن أهل القلم حتى المقربين من السلطة السياسية في بعض البلدان العربية والغربية، كانت لهم مواقف لا تنسى تخالف في كثير من الأحيان السلاطين والقياصرة وغيرهم، وذلك لأن السياسة بالسابق كانت بسيطة وغير معقدة، فنجد على سبيل المثال بالعصر العباسي الكثير من الكتاب مقربين من السلطة و كان لهم رأيهم الخاص في الكثير من الأمور التي دونتها لنا كتبهم وتراثهم خصوصاً باستعمال أسلوب الكناية أو التشبيه أو غير ذلك من المحسنات البديعية. ولهذا لعبت السياسة دوراً كبيراً في إبداعات الكثير من أهل القلم بطرق لم تكن معروفة سابقاً مثل "أسلوب الإسقاطات" الفنية والأدبية بالكتابة، فظهرت لنا كتابات عن البخلاء، والحيوانات، كما ظهر لنا نوع جديد من الأدب مثل :

١- التلاعب بالمعاني والألفاظ.

٢- غزارة المادة اللغوية.

٣- عدم التكلف في النظام الشعري كما هو في السابق.

أما في العصور العربية والغربية الحديثة أثرت السياسة بالآداب بطرق أخرى مثل التحليل الواقعي للأمور والذي جاء نتيجة للمزيد من الحريات الناتجة من التغيرات السياسية في بعض الدول الغربية مثل "الثورة الفرنسية ١٧٨٩ - ١٧٩٩" وتأثيرها المباشر على أهل الساسة كما هو تأثيرها على الثقافة والآداب، فظهرت الكتابات

---

* أستاذ الصحافة بقسم الإعلام، جامعة الكويت، المستشار الإعلامي لمجلس الأمة سابقاً.









عرفت السلطة السياسية بالدول العربية أهمية الإعلام وقوته فغيرت مفهومها السابق من الاعتماد على الشعراء والكتاب وأهل القلم، وأصبح الصراع الجديد بين أهل السلطة السياسية وبين ما ينشر في الإعلام.

الفلسفية والميل إلى العقلانية والاهتمام بالشعوب، بعكس السابق حيث الاهتمام بالنخبة فقط. ولكن قد تأثر بالأفكار الفرنسية الكثير من الأدباء مثل أحمد شوقي، وإبراهيم ناجي وأبو القاسم الشابي وميخائيل نعيمة وخليل طران وتوفيق الحكيم. وهنا نجد بشكل عام بروز الأسلوب الجديد بالكتابة الأدبية والشعرية على الوجه التالي:

١- التعمق في المعاني.

٢- الميل إلى المحسنات البديعية خصوصاً بالتشبيه الواقعي من المجتمع.

٣- الغموض الفني وتوليد المعاني والأفكار عند القارئ.

٤- ظهور أثر الفلسفة والمنطق في الشعر والكتابة الأدبية والصحفية.

وترجح الكثير من الدراسات بأن التغير السياسي في الأدب والثقافة بأنواعها حدث لأسباب عدة أهمها هو تقسيم الدول العربية إلى أقسام ودول "سايكس بيكو ١٩١٥ ودخول الحملة الفرنسية على مصر ١٧٩٨ والتقدم بالمواصلات بين دول العالم ومعرفة أهمية الطباعة الحديثة بالعالم العربي. وكان تأثير السياسة على أهل القلم بالعالم العربي، ولهذا انقسم أهل الثقافة إلى قسمين رئيسيين وهما :

١- القسم المتقبل للأفكار والمعاني الجديدة.

٢- القسم الرافض والداعي إلى محاربتها.

وقد لعبت هذه الأفكار "المتقبلة" أو "الرافضة" -"المحافظة" دوراً كبيراً بالتأثير على أهل الثقافة والقلم بالعالم العربي ومازالت. وانتقل الصراع من بين النخبة أو السلطة السياسية وأهل القلم، إلى الصراع بين أهل الفكر الحر "وبين" المحافظين" فظهرت الكتابات الأدبية الجديدة تظهر في المناقشات بين محمد عبده والجماعات الدينية في مصر، كما ظهرت بشكل جلي الاختلافات الفكرية بين العقاد وطه حسين في مجلة "الرسالة" لأحمد حسن الزيات ١٩٣٣ في مصر. وقد أخذت السلطة السياسية في كل الدول العربية تأخذ أحد جوانب الصراع وتغذي الآخر بغية الاستفادة السياسية والثقافية والتأثير على الجماهير والشعوب، ولهذا ساهمت بتعطيل الكثير من المجلات مثل مجلة "عبد الله النديم" في مصر، وصحيفة "الفكاهات" في سورية، وتم نفي صاحبها، كما تعطلت مجلة "الكويت" بالكويت لصاحبها عبد العزيز الرشيد مما دعاه إلى الخروج من بلده متجهاً إلى شرق آسيا. ومع وجود هذا التأثيرات السياسية على أهل القلم، نجد بروز معانٍ جديدة ومختلفة عن السابق ظهرت كالتّالي:



١- عمق المعاني.

٢- خصوبة الخيال.

٣- استغلال وسائل الإعلام الحديثة مثل الصحف والمجلات "والانترنت بالوقت الحاضر" لنشر فكر الكاتب والشاعر.

٤- استغلال ألوان الحريات والتغيرات الاجتماعية والسياسية.

٥- صدق العاطفة.

ومن تلك اللحظ عرفت السلطة السياسية بالدول العربية أهمية الإعلام وقوته فغيرت مفهومها السابق من الاعتماد على الشعراء والكتاب وأهل القلم، وأصبح الصراع الجديد بين أهل السلطة السياسية وبين ما ينشر في الإعلام سواء كان بالصحف أو المجلات أو المحطات الفضائية. وبدأت فكرة "الوسيلة" تظهر بشكل أهم عند السلطة السياسية من "المفكر أو الأديب". ولهذا بادرت الكثير من الدول العربية بالتشريعات الإعلامية المكثفة وإنشاء الوزارات والمؤسسات الحكومية وفرضت بعضها الرقابة على ما يكتب ويقال وينشر، (انظر قانون الطوارئ في سوريا ١٩٦٣، أو قانون الأمارات " المادة ٧٧) أو في لبنان عندما صدر عام ١٩٦٢ قانون يمنع بعض الكتاب مثل "ثورة الدم" لغسان طربيه، أو كتاب" السجل الأسود" لأنه، كما يقولون، مثير للطوائف في البلد، كما منعت بعض الدول العربية بعض كتب محمد الغزالي وكتب يوسف الخوري وغيرهما. كما تم منع الكثير من الكتب المنشورة خصوصاً في وسائل الإعلام مثل بعض الكتب الفلسفية أو الكتب التي تحوي

مع الانفتاح الفضائي والمعلوماتي في العالم، وسقوط الكثير من الحواجز التقليدية اتجه بعض الكتاب العرب إلى الكتابة بالمدونات الالكترونية أو النشر خارج أسوار الدول العربية، بينما أدلجت السياسة البعض الآخر.

صوراً حتى لو كانت على شكل كرتوني أو خيالي ، والغريب بالأمر، أن بعض هذه التشريعات جاءت نتيجة مطالبة بعض أهل الفكر- المحافظين منهم- في الحد من الحريات خوفاً على مصالحهم أو اهتزاز مراكزهم الدينية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

ومن التشريعات المحظورة على أهل الآداب هو الاقتراب من ثلاثة مواضيع هي: الدين، والسياسة، والجنس سواء كان ذلك بالشعر أو القصة أو الرواية أو حتى المقالة الصحفية حتى إذا كان كاتب النص له دوافع علمية أو حضارية.

ومع الانفتاح الفضائي والمعلوماتي في العالم، وسقوط الكثير من الحواجز التقليدية اتجه بعض الكتاب العرب إلى الكتابة بالمدونات الالكترونية أو النشر خارج أسوار الدول العربية، بينما أدلجت السياسة البعض الآخر فأصبح يناقش الأمور الصغيرة والبعيدة عن السياسة والدين والجنس.

واختار البعض الآخر الاقتباس من الغرب قصص وروايات الخيال العلمي والشعر غير الواقعي وانغمس في أعماقه يبحث



عن ذاته وذات المجتمع الذي يعيش فيه. زاد في ذلك ابتعاد القارئ العربي عن القراءة، واغتراب الكاتب عن مجتمعه، لتشكل السياسة العربية بكل أشكالها وأنواعها إحدى أكبر المعضلات التي تواجه التقدم الثقافي والأدبي بالمجتمعات العربية الحديثة.

المراجع:

١- يوسف حلباوي، (١٩٩٢) الثقافة في الوطن العربي، سلسلة الثقافة القومية، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية،(١٢)، بيروت، لبنان.

٢- حمدي قنديل، " قضية الحريات الصحفية" تغير نظام الإعلام بالوطن العربي، منتدى العربي، مجلة العربي.

٣- مستقبل الثقافة العربية في القرن العشرين (١٩٩٨) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس.

٤- محمد مبارك الصوري (١٩٩٩) الكويت في دراسة التنمية العلمية والتعليمية والثقافية والإعلامية. الكويت: الجمعية الكويتية للدراسات والبحوث التخصصية.

٥- محمد يسري دعبس (١٩٩٩) الاتصال والسلوك الإنساني. البيطاش سنتر لنشر والتوزيع – الإسكندرية.

٦- محمد نصر مهنا (١٩٩٧) الإعلام العربي في عالم متغير. الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث.

٧- نبيل علي (٢٠٠٩)، العقل العربي ومجتمع المعرفة، عالم المعرفة ٣٦٩ نوفمب، الكويت.





ملف البيان

السياسة في مرايا الأدب والنقد في كتاب:
"صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة"

بقلم: فهد الهندال *

لم تكن مجرد أطروحة علمية من أجل استكمال متطلبات التخرج للحصول على درجة الماجستير، بقدر ما إنها مشروع مهم قدّم رؤيته النقدية للعلاقة المتوترة بين الأدب والسياسة. فكتاب "صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة" للناقدة الكويتية سعاد عبدالله العنزي، حمل بين دفتيه محاور عديدة، انطلقت فيه الكاتبة ضمن رغبة بأهمية التواصل بين المشرق والمغرب العربيين في سد ثغرة في المكتبة الشرقية التي تعاني افتقاراً شديداً إلى الدراسات النقدية عن الرواية المغاربية، بحسب ما جاء في مقدمة الكتاب.

إضافة لهذا الهاجس التواصلي والاتصال النقدي التبادلي، جاءت أطروحة باحثة في أهم القضايا السياسية التي أصابت الرواية هناك بتخمة سردية نتيجة نهم كتابها في أن يكون لها وجبة معلومة ضمن أعمالهم الروائية، ونعني العنف السياسي الذي شهدت ولادته المجتمعات المغاربية في حقبة التسعينيات، قبل أن يكون جزءاً محركاً في المشهد العالمي بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١. وقد أوضحت الكاتبة إنها قد استثمرت العديد من المقاربات الإبداعية التي تفاوتت من حيث المستوى الفني- في النجاح، سواء في تصوير ظاهرة العنف، بوصفها موضوعاً، أو في تقديمه بوصفه نصاً روائياً.

فالسياسة حضرت ضمن أحد العناصر المؤثرة في موازين القوى اليوم، لما له من دور خطير في فرض رأي بالقوة مهما كان ثمنها، ونعني العنف، والأدب تجسد في الرواية

---

* كاتب وناقد من الكويت





يمكن رصد تحليل ذلك الجانب الفكري في الباب الثاني وهو الأكثر مساحة ونقاشاً في الكتاب، لكونه قد اختص بالجانب الفني، تقنيات السرد وعناصره الأساسية في النصوص الروائية المختارة، بدءاً من مسألة العنونة وأنماطها في الفصل الأول منه، لتؤكد الكاتبة على أهمية توظيف هذه التقنية - العنونة - وإنجاز مستويات عالية في دلالات العناوين، مما يؤكد على تطور الفن الروائي الجزائري.

الجزائرية التي شهدت بدورها على هذا العنف وصوره في بلد عانى منه الكثير إما في زمن الاستعمار أو بعد رحيله، ليكون السلاح بيد أبناء الأرض الواحدة ضد بعضهم البعض، ليكون النقد مدخل الكاتبة في عوالم السياسة والأدب في تقاطعها المثير " العنف".

جاء الكتاب مقسماً على بابين، احتوى كل باب ثلاثة فصول. الباب الأول جاء تحت عنوان: مدارات السرد، وركز على الجانب الموضوعاتي في الرواية الجزائرية. ليبحث الفصل الأول من هذا الباب في " جذور العنف "، وهي الأسباب التي أدت إلى تحول العنف من ظاهرة فردية إلى ظاهرة جماعية التي أوجدت ما يسمى ب " العنف المسيس". لتصل الكاتبة إلى نتيجة مفادها أن الروائيين الجزائريين قد استوفوا الجوانب والأفكار المتعلقة بالعنف، نشأته، مسبباته، والظروف التي مهدت وحفزت له.

أما الفصل الثاني، يبحث في "صور العنف" مادياً، جسدياً ولغوياً، و التي تمس كل فئات المجتمع الجزائري، وخاصة فئة المثقفين. في حين، حمل الفصل الثالث من نفس الباب عنوان " تجليات الحياة العنيفة "، وقد اعتنى في آثار العنف المعنوية والمادية على المواطن الجزائري والمؤسسة الجزائرية، منطلقاً في علاقة المكان والزمان مع فضاء النصوص الروائية بالأحداث والشخصيات، وهو ما أشارت له الكاتبة في خاتمتها حول الفصلين، بأن الأعمال الروائية الجزائرية محل الدراسة عكست العنف في اللغة والفضاء النصي لهذه الأعمال.

ويمكن رصد تحليل ذلك الجانب الفكري في الباب الثاني وهو الأكثر مساحة ونقاشاً في الكتاب، لكونه قد اختص بالجانب الفني، تقنيات السرد وعناصره الأساسية في النصوص الروائية المختارة، بدءاً من مسألة العنونة وأنماطها في

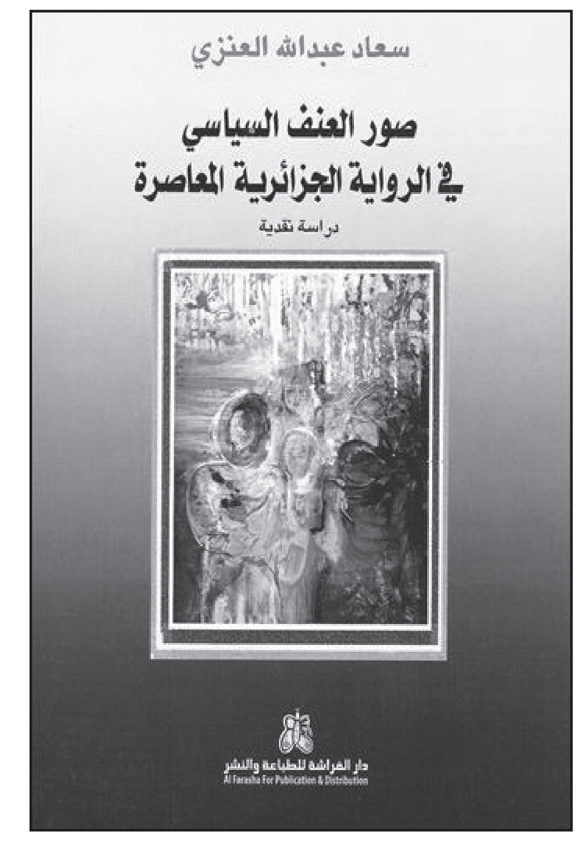


الفصل الأول منه، لتؤكد الكاتبة على أهمية توظيف هذه التقنية – العنونة – وإنجاز مستويات عالية في دلالات العناوين، مما يؤكد على تطور الفن الروائي الجزائري.

أما الفصل الثاني من الباب الثاني، فقد وقف أمام مسألة لغوية جديدة قديمة كثيرة الجدل حول أصالة فكرة النصوص وأسلوبية سردها، وهي مسألة التناص، التي تبحث في التعالقات النصية بين المتن الروائي المختار للدراسة وبين نصوص قديمة، وهو ما جعل الكاتبة تنبه على ما حدث من إشكالية في بعض النصوص في فقدان أدبيتها وشعريتها أمام نصوص التيار التاريخي.

الفصل الثالث: "الصوت السردي" ويتعلق بالسارد لما له من أهمية في تقديم الحكاية، فهو صوت المؤلف الضمني للرواية، ولولا وجوده لتعذر فعل الحكي، ووجود الحكاية، ومن هنا يتضح أن السرد والسارد هما جوهر العمل الروائي، فحاولت الباحثة أن تقترب من ثلاث علامات فارقة في "الصوت السردي"، هي: ضمائر السرد، وعدد الرواة الذين يقومون بالسرد، والتبئير في السرد، وقياس مدى مصداقية السارد، لتشير إلى مشكلة ظهرت على مستوى الصوت السردي، تبرز في قضية مصداقية السارد، وهي أن بعض الساردين كانوا مصابين بالذهان العصابي، بسبب عنف الأحداث، وبعضهم ممن قدم رؤية أيديولوجية سافرة.

ومع ذلك، تؤكد الكاتبة على أن الرواية الجزائرية تمثل بواكير للمحاولات





الروائية التي تجرب الكتابة في " عنف النص " الذي يترجم عنف الحياة، لتلحقها بعد ذلك محولات روائية عربية في مناطق عربية أخرى تطرقت للإرهاب والعنف المسيس.

لتقدم لنا الكاتبة سعاد عبدالله العنزي مقاربة نقدية في علاقة الأدب والسياسة، عبر إحدى محاور العلاقة بينهما، وهو الأكثر سخونة و دموية ونعني العنف السياسي.

وبالرغم من أننا نأخذ على الكتاب استعانته بعدد من الدراسات غير الأدبية والنقدية ضمن معالجة مشكلة بحثه، لقناعتنا بأن النصوص الروائية هي الأرض الخصب لأي قراءة أو رؤية نقدية، خاصة وأن منهج الكتاب متصل ومتأصل بالنقد الأدبي، إلا أننا لا نغفل إشارة الكاتبة لذلك في مقدمتها في أن الدراسة تعتمد النقد السردي في مقاربتها للنصوص، فإنها تستثمر في نفس الوقت مناهج خارجية، ومناهج داخلية استجابة لطبيعة تحليل النصوص وانطلاقاً من فكر متفتح ينفر من الرؤية الأحادية في تفسير النصوص.

كما نشير إلى أن جهود الكاتبة والكتاب وجدت أصداء طيبة ومحل اهتمام وتقدير في موطن الأعمال الروائية المختارة خاصة، والنقد العربي عامة، وهو ما كنا نود احتضانه في وطنها الكويت و مجتمعها الثقافي المحلي. خاصة وأن المكتبة المحلية يندر فيها حضور هذا النوع من الدراسات النقدية المقاربة غير التقليدية.

● سعاد عبدالله العنزي: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة: دراسة نقدية، دار الفراشة للنشر والتوزيع – 2009





ملف البيان

الإبداع بين الأدب والسياسة

بقلم: غالية خوجة *

لا سياسة دون أدب، ولا أدب دون سياسة! لكن، كيف؟

بديهي، أن يختلف المبدع عن الأديب حيث يستغرق الأول الثاني، سواء كان الإبداع في الأدب أو العلوم الإنسانية الأخرى ومنها السياسة، وليس غريباً أن يكون الأدب مستغرقاً للسياسة، لأن بعض الأدباء المبدعين قد يجيدون الفعل السياسي في النص أو الموقع السياسي، بينما لا يستطيع السياسي أن يكون أديباً!

وبكل تأكيد، لا بد من معايير جمالية، وقيم أخلاقية، تعي كيف توظف الحدث المناسب في "الزمكانية" المناسبة، وقبل ذلك، عليها أن تكون قارئة بطريقة موشورية، لكافة جوانب الحدث والزمان والمكان، لتدفع حدثية الحدث إلى الدومان، وتساهم في إنجاز لحظة متثاقفة مع الحياة، من خلال تثبيت عنصر الإنسانية كأهم عنصر كوني مع العناصر الأخرى، وعلية، فإن الأدلجة تختلف عن السياسة والأدب، وقد تضعهما في جمود دائم، فتجعلهما في باب التطرف، التخلف، الديكتاتورية، وغير ذلك.. لماذا؟ لأن الأدلجة تفرض الرؤية في اتجاه واحد، متقولب، ومهما ادعى الحداثية، سيكون تقليدياً، بينما الأدب الجوهري، بكينونته، والسياسة المتداخلة مع رؤياها المشعة بتلك القيمة العليا، والتي هدفها الإنسان، هما بلا حدود متجمدة، قابلة لأن تستمد المناسب من جذورها الماضية، لتؤسس جذوراً جديدة، تنفتح على الأزمنة والأمكنة، وتفلسف الأبعاد المحتملة، واللا محتملة، موظفة الفضاء المتوقع، واللا متوقع، في مياهها المتدفقة أبداً بصفاء، هادف، متشعب، متسائل، وطارح للحلول الممكنة، والقابلة للإمكان.

ولن يتحقق ذلك إلا خارج "الاحتباس الحراري الفعلي والكلامي"، حيث تحكم السياسة بالثقافة، ويعي المثقف دوره بفاعلية مشرقة، بعيداً عما يجري حولنا من أناس تطفلوا على الثقافة، فأشبعوها رياء من أجل مصالحهم الخاصة المختصرة بشهرة زائفة، ومالٍ ذاهب، ولا تدوم لأحد، وكذلك، فعل بعض الساسة، الذين جعلوا من السياسة نفاقاً، من أجل ذات المصالح، بعيداً عن طبيعة السياسة الحقيقية من فن وعلم وإبداع..

---

* كاتبة وشاعرة من سوريا مقيمة في الإمارات.







لا بد من معايير جمالية، وقيم أخلاقية، تعي كيف توظف الحدث المناسب في "الزمكانية" المناسبة، وقبل ذلك، عليها أن تكون قارئة بطريقة موشورية، لكافة جوانب الحدث والزمان والمكان، لتدفع حدثية الحدث إلى الدومان، وتساهم في إنجاز لحظة متثاقفة مع الحياة، لا حياة دون سياسة، ولا سياسة دون أدب.. وكلاهما، بحاجة إلى حالة إبداعية.

أن يبدع السياسي، يعني أن ينهض سلوكياً بالكلمة ذات القيم العالية، من أجل تغيير الفاسد، وهذا لن يحصل إلا من خلال ما أسميه "الإضراب عن الفساد" بكل أشكاله، وألوانه، وهيئاته، وأبعاده. وأن يبدع الأديب، يعني أن يهذب دواخله، أولاً، ثم، أن يشارك الآخرين في الارتقاء بجوانيتهم، وذهانيتهم، وأفعالهم، ومخيلتهم، لتتجاوب مع ذلك النفس والروح معاً.

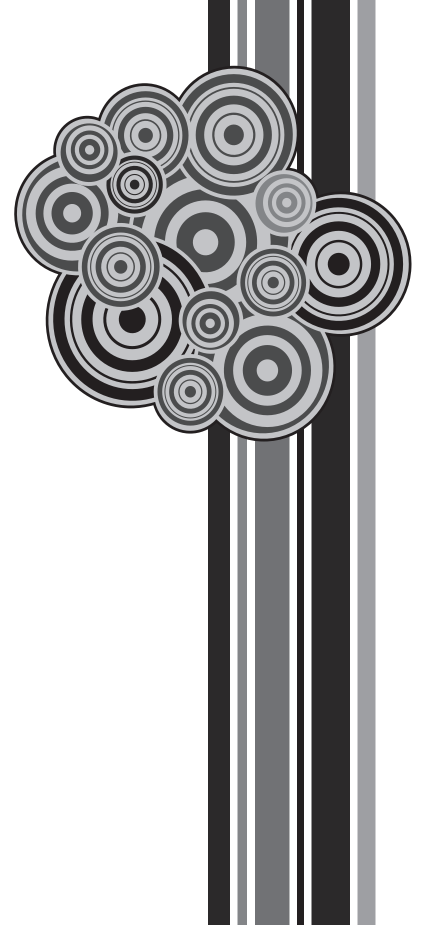
لكن، كيف تتحقق تلك الهارمونية؟

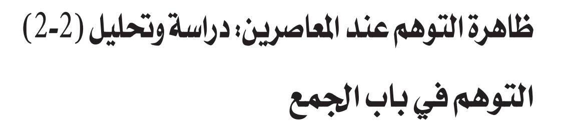
بأساليب مختلفة، وطرائق متنوعة، ولكل إنسان واع، منفتح على الثوابت المضيئة، والمتحولات المعاصرة، أن ينشئ معزوفته البيضاء، لينشر السلم والطمأنينة والمحبة والإنسانية، ولن يتحقق له ذلك إلا إذا أبصر بأن السياسة متوغلة في كل تفاصيل الحياة اليومية، ابتداء من علاقته بأسرته التي تحتاج إلى أسلوب سياسي اجتماعي مناسب، لكي يتحاور معها، ولا انتهاء إلى تعامله مع أفراد المجتمع، ولن يصل إلى تركيب هذه الشبكة من العلائق ما لم يكن في وجداناته أدب من نوع ما، كالإحساس بالآخر، وتفضيله على نفسه، والتضحية، وأن يتبادل هذه الوجدانيات وسلوكياتها مع الآخرين، فتتحول الحياة، وببساطة، إلى لحظة مفعمة بحياة مدنية، حضارية، تجعل أحدنا يشعر بأنه ليس في غابة، أو غابات، فيرفض المثل القائل:"إن لم تكن ذئباً أكلتك الذئاب"، بل يسعى إلى تجسيد أمثال ومثل جديدة، لائقة بالإنسانية بعد هذا الاعتمار على الأرض، فيستحق أن يكون خليفة لله، وأفعاله محفورة في الجواني، والعالم المحيط، كما تحفر أزمنة الماء الصواعق والنوازل في الكهوف والمغارات، أو كما تثبت الجبال مثل الأوتاد، أو كما تنطلق الكلمة الأولى إلى فعلها القرائي المتناغم بين الأزل والأبد.

وهكذا، لا حياة دون سياسة، ولا سياسة دون أدب.. وكلاهما، بحاجة إلى حالة إبداعية تحرق الكذب والنفاق والتحايل، وتهتدي بصراط المحبة والجمال إلى الإنسانية المبتغاة، فهل من مدكّر؟









ظاهرة التوهم عند المعاصرين: دراسة وتحليل (2-2)

التوهم في باب الجمع

د. ليلى السبعان





ظاهرة التوهم عند المعاصرين
دراسة وتحليل (2-2)
التوهم في باب الجمع

بقلم: د. ليلى السبعان

يتوهم المعاصرون فيقولون سجدات وحلقات وما شابهه، ويتوهمون أن لفظ تمر مفرد فيجمعونه.... وسنذكر أمثلة معاصرة لهذا التوهم مع ذكر رأي النحاة فيها.

(١) كلمة دير يجمعونها أديرة، يتوهمون أنها تجمع على أفعلة والصحيح أنها تجمع على أفعال "أديار" قال الرضى: اعمل أن ما كان على فعل فإنه يجمع في القلة على أفعال، في الصحيح كان أو في الأجوف أو في غيرهما وربما أفعال لقلة وكثرة كأخماس وأشبار (١)، قال سيبويه وفي الكثرة على فعول وفعال، والفعول أكثر، وربما اقتصروا على واحد منهما في القليل والكثير معاً، فإن كان أجوف يائياً لزمه الفعول كالفيول والجيود، ولا يجوز الفعال كما مر في فعل، وإن كان واوياً لزمه الفعال ولا يجوز الفعول كريح وأرياح.. (٢). هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فأفعلة يجمع عليها كل اسم مذكر رباعي ثالثة مدة ألف أو واو أو ياء كطعام وأطعمة ورغيف وأرغفة.. (٣). إذن جمع دير على أديرة من التوهم.

(٢) ويجمعون آنسة على آنسات وكذلك عانس على عانسات يقولون مثلاً: زارت مجموعة من الآنسات متحف الكويت العلمي؛ تشكل ظاهرة العانسات في الكويت مشكلة اجتماعية خطيرة، يتوهمون أن وزن فاعل وفاعلة يجمع على فاعلات، وهذا غير صحيح، لأن فاعلاً إذا كان للمؤنث فإنه يجمع على فواعل مثل شاعرة وشواعر وساحرة وسواحر قال سيبويه: وإذا لحقت الهاء فاعلاً للتأنيث كسر على فواعل، وذلك قولك: ضاربة وضوارب، وقواتل وخوارج(٤)، وعليه فجمع آنسة وعانسة على آنسات وعانسات مما وهم فيه بعض المعاصرين والصحيح أوانس وعوانس.

---

* أكاديمية وباحثة من الكويت.

(١) شرح الشافية ٢/٩٣.

(٢) الكتاب ٣/٥٧٤، ٥٧٥.

(٣) انظر همع الهوامع ٣/٣١٠.

(٤) الكتاب ٣/٦٣٢، ٦٣٣، وانظر شرح الشافية للرضى ٢/١٥٤.





(٣) ويجمعون كلمة "مدير" على مدراء يقولون " طلب الوزير كل مدراء الإدارات لاجتماع عاجل، يتوهمون أن كلمة مدير تجمع جمع تكسير وهذا خطأ والصحيح أنها تجمع جمع مذكر سالم فيقال: مديرون.

(٤) ويجمعون كلمة إطار على إطارات يقولون "تستورد الكويت إطارات السيارات من عدة دول في العالم" ، والصواب أن كلمة إطار على وزن فعال تجمع على أطر(٥)، وعلى ذلك فجمع إطار على إطارات من التوهم.

(٥) ويجمعون عطاء على عطاءات، يقولون: تقدم العطاءات إلى وزارة المالية في خلال أسبوعين من تاريخه، وهذا من التوهم والصواب أن فعالاً تجمع على أفعلة، وفي الكثير على فعل أو فعل قال سيبويه وما كان منه- أي من فعال- من بنات الياء والواو فعل به ما فعل بما كان من بنات فعال- أي جمع على أفعلة- وذلك قولك: سماء وأسمية وعطاء وأعطية (٦).

(٦) ويجمعون كلمة مصل على أمصال يقولون: وزعت وزارة الصحة الأمصال على مراكز الوقاية الصحية، يتوهمون أن كلمة المصل تجمع على الأمصال، والصواب أن كلمة مصل على وزن فعل، قال سيبويه: أما ما كان من الأسماء على

يجمعون كلمتي بيضاء وسوداء على بيضاوات وسوداوات يتوهمون أن مفردها يجمع بالواو والنون فيقال أبيضون وأسودون، وهذا من التوهم فشرط المؤنث إن كان صفة وله مذكر أن يكون مذكره جمع بالواو والنون.

ثلاثة أحرف وكان فعلاً فإنك إذا ثلثته إلى أن تعشره(٧)، فإن تكسيره أفعل وذلك قولك: كلب وأكلب وكعب وأكعب وفرخ وأفرخ ونسر وأنسر، فإذا جاوز العدد هذا(٨) فإن البناء قد يجيء على فعال ومفعول وذلك قولك كلاب وكباش وبغال(٩)، وعلى هذا فجمع فعل على أفعال لم يسمع وإنما المسموع جمعه على أفعل في جمع القلة، وفعال وفعول في جمع الكسرة إذن جمع مصل على أمصال من التوهم والصواب أمصل ومصال ومصول.

(٧) ويقولون: خدمات عديدة تقدمها حكومة الكويت لشعبها، يتوهمون أن خدمة تجمع على خدمات وهذا خطأ،

---

(٥) قال ابن عصفور/ ويجوز تسكين العين فتصير على فعل نحو خمار، وخمر.. انظر شرح الجمل ٥٤٦/٢.

(٦) الكتاب ٦٠٣/٣.

(٧) أي جمع القلة.

(٨) أي في جمع الكثرة.

(٩) الكتاب ٥٦٧/٣، وانظر شرح الشافية للرضى ٩٠/٢، ٩١.



قال الزجاجي في الجمل: وما كان على فعله كان فيه أيضاً ثلاثة أوجه: فعلات بكسرتين نحو كسرات، وفتح الثاني يجوز وإسكانه أيضاً، فيقال كسرات وكسرات(١٠)، إذن يتوهم من يقولون ذلك ان فعلة يجمع فعلات وهذا غير صحيح لأن فعلة بفتح الفاء هو الذي يجمع على فعلات بفتح العين، والأمر كذلك بالنسبة لقول بعض المعاصرين: تنظم الخطوط الكويتية رحلات إضافية كل صيف، والصواب رحلات.

(٨) ويقولون: يقدم مسلسل السهرة في حلقات، وكذلك يجمعون سجدة على سجدات، والصواب أن فعلة يجمع في القليل بالألف والتاء وبفتح العين فيقال حلقات وسجدات، إلا أنهم يتوهمون أن فعلة صحيح العين يجمع على فعلات(١١)، وهذا خص بمعتل العين مثل عورة وعورات.

(٩) ويجمعون كلمتي بيضاء وسوداء على بيضاوات وسوداوات يتوهمون أن مفردها يجمع بالواو والنون فيقال أبيضون وأسودون، وهذا من التوهم فشرط المؤنث إن كان صفة وله مذكر أن يكون مذكره جمع بالواو والنون(١٢)، فما جمع بالواو والنون جمع مؤنثه بالألف والتاء، وما لم يجمع بالواو والنون لا يجمع مؤنثه بالألف والتاء، قال الرضى في شرح الكافية: وإن كان المؤنث صفة، فلا يخلو من أن يكون فيه علامات التأنيث أولاً، فإن كانت فيه جمع بالألف والتاء، سواء كان صفة لذكر حقيقي أولاً، إلا أن يكون فعلى فعلان أو فعلاء أفعل فإنهما لا يجمعان بالألف والتاء، حملا على مذكريهما اللذين لم يجمعا بالواو والنون(١٣)، وقد جمعت العرب مثل ذلك على فعل، قال تعالى" ومن الجبال جدد بيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيب سود" فاطر ٢٧.

هذه هي بعض مظاهر التوهم في باب الجمع، وقد رأينا توهم الكتاب المعاصرين في جمع كلمات مجموعة، وفي جمع كلمات جمع تكسير والأولى أن تجمع جمع مذكر، وفي عدم التفرقة بين جمع فعله وفعله، وفي جمع بيضاء على بيضاوات توهماً منهم أن المفرد يجمع جمع مذكر.

التوهم في الإعلال والإبدال

تبدل الهمزة مما ولى ألف الجمع الذي على مثال مفاعل إن كان مداً مزيداً في الواحد مثل: قلائد وصحائف وعجائز فالواحد من هذه الكلمات قلادة صحيفة عجوز، أما إن كان تالي ألف مفاعل أصلياً فلا يبدل همزة فنقول: معايش لا تقلب الياء همزة لأنها أصلية- غير زائدة- لأن مفردها

---

(١٠) الجمل ٣٨٠ وانظر شرحها لابن عصفور ٥٣٨/٢، والهمع ٨٢/١.

(١١) وتسكين العين خاص بضرورة الشعر قال عروة بن حزم:

وحملت زفرات الضحى فأطلقتها ... ومالي بزفرات العشى يدان

انظر مثلاً شرح الجمل ٥٣٨/٢.

(١٢) وأجاز ابن كيسان حمروات وسكرانات كما أجاز في المذكر أحمرون وسكرانون انظر شرح الرضى على الكافية ٣٨٩/٣.

(١٣) شرح الرضى على الكافية ٣٨٩/٣.







معيشة، وقد توهم الكتاب المعاصرون أنٍ الياء زائدة فأبدلوها همزة، ويقولون ايضاً "منائر" والصواب مناور، فالواو ترجع إلى أصلها لسكون الألف قبلها.

إلا أن توهم المعاصرين في قولهم معائش بالهمزة قد جاءت عليه قراءة خارجية عن نافع والأعرج وزيد بن علي والأعمش وابن عامر في رواية: " ولكم فيها معايش"(١٤)، الأعراف ١٠، ولما كانت هذه القراءة تخالف قاعدة النحويين في اشتراط أنٍ يكون ما يلي ألف مفاعل حرف مد مزيداً في الواحد هاجمها بعض هؤلاء النحاة، قال أبو علي الفارسي: ومن أعل فهمز فمجازه على وجه الغلط وهو أن معيشة على وزن سفينة فتوهمها فعلية فهمز كما يهمز مصايب (١٥).

وقال الأخفش عن معايش: فالياء غير مهموزة، وقد همزه بعض القراء وهو رديء لأنها ليست بزائدة(١٦)، وقال الزجاج: ولا أحب القراءة بالهمز إذ كان الناس إنما يقرؤون بترك الهمز ولو كان مما يهمز لجاز تحقيقه وترك همزة، فكيف وهو مما لا أصل له في الهمز(١٧) وقال المازني: أصل أخذ هذه القراءة عن نافع ولم يكن يدري ما العربية وكلام العرب التصحيح (١٨).

أي أن من هاجم هذه القراءة لم يكتف بوصفها بالغلط وأنها خارجة عن القياس

الإمام نافع قد قرأ على سبعين من التابعين وهم من الفصاحة والضبط والثقة بالمحل الذي لا يجهلٍ، أما قول المازني إن نافعاً لم يكن يدري ما العربية فشهادة على النفي، ولو فرضنا أنه لا يدري ما العربية وهي هذه الصناعة التي يتوصل بها المتكلم بلسان العرب، فهو لا يلزمه ذلك إذ هو فصيح متكلم بالعربية ناقل للقراءة عن العرب الفصحاء.

بل هاجم الإمام نافعاً رحمه الله بأنه لم يكن يدري ما العربية وقد رد ذلك أبو حيان في تفسيره البحر المحيط قال: وقرأ الأعرج وزيد ابن علي والأعمش وخارجة عن نافع وابن عامر في رواية معائش بالهمز وليس بالقياس، لكنهم رووه وهم ثقات فوجب قبوله، فابن عامر عربي صراح وقد أخذ القرآن عن عثمان قبل ظهور اللحن، والأعرج من كبار قراء التابعين، وزيد بن علي من الفصاحة والعلم بالمكان الذي قل أن يدانيه في ذلك أحد.

---

(١٤) انظر مثلاً السبعة ٢٧٨، والبحر المحبط ١٤/٥.

(١٥) الحجة لأبي علي الفارسي ٨/٤، ٩ باختصار.

(١٦) معاني القرآن للأخفش ٢٩٣/١.

(١٧) معاني القرآن وإعرابه للزجج ٣٢٠/٢، ٣٢١.

(١٨) انظر البحر المحيط ١٤/٥، والقراءة مروية أيضاً عن ابن عامر والأعرج وزيد ابن علي الأعمش.



أما عن الإمام نافع فقد قرأ على سبعين من التابعين وهم من الفصاحة والضبط والثقة بالمحل الذي لا يجهل، أما قول المازني إن نافعاً لم يكن يدري ما العربية فشهادة على النفي، ولو فرضنا أنه لا يدري ما العربية وهي هذه الصناعة التي يتوصل بها المتكلم بلسان العرب، فهو لا يلزمه ذلك إذ هو فصيح متكلم بالعربية ناقل للقراءة عن العرب الفصحاء(١٩).

هذه هي قراءة معائش بالهمز وقد رأينا من يردها ويهاجم القراء. ومن يدافع عنها وعن القراء ونأتي إلى قول المعاصرين معائش فنجده مبنياً على التوهم وهذا التوهم ليس خاصاً بلغة العصر. بل حكى الفراء أن العرب ربما همزت هذا وشبهه يتوهمون أنها فعيلة لشبهها بوزنها في اللفظ وعدة الحروف وقد همزت العرب المصائب وواحدتها مصيبة شبهتها بفعيلة لكثرتها في الكلام(٢٠).

ملحق يتضمن بعض الألفاظ الشائع توهمها وصوابها

ونختم بحثنا بملحق يتضمن بعض الألفاظ الخاطئة التي جرت على ألسنة المعاصرين، وكان السبب في هذه الأخطاء التوهم، فمن خلال الدراسة الميدانية لأخطاء المعاصرين الناتجة عن التوهم لاحظت أنها تنحصر في عدة مظاهر مثل توهم الفعل مجرداً والمعاجم لم تذكره إلا مزيداً والعكس، أو توهم أن الفعل يتعدى بحرف جر، والمسموع تعديه بنفسه .. إلخ، مع ملاحظة أننا لم نحاول حصر هذه الأخطاء بل اكتفينا بمثال أو اثنين على كل ظاهرة، ومع ملاحظة أننا أسقطنا من هذه الأخطاء ما أجازه مجمع اللغة العربية بالقاهرة أو أجازه المعجم الوسيط الذي أصدره مجمع اللغة العربية، وكان مرجعنا في الحكم على هذه الألفاظ بالخطأ أو الصواب لسان العرب بوصفه أكثر المعاجم العربية استيعاباً لألفاظ اللغة مع الاستئناس بالقاموس المحيط، بالإضافة إلى الكتب التي تخصصت في رصد الأخطاء الشائعة على ألسنة المعاصرين، مثل كتاب الأستاذ محمد علي النجار "الأخطاء اللغوية الشائعة" وكتاب الدكتور أحمد مختار عمر "اللغة العربية الصحيحة" وكتاب الدكتور محمد أبو الفتوح شريف الأخطاء الشائعة في النحو والصرف.

يقولون: النساء لن يشكو من ارتفاع الأسعار، ويتوهمون أن الفعل مضارع منصوب بحذف النون، وهذا غير صحيح، والصحيح لن يشكون، ومثله في التنزيل" إلا أن يعفون" البقرة ٢٣٧ والنون لا تحذف في مثل هذا لأن النون ضمير جماعة النسوة فهي علامة جمع لا علامة رفع، وعند اتصالها بالفعل المضارع يصير مبنياً، وتثبت النون في الرفع والنصب والجزم ووزن الفعل على هذه الحالة يفعلن.

ويقولون السيدات يشكين من ارتفاع

(١٩) البحر المحيط ١٤/٥، ١٥ بتصرف.

(٢٠) معاني القرآن للفراء ٣٧٣/١، ٣٧٤، باختصار يسير.



الأسعار، يتوهمون أن الفعل مسند إلى ياء المخاطبة.

ويقولون يا رجال اتقو الله. ويا نساء اتقوا الله. يتوهمون أن إسناد الفعل لجمع الذكور مثله لجمع الإناث والصحيح يا نساء اتقين الله، وفي التنزيل: " واتقين الله إن الله كان على كل شيء شهيداً" الأحزاب٥٥".

يقولون " دعمت الدولة بعض السلع تدعيماً ملحوظاً، ومثله أصبحت السلع مدعمة، يتوهمون أن الفعل دعم مضعف، وهذا غير صحيح فالمسموع دعم واسم المفعول منه مدعوم، ففي الصحاح: دعم الشيء دعماً(٢١)، إذن الصواب أن يقال: دعمت الدولة بعض السلع دعماً، وأصبحت السلع مدعومة.

ويقولون رصدنا للمشروع مبالغ كثيرة، يتوهمون أن الفعل رصد بمعنى أعد، والصواب أن الفعل رصد بمعنى رقب، رصده بالخير وغيره يرصده رصداً ورصداً يرقبه، ورصده بالمكافأة كذلك، والترصد الترقب... (٢٢)، وللتعبير عن معنى هذه الجملة يستخدم الفعل المتعدي أرصد، بمعنى أعد(٢٣).

ويقولون: هذا الشاب مدمن على الخمر، يتوهمون أن الفعل أدمن يتعدى بحرف الجر على(٢٤)، ففي القاموس المحيط أدمن الشيء: أدامه(٢٥)، وقال ابن منظور: أدمن الشرب وغيره لم يقلع عنه، وفلان يدمن كذا أي يديمه ومدمن الخمر الذي لا يقلع عن شربها،يقال: فلان مدمن خمر أي مداوم شربها(٢٦).

ويقولون: تأثرنا تأثيراً بالغاً بحفل افتتاح دورة الصداقة والسلام يتوهمون أن الفعل تأثر مصدره "تأثير" والصواب تأثر تأثراً أما التأثير فمعناه إبقاء الأثر في الشيء(٢٧).

ويقولون قررت الوزارة انتداب بعض الموظفين، يتوهمون أن الانتداب بمعنى الحث والتوجيه، وهذا غير صحيح، والصواب قررت الوزارة ندب بعض الموظفين، قال ابن منظور ندب القوم إلى الأمر يندبهم ندباً: دعاهم وحثهم(٢٨). أما "انتداب" فمعناه أسرع في الإجابة يقال: ندبه للأمر فانتدب له أي دعاه له فأجاب، وفي الحديث" انتدب الله لمن يخرج في سبيله" أي أجابه إلى غفرانه.

ويقولون: هذه الأرض الزراعية مباعة(٢٩)، يتوهمون أن اسم المفعول لا ترد فيه الألف إلى أصلها، وهذا غير

(٢١) الصحاح ١٩١٩/٥.

(٢٢) اللسان رصد.

(٢٣) القاموس المحيط ٤٠٨/١.

(٢٤) وأجاز الأستاذ محمد علي النجار أن يضمن الفعل أدمن معنى الفعل واظب فيصبح تعديته بعلى " الأخطاء اللغوية الشائعة٣٩.

(٢٥) القاموس المحيط ٢١٣/٤.

(٢٦) اللسان دمن.

(٢٧) اللسان أثر.

(٢٨) القاموس المحيط ١٧٥/١.

(٢٩) من الأخطاء الشائعة في النحو والصرف د/ محمد أبو الفتوح شريف ١٠٩، ١١٠.



صحيح والصحيح أن ترد هذه الألف إلى أصلها التي انقلبت عنه وأصل الألف هنا الياء لأن الفعل باع يبيع، وعلى ذلك فالصواب أن يقال: هذه الأرض مبيعة.

ويقولون: الراسل شركة البترول الوطنية، يتوهمون أن الفعل رسل وهذا غير صحيح فالفعل أرسل وعلى هذا فاسم الفاعل مرسل وفي التنزيل" وإني مرسلة إليهم بهدية" سورة النمل ٣٥.

ويقولون احتفلت الجامعة بعيد الخريجين، يتوهمون أن الخريجين اسم فاعل، وهذا غير صحيح والصواب متخرج من الفعل تخرج.

ويقولون: لم يكن عندي علم مسبق بهذا يتوهمون أن مسبق اسم فاعل من أسبق، وهذا غير صحيح فلا يوجد أسبق وإنما المسموع سبق ومضارعه يسبقه ويسبقه بمعنى تقدمه وعلى ذلك فاسم الفاعل سابق، وفي التنزيل "والسابقات سبقاً" النازعات ٤ أي الملائكة تسبق الجن باستماع الوحي(٣٠)، وفي الحديث أنا سابق العرب يعني إلى الإسلام- وحد صهيب سابق الروم، وبلال سابق الحبشة، وسلمان سابق الفرس(٣١).

ويقولون: هو الوريث الشرعي: "يتوهمون الوريث اسم فاعل، وهذا غير صحيح والصواب وارث من ورث وقال في القاموس المحيط ورث أباه بكسر الراء يرثه ورثا ووراثة وإرثاً ورثة بكسر الراء في كل(٣٢).

ويقولون : الكتاب نفذت طبعته يتوهمون أن الفعل نفذ بمعنى نفد وهذا غير صحيح فنفذ بمعنى اجتاز والنفاذ والجواز يقال نفذت أي جزت، ورجل نافذ في أمره ونفوذ ونفاذ: ماض في جميع أمره وأمره نافذ أي مطاع.. (٣٣). أما نفد فمعناه فنى وذهب ومنه القوم فنى زادهم ومالهم، وفي التنزيل "قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربي لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربي ولو جئنا بمثله مداداً" الكهف ١٠٩(٣٤).

ويقولون الشرطة هي صمام الأمن في الدولة يتوهمون تشديد الميم من صمام وهذا غير صحيح ففي اللسان أصممت القارورة أي جعلت لها صماماً، والصمام ما تسد به الفرجة.. (٣٥).

ويقولون: تقوم شركة البترول الوطنية بخدمات جليلة في القطاع النفطي، والمسموع شركة، قال في القاموس المحيط: شركة في البيع والميراث كعلمه، شركة بالكسر(٣٦).

ويقولون: توجد مدارس مختلطة في الكويت. والصحيح مختلطة يقال اختلط الليل بالتراب والحابل بالنابل والمرعى

(٣٠) انظر القاموس المحيط ٣/٣٣٠.

(٣١) لسان العرب سبق.

(٣٢) انظر القاموس المحيط ١/٢٣٩.

(٣٣) اللسان نفذ.

(٣٤) القاموس المحيط ١/٤٧٤.

(٣٥) السا صمم وانظر القاموس المحيط ٥/٩٩.

(٣٦) القاموس المحيط ٣/٤٢٠.





بالهمل، والخاثر بالزباد(٣٧)، وعلى هذا فاسم الفاعل مختلطة ومختلفة ومزدوجة وممتزجة.

ويقولون شاد وزير الخارجية بالمباحثات الدائرة لتحقيق السلام يتوهمون أن الفعل شاد بمعنى أشاد، والصحيح أن شاد يستخدم في البناء فتشييد البناء إحكامه ورفعه وشاده يشيده شيداً، جصصه، وبناء مشيد: معمول بالشيد وكل ما أحكم من البناء فقد شيد وفي التنزيل: "أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة" النساء ٧٨، وبئر معطلة وقصر مشيد" الحج ٤٥، أما أشاد فيستخدم في الثناء والمدح وأصله من أشاد بذكره في الخير والشر والمدح والذم إذا شهره ورفعه(٣٨). إذن الصواب أن يقال أشاد وزير الخارجية.

يقولون خصلة من خصال الخير، وهذا من توهمهم لأن الخصلة والضم الخاء لفيفة من الشعر وجمعها خصل، والصحيح أن يقال خصلة من خصال الخير، والخصلة بمعنى الخلق محموداً أو مذموماً(٣٩).

ويقولون تأخذ الموضوع برمته- يعني كله- يخلطون بين الكسر ولضم فيغيرون المعنى والصواب برمته بضم الراء أي كله، أما الرمة بكسر الراء فمعناها العظام البالية والنملة ذات الجناحين، والأرضة، والجمع رمم ورمام(٤٠).

ويقولون: بعد قليل يحين آذان المغرب، الصواب أذان بمعنى الإعلام بالشيء أما آذان فجمع أذن، وآذان الفار نبت بارد رطب يدق مع سويق الشعير فيوضع على ورم العين الحار فيحلله وآذان الجدي: لسان الحمل، وآذان العبد مزمار الراعي. وآذان الفيل: القلقاس.. (٤١).

ويقولون بين الكهل والشيخ. الكهل من جاوز الثلاثين إلى الخمسين، والشيخ من خمسين أو إحدى وخمسين إلى آخر عمره أو إلى الثمانين، والجمع شيوخ وأشياخ... (٤٢).

ويقولون: وقع صدفة، وهذا من توهمهم والصواب وقع مصادفة.

ويقولون أمسى المساء والصواب حل المساء لأن معنى الفعل أمسى دخل في المساء وليس من المعقول أن يدخل المساء في المساء.

وبعد فهذه جملة من أخطاء المعاصرين السبب في هذه الأخطاء التوهم، توهم في أن الفعل يتعدى بحرف الجر والمسموع أنه يتعدى بنفسه، وتوهم في أن اسم المفعول لا ترد فيه الألف إلى أصلها التي انقلبت عنه، وتوهم في أن الفعل مجرد والمسموع أنه مزيد، والعكس، وتوهم أن اسم الفاعل يأتي على وزن فعيل، وتوهم في دلالة بعض الكلمات والأفعال كاستعمال نفذ بمعنى انتهى أو شاد بمعنى أثنى على.. إلخ.

* * *

---

(٣٧) انظر القاموس المحيط ٢/٥٧٤.

(٣٨) انظر اللسان شيد والقاموس المحيط ١/٤٢٤.

(٣٩) انظر اللسان خصل والقاموس المحيط ٣/٥٠٤.

(٤٠) اللسان رمم.

(٤١) القاموس المحيط ٤/١٧٥.

(٤٢) انظر اللسان كهل، وشيخ، والقاموس المحيط ١/٣٦٣.





الخاتمة

يحسن بنا بعد أن انتهينا من الحديث عن التوهم أن نجمل ما قلناه في هذه السطور.

(١) دار المعنى اللغوي للتوهم حول الخطأ والسهو، والنخيل والتمثل، والترك والإسقاط، هذا عن المعنى اللغوي أما المعنى الاصطلاحي فقد عرفه أحد الدارسين بأنه " تفسير تخيلي يضطر إليها النحاة والصرفيون، وذلك عن طريق الاستعانة بالمعنى في محاولة للتوفيق وتحقيق الانسجام بين ما قد يظن من خطأ في إعراب ألفاظ بعض التراكيب الفصيحة والتي لا ريب في صحتها وبين القواعد النحوية والصرفية".

(٢) ظهر مصطلح التوهم مع بداية التأليف النحوي، فذكره الخليل بن أحمد ١٧٥هـ وسيبويه ١٨٠هـ، والكسائي ١٨٩، والفراء ٢٠٧.

(٣) استخدام اللغويون التوهم بمعنيين الأول بمعنى ما شذ عن القياس، والآخر بمعنى الخطأ وعلى هذا المعنى الأخير ألف علي بن حمزة كتابه التنبيهات على أغاليط الرواة، وأحمد فارس الشدياق" الجاسوس على القاموس".

(٤) ظهر التوهم – بمعناه الاصطلاحي- في كل أبواب النحو والصرف، لذا ظهرت دراسات حديثة خصصها أصحابها لدراسة التوهم من خلال النصوص القديمة قرآن كريم وقراءاته، كلام العرب،... وكان آخر هذه الدراسات كتاب التوهم عند النحاة للدكتور عبد الله جاد الكريم.

(٥) ولما لم تظهر دراسة تتناول اللغة المعاصرة وموقف التوهم منها، كان لابد من هذه الدراسة التي تناولت التوهم في كتابات المعاصرين مثل قولهم ثم اتفاق الدولتين الأعظم.

(٦) قام هذا البحث بعمل دراسة ميدانية لأخطاء المعاصرين الناتجة عن التوهم وقد تم تقسيم هذه الأخطاء حسب الباب النحوي أو الصرفي الذي وردت فيه مثل باب الفاعل، الممنوع من الصرف، أفعل التفضيل، باب الجموع، باب المذكر والمؤنث.

(٧) وختم البحث بعمل ملحق لأخطاء المعاصرين الناتجة عن التوهم في ضبط الألفاظ أو في دلالة هذه الألفاظ...

* * *

المراجع

- الأخطاء اللغوية الشائعة. للأستاذ محمد علي النجار- معهد الدراسات العربية بالقاهرة.

- إصلاح المنطق لابن السكيت تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون. ط. دار المعارف.

- البحر المحيط لأبي حيان ط دار الفكر.

- التصريح بمضمون التوضيح للشيخ خالد الأزهري، تحقيق د/ عبد الفتاح بحيري إبراهيم. مطبعة الزهراء للإعلام العربي ١٩٩٧.

- التنبيهات على أغاليط الرواة في كتب اللغة المصنفات. لعلي بن حمزة البصري تحقيق عبد العزيز الميمني الراجكوتي. ط دار المعارف.



- التوهم عند النحاة. د. عبد الله جاد الكريم. مكتبة الآداب القاهرة ٢٠٠١.

- الجاسوس على القاموس. أحمد فارس الشدياق. القسطنطينية.

- الجمل في النحو للزجاجي تحقيق د/ علي توفيق الحمد. مؤسسة الرسالة بيروت.

- حاشية الشيخ يس على شرح التصريح ط عيسى البابي الحلبي .

- الحجة للقراء السبعة. لأبي على الفارسي. حققه بدر الدين قهوجي، بشير جويجاني ط دار المأمون للتراث.

- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. للبغدادي تحقيق عبد السلام محمد هارون. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- درة الغواص في أوهام الخواص للحريري تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار نهضة مصر للطبع والنشر.

- ديوان امرئ القيس تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط دار المعارف ١٩٦٩.

- ديوان النابغة الذبياني رواية الأصمعي من نسخة الأعلم تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط دار المعارف.

- ديوان الهذليين- مطبعة دار الكتب والوثائق القومية- مصر.

- السبعة في القراءات لابن مجاهد تحقيق د/ شوقي ضيف، ط دار المعارف بمصر.

- شرح الجمل لابن عصفور تحقيق د/ صاحب أبو جنح ط عالم الكتب.

- شرح ديوان زهير بن أبي سلمى للأعلم الشنتمري. المطبعة الحميدية.

- شرح الرضى على الكافية تحقيق د/ يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قاريونس ١٩٧٨.

- شرح الشافية للرضى تحقيق محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محيي الدين عبد الحميد دار الكتب العلمية.

- شرح شعر زهير بن أبي سلمى صنعة ثعلب تحقيق د/ فخر الدين قباوة- منشورات دار الأمانة.

- شرح شواهد الإيضاح لأبي علي الفارس تأليف عبد الله بن بري.

- تحقيق د/ عيد مصطفى درويش. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.

- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري تحقيق أحمد عبد الغفور عطار. دار العلم للملايين.

- في أصول اللغة. مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

- القاموس المحيط للفيروز آبادي. دار الكتب العلمية.

- الكامل لأبي العباس المبرد. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار نهضة مصر بالفجالة.

- الكتاب لسيبويه تحقيق عبد السلام محمد هارون. ط دار الجبل .

- لسان العرب لابن منظور ط دار المعارف.

- اللغة العربية الصحيحة د/أحمد مختار عمر- عالم الكتب القاهرة ١٩٨٠.

- ما ينصرف وما لا ينصرف للزجاج تحقيق د/ هدى محمود قراعة- مكتبة الخانجي.



- المحتسب لابن جني تحقيق علي الجندي ناصف، عبد الحليم النجار، د/ عبد الفتاح شلبي ط المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.

- مختصر المذكر والمؤنث للمفضل بن سلمة تحقيق د/ رمضان عبد التواب- مجلة معهد المخطوطات العربية المجلد ١٧ جـ ٢ عدد نوفمبر ١٩٧١م.

- المذكر والمؤنث لابن الأنبار تحقيق د/ طارق عبد عون الجنابي. مطبعة العاني بغداد ١٩٧٨.

- المذكر والمؤنث للسجستاني تحقيق د/ حاتم صالح الضامن. دار الفكر دمشق.

- المذكر والمؤنث لابن فارس تحقيق د/ رمضان عبد التواب- القاهرة ط أولى ١٩٦٩.

- المذكر والمؤنث للفراء تحقيق د/ رمضان عبد التواب- الناشر دار التراث ١٩٧٥.

- معاني القرآن للأخفش تحقيق د/ فائز فارس ط الثانية ١٩٨١م.

- معاني القرآن وإعرابه للزجاج شرح وتحقيق د/ عبد الجليل شلبى عالم الكتب.

- معاني القرآن للفراء تحقيق أحمد يوسف نجاتي، محمد علي النجار الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- المعجم الوسيط من عمل مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

- المغني لابن هشام تحقيق د/ مازن المبارك، محمد علي حمد الله. دار الفكر المقضب للمبرد تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية.

- من الأخطاء الشائعة في النحو والصرف د/ محمد أبو الفتوح شريف. مكتبة الشباب القاهرة.





قراءات

الثقافة في الكويت "للدكتور خليفة الوقيان "الإبحار في التاريخ"

د.أحمد بكري عصلة

"ليلة الجنون" لمنى الشافعي.. الرواية الأنثى

عز الدين الجلاوجي

راشد السيف (من تاريخ البيان)

خالد سعود الزيد



"الثقافة في الكويت" للدكتور خليفة الوقيان
.. الإبحار في التاريخ

بقلم: د. أحمد بكري عصلة *

على الرغم من إصدار المؤلف كتابه في ثلاثمئة وخمس وأربعين صفحة فإنه –في رأيي- جاء عناوين، أو اختصارات، أو ملخصات لما كان يجب أن يكون عليه، كي يتوافق ما فيه ومفهوم"الثقافة" الذي يتصف بالشمول والاتساع واحتواء كثير من التفاصيل اللازمة.

أقول هذا وأنا أعتمد الطبعة الثانية ٢٠٠٧م التي لم تُفصل أو تشتمل على ما يعوض عن ذلك في الطبعة الأولى. فالثقافة في أي بلد في العالم لا يمكن التأريخُ لها في مجلد أو اثنين أو أكثر؛ فالبواكير وحدها تحتاج من المؤرخ إلى مجلدات ولاسيما في وضع كوضع الكويت الثقافي في حقبة ما قبل تدفق النفط، وهي زمن مجهول الهوية لدى القارئ العربي، أو معروف بصورة مشوهة ضعيفة تسيء إلى تاريخ الثقافة أكثر مما تحسن. لهذا أقول: إن إنصاف مثقفي الكويت الذين رَحلوا قبل أن يُمتعوا بنعمة النفط واجبٌ على كل من يمسك عصا التأريخ، ولا يجوز أن يكتفي بالإشارة – مجرد الإشارة- فكما كان رجال الغوص والصيد وصناعة السفن عظماء ومبدعين فقد كان مثقفو الكويت في الشعر والتأريخ والفقه .. كذلك.

مرة أخرى أقول هذا وأنا أعلم علم اليقين أن د. خليفة الوقيان يدرك هذا الأمر، ولديه من المعلومات ما يمكن أن يملأ به مجلدات تكمل الصورة؛ فإن لم يكن لديه الوقت لأداء ذلك، فإن لديه، يقيناً، الرغبة الصادقة، ولإنجاز العمل كاملاً لا بأس في أن يشترك مع آخرين أو يشرك معه من هم أهل للقيام بذلك.

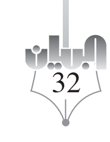
والأمر أقسى وأصعب إذا انتقلنا إلى دراسة "الاتجاهات" العنصر الثاني الذي بُني عليه الكتاب. فإذا كانت البواكير تحتاج إلى مجلدين أو ثلاثة أو أربعة فإن الاتجاهات تحتاج إلى أضعاف ذلك كي يتخذ العمل أحقية اسمه، ويتصنف بطابع الشمول الذي يجب أن يقوم عليه التأريخ للفكر والعلم.

والأمر نفسه يمكن أن يقال في قسم "الريادات" بل في كل عنصر جزئي من عناصر الكتاب.

---

* كاتب سوري مقيم في الكويت









هذه مقدمة أردت من ورائها إثارة د. خليفة أو غيره للنهوض بعمل كبير يعرِّف العرب، قبل غيرهم، بالأدب والفكر والثقافة عامة في الكويت بصورة واضحة بعيدة عن الشوائب، والأغراض، والتوجيه.

فإذا انتقلنا إلى الكتاب وجدناه يقع في أربعة فصول:

الفصل الأول- عوامل الاهتمام المبكر بالثقافة

وفيه تحدث عن أربعة عوامل، هي: طبيعة السكان: وقد توقعت أن يكون لوصف أهل الكويت وطباعهم وأخلاقهم وعاداتهم، ولكنه جاء للحديث عن شرائح السكان ومواطن هجراتهم الأصلية وأسباب الهجرة. لذا أرى أن يغير هذا العنوان ليكون مناسباً بدقة للمضمون، وليكن، مثلاً تنوع السكان وأثره في الثقافة أو غيره ذلك ما يراه المؤلف.

والعامل الثاني: طبيعة الموقع، وفيه وضح المؤلف أثر البيئة القاسية في دفع الأهالي إلى التحدي والرحلة والسفر، وما لذلك من أثر واضح في إحداث شيء من التبادل الثقافي. وقد وفق في تصوير ذلك أيما توفيق.

والعامل الثالث: طبيعة النظام السياسي، وقد أحسن إذ اختصره؛ فهو جانب معروف، ولم يقصر المؤرخون فيه، فقد ألفت فيه كتب، ووضعت دراسات وبحوث ومقالات وضحت كيف بني نظام الحكم في الكويت، وأسس الشورى أو الديموقراطية التي ارتضاها أهلها لتوطيد الحكم لأسرة "الصباح الكرام" ومن ثم وضع أنظمة للقضاء، والتجارة، والحكم، توسعت إلى ما هي عليه الحال اليوم.

أما العامل الرابع والأخير؛ المؤثرات الخارجية فلم يجد د. خليفة بديلاً عن الإيجاز إلى درجة الاكتفاء بالإشارة والذكر العابر لأسماء من زاروا الكويت من علماء وشعراء ومفكرين من مختلف الأصقاع والبقاع؛ فمن مصر فلان وفلان وفلان، ومن الشام فلان وفلان وفلان... وهذا العامل- في رأيي- يصلح موضوعاً لمجلد ضخم أو لرسالة جامعية تؤهل صاحبها لأن يكون واحداً من مثقفي الأمة العربية في هذا القرن الجديد، لأن الإلمام بمن أمَّ الكويت من العلماء يقتضي الإلمام بفكر هؤلاء وثقافاتهم وآثارهم في أهل الكويت، سواء كانت سلبية أم إيجابية، ويؤكد عمق التواصل الفكري بين هؤلاء الأعلام وأعلام الكويت في حقبة ما قبل تدفق النفط.

فالكتاب إذاً، بصورته الحالية هيكل أو مخطط لمباحث كبيرة أرى أن تؤدَّى وتنفذ بجهود متضافرة للمؤلف نفسه، وآخرين يختارهم من ذوي الخبرة والاختصاص. فقد اقتضى هذا البحث جهود سنوات من عمر المؤلف، ولا يدرك هذا إلا ذوو المعاناة والمعرفة، وحرام أن يبقى هذا الجهد في حدود التخطيط والإيجاز والإعلام بالخطوط الرئيسية لمعالم الثقافة في الكويت.

الفصل الثاني- مظاهر الاهتمام المبكر بالثقافة

وفيه تحدث عن الكتاب؛ ما نسخ منه في الكويت، وما ألف في المراحل المبكرة، ولاسيما كتب علوم الدين وعلوم الملاحة



تحدث عن المؤسسات الثقافية الأهلية والجمعيات الخيرية، والمكتبات الأهلية، وعن عملية وقف الكتب وإهدائها، ثم عن المكتبات التجارية، كمكتبة "ابن رويح" و"ابن درع" و"المكتبة القومية" و"التلميذ" و"الطلبة" و "الخليج" ... وكلها أدت واجباً ما في تلبية الحاجات، وفي نشر العلم والثقافة. يضاف إلى ذلك حديثه عن "النادي الأدبي (1924)م وأبرز رجالاته.

البحرية، ومن ذلك نَسْخُ المخطوطات الأشهر، كموطأ الإمام مالك، والفتح المبين، والتيسير على مذهب الشافعي، وديوان المتنبي.. وذكر اسم الناسخ وأماكن وجود المنسوخ قدر الإمكان. وفي التأليف المبكر ذكر/: نظم العشماوية لعثمان بن سند، وسبائك العسجد، ومعرفة حساب أوزان اللؤلؤ، ورسالة تسهيل التجويد للقرآن المجيد، وديوان عبد الله الفرج، وتاريخ الكويت.. وغيرها. وقد ذكر اسم مؤلف الكتاب وأين طُبع ومتى ما أمكنه ذلك.

ثم انتقل إلى الصحافة، وأجاد في رصد بدايات الصحافة الكويتية سواء تلك التي أصدرها أصحابها خارج الكويت، والتي أصدرها أصحابها في الكويت، بدءاً بمجلة "الكويت" لعبد العزيز الرشيد وانتهاءً بجريدة "الرأي العام" للمساعيد التي صدرت في ١٩٦١/٤/١٦م تاركاً تفصيل الحديث عما بعدها اكتفاءً بهذا التاريخ، واقتناعاً بأن الحديث عما بعد ذلك مألوف معروف.

بعدها تحدث عن المؤسسات الثقافية الأهلية والجمعيات الخيرية، والمكتبات الأهلية،وعن عملية وقف الكتب وإهدائها، ثم عن المكتبات التجارية، كمكتبة "ابن رويح" و"ابن درع" و"المكتبة القومية" و"التلميذ" و"الطلبة" و "الخليج" ... وكلها أدت واجباً ما في تلبية الحاجات، وفي نشر العلم والثقافة. يضاف إلى ذلك حديثه عن "النادي الأدبي (١٩٢٤)م وأبرز رجالاته، ثم عن الديوانيات الثقافية، كدواوين: يوسف البدر، وناصر البدر، وآل العدساني، وأحمد خالد المشاري، والملا حسين عبدالله التركيت.. وما تركته من آثار في أبناء الكويت ولاسيما المثقفون. وختم الحديث بكلمة عن "الرابطة الأدبية" لينتقل بعدها إلى الكلام على المطابع؛ كيف دخلت الكويت، وما هي المطبعة الأولى، وكيف تطور ظهور المطابع، وجهود خالد الفرج في ذلك، وأبرز ما طبع، وتأسيس مطبعة الحكومة سنة ١٩٥٨م.

الفصل الثالث- اتجاهات فكرية

وفيه تحدث عن أربعة اتجاهات:

أولاً : الاتجاه الإصلاحي؛ وهو – في رأيي- يمثل صلة الوصل بين كل ما كان في الكويت من فكر وثقافة، من جهة، وما استحدث، بعدُ، من تيارات فكرية وثقافية إلى اليوم، يستوي في ذلك الفكر المحافظ الذي يعد ردة فعل على ذلك الاتجاه، والفكر المتحرر الذي نما على آثار هذا الاتجاه، ومن بذوره.



وقد أدرك د. خليفة الوقيان أهمية هذا لاتجاه في حياة أهل الكويت وحكامها معاً، فمهّد للحديث عنه تمهيداً دفعه إلى القول: "ويبدو أن الكويتيين أدركوا أنه بفرض الرؤية الأحادية تتداعى مقومات القوة والتميز، وتتحول عناصر التنوع الثقافي، ذات الآثار الإيجابية، إلى عوامل فرقة وتناحر، تنذر بتفجير المجتمع من الداخل، وتحويله إلى شظايا عرقية وقبلية وطائفية" ص ١٣٣. ولهذا انتهى د. خليفة إلى أن المجتمع الكويتي بحكم ذلك لم يقف من الدعوة الوهابية موقف القبول المطلق" بسبب تعارضها مع طبيعة الانفتاح والتسامح التي سادت المجتمع الكويتي، وجعلت علماء الكويت، أكثر ميلاً نحو المنهج الإصلاحي" ص ١٣٤.

ولكي يؤكد هذا الموقف لجأ إلى الحجة والدليل، فاعتدَّ بمواقف الشيخ ابن سند، وبمحمد بن عبد الله بن فيروز وتلاميذه، وبالشيخ مساعد العازمي وغيرهم، من الدعوة الوهابية، تلك المواقف التي قادت في رأي د. خليفة إلى أمرين:

- المواجهة الحربية: بين رجال الدعوة وأهل الكويت، وأدت إلى غزو الكويت مرات إلى أن كانت معركة الجهراء سنة ١٩٢٠، وقد استشهد المؤلف بأشعار الكويتيين المعبرة عن رفض العدوان الوهابي وأفاعيله، ومنهم: محمد الهطنفل، وفهد الشختلي من شعراء الجهراء، وعلي الموسى السيف، وعبد المحسن الرشيد من شعراء مدينة الكويت.

- المواجهة الفكرية: وفيها أورد ما نشر من شعر عامي وآخر فصيح، ومحاورات، ومقالات، عبرت عن مواقف أهل الكويت، ومفكريها خاصة، من الهجوم الوهابي، ومن الدعوة الوهابية عامة. وفي رأيي أن هذا الفصل أو الجزء من الفصل من أمتع فصول الكتاب، وأغزرها مادة، وأعمقها أدلة، بل أراه الأمتع والأدق من بين من قدم من دراسات في الموضوع ذاته. وهذه المواجهة، سواء أكانت في بواكير الأدب والفكر، أم في وقتنا الحاضر، ما تزال شديدة الأوار، وتصلح مادتها لبحث جديد، وأنا أدعو إلى هذا بشدة، لضرورة صون العقول والنفوس، وحماية المجتمع من آفات التعصب، ومغالاة التجديد معاً.

عرض المؤلف ريادات المبدعين في الشعر والقصة والرواية والمسرح والموسيقا والغناء والفنون التشكيلية.. ففي الشعر أورد دراستين جميلتين حقاً عن الشاعرين الرائدين عثمان بن سند 1827-1766م) وعبد الجليل الطباطبائي، وهو ينتهي بعد عرض للكثير من الحقائق والأدلة إلى أنه " من حق الباحثين الكويتيين أن يعدوه (عثمان بن سند) عالماً وشاعراً كويتياً، لأنه ولد في الكويت، وقضى في بلده نحو أربعين عاماً.

ثانياً- الاتجاه الديموقراطي

وهو اتجاه منطقي للمفكرين نتيجة الأخذ بمبدأ الشورى في الحكم وهذا الاتجاه - كما يقول المؤلف- قاد إلى مواقف



معارضة فكرية لأي تجاوز لمبدأ الشورى الذي على أساسه ارتضى أهل الكويت حكامهم، فكان من جراء ذلك معارضات لمواقف الشيخ مبارك في انتزاع الحكم، وفي عقد اتفاقية الحماية مع بريطانية، وزيادة الضرائب على المواطنين.. مما أدى إلى هجرة عدد من التجار، وكذلك المثقفين والسياسيين.

هذا الاتجاه أدى، بعدُ إلى استحداث المجلس الاستشاري، والمجلس البلدي، ومجلس الأمــة... وإلــى اتسـاع عالم الفكر الحر، والصحافة، والكتابة الحرة، الجريئة، على النحو الذي نراه اليوم.

ثالثاً- الاتجاه القومي

وهو اتجاه ولدته الطبيعة الديموقراطية، والحياة الحرة، والاتصال الدائم لمفكري الكويت بالدول العربية، وتبادل الصحافة، ولاسيما مع مصر.. ،بفضل جهود القوميين من أبناء الكويت -كما يذكر المؤلف- شكلت "كتلة الشباب الوطني" ذات الأهداف القومية الواضحة. وقد ذكر المؤلف القانون الأساسي لهذه الكتلة، ومواده، في خطوة توثيقية مناسبة، تذكر بتلك الكتلة وأعلامها. ثم لخص عدداً من مواقفها القومية، تلك المواقف التي مازت الكويت حقاً، من بين دول الخليج العربي، وأعطتها صورة إيجابية في مختلف الدول العربية، ولاسيما الموقف من قضية فلسطين والوحدة السورية المصرية. ويستشهد لذلك بأشعار عبداللطيف النصف، وخالد الفرج، وفهد العسكر وصقر الشبيب...

رابعاً: الاتجاه المحافظ

وفيه وضح طبيعة هذا الاتجاه التي تناقض كل دعوة إلى التجديد، وتحارب الحداثة أياً كان صاحبها أو هدفها أو درجتها. واستشهد لمواقف أصحاب هذا الاتجاه السلبي المناقض لكل الاتجاهات السابقة بالشيخ عبد العزيز العلجي القادم من الأحساء، وعرض باختصار بعض آرائه ومواقفه، ولخص طبيعة الاتجاه المحافظ على لسان الشاعر الفقيه صقر الشبيب الذي تعلم في الأحساء، وانتقد – وهو المحافظ إلى حد ما- طرائق التعليم هناك. وبصورة عامة فإن د. خليفة يرى أن بذور هذا الاتجاه وافدة، لم تنبتها أرض الكويت التي أنبتت ما سبق من اتجاهات تكره التعصب وتميل إلى التسامح.

الفصل الرابع- ريادات إبداعية

وفيه عرض المؤلف ريادات المبدعين في الشعر والقصة والرواية والمسرح والموسيقا والغناء والفنون التشكيلية.. ففي الشعر أورد دراستين جميلتين حقاً عن الشاعرين الرائدين عثمان بن سند ١٧٦٦-١٨٢٧م) وعبد الجليل الطباطبائي، وهو ينتهي بعد عرض للكثير من الحقائق والأدلة إلى أنه " من حق الباحثين الكويتيين أن يعدوه (عثمان بن سند) عالماً وشاعراً كويتياً، لأنه ولد في الكويت، وقضى في بلده نحو أربعين عاماً..." ص ٢٢٣. ويراه أجدر من الطباطبائي في ريادة فن الشعر في الكويت لقلة مكث الأخير فيها، ولأنه حين أقام فيها كان قد تقدمت به السن وخبت لديه جذوة الإبداع والعطاء، فالريادة ،في رأيه، لصاحب السبق التاريخي (ص٢٣٨).

وفي مجال القصة يرجع الريادة في فن القصة القصيرة إلى خالد الفرج (الشاعر) في قصته (منيرة) التي نشرت في مجلة الكويت (١٩٢٩) ثم يذكر قصصاً أخرى



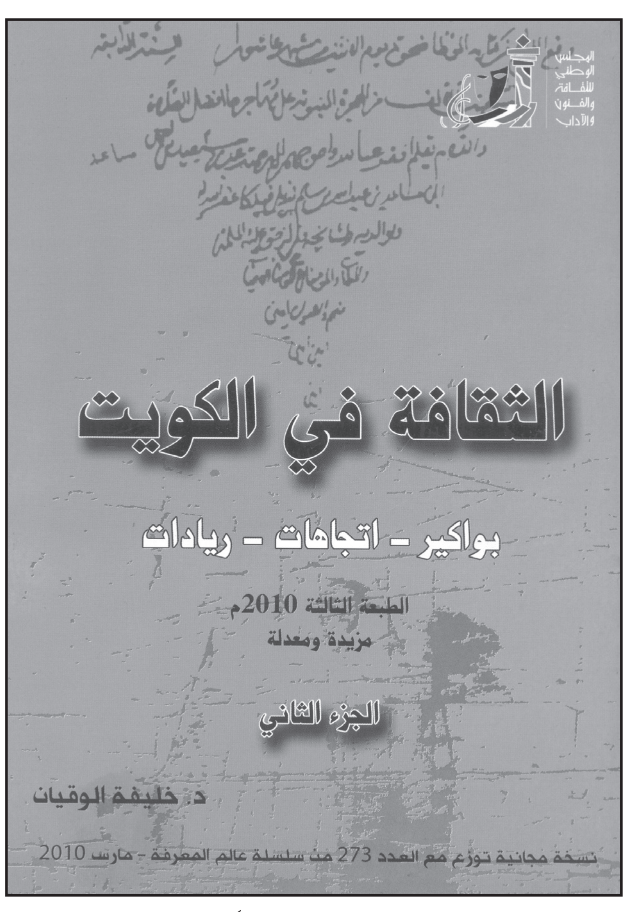
لفهد الدويري وغيره إلى سنة ١٩٥٠وأول قصة قصيرة نسائية يذكرها هي "نزهة فريد وليلى" وضياء هاشم البدر ١٩٥٢. ثم "أمينة" لبدرية مساعد ١٩٥٣.

أما الرواية فأولها " آلام صديق" لراشد الفرحان (١٩٤٨) – كما يقول- وهذا غير ما تعارف عليه عدد من الباحثين من أن "مدرسة من المرقاب" ١٩٦٢ لعبدالله خلف هي أولى الروايات.

وفي صفحات ممتعة يتحدث د. خليفة عن الإرهاصات التي سبقت ظهور المسرح، أو العوامل التي مهدت لذلك، وكان ذلك بمسرحية (إسلام عمر- ١٩٣٩) التي سبقت سنة ١٩٢٤ بمحاورة إصلاحية أداها عدد من الطلبة في المدرسة الأحمدية. ثم تحدث عن مسرح الطلبة في مصر، ودور حمد الرجيب وغيره في ظهور فن المسرح وتكامله.

وأخيراً ختم الباحث كتابه بالحديث عن رواد الغناء والموسيقا وريادة عبد الله الفرج، وعبداللطيف الكويتي، وصالح الكويتي، وداود الكويتي، وهما يهوديان، ثم عن مركز رعاية الفنون الشعبية الذي أسسته وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل ١٩٥٦، وبعض الذي أسسته وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل ١٩٥٦، وبعض فنون الغناء البحري في الكويت والخليج. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الفن التشكيلي، فقد ذكر أن ظهور الفن التشكيلي في الكويت تأخر إلى القرن التاسع عشر، وأن أول من عمل في الرسم والنحت هو عبدالله الفرج، ثم معجب الدوسري.. ليتوسع الأمر ويصل إلى ما هو عليه الوضع اليوم..

* * *



غلاف الطبعة الثالثة التي صورت حديثاً وفيها إضافات جديدة



وبعد. فقد نجح د. خليفة في تحقيق أهدافه من الكتاب، وهي:

- توضيح الوضع الثقافي للكويت قبل ظهور النفط، وإيصال ما يقنع عدداً من المثقفين العرب بوجود أدب جدير بالدرس والتقدير في هذه الحقبة، وإزالة ما في أذهانهم من آراء مخالفة.

- تصويب خطأ عدد من الدراسات العربية التي تناولت موضوع الثقافة في الكويت، وربطت ظهورها بالنفط وكأنه ليس في الكويت قبل ذلك أدب أو فن.

- تصويب أخطاء تتعلق بعدد من الأعلام كمحمد بن فيروز، وعثمان بن سند، وعبد الجليل الطباطبائي.

- تعميق التوثيق للجهود الثقافية لحقبة ما قبل ظهور النفط، والتعليل الوافي للاهتمام المبكر لأبناء الكويت بالثقافة.

والحقيقة أن ما قدمه الباحث جهدُ جماعة لا جهد فرد، لهذا فهو لا يلقي منا إلا التقدير والاحترام، وما قلناه في البداية عن ضرورة توسيع البحث، وعدم الاكتفاء بوضعه الحالي، إنما يصب في مصلحة البحث، والباحث، وفي مصلحة الثقافة، وهو واجب على الباحث وأمثاله من أبناء الكويت خاصة، تمليه عليهم حقوق الرواد، وجهود المبكرين الأوائل، والتاريخ الفكري إن لم يقم بشرف أدائه باحثون مثله، يتصفون بالخبرة والمعرفة، ويدفعهم الحب والغيرة، فمن يقوم بذلك؟

● ملاحظة: صدرت الطبعة الثالثة من كتاب "الثقافة في الكويت- بواكير، اتجاهات، ريادات" وفيه إضافات قيمة ومعلومات جديدة وتصويبات جديرة بالمتابعة. وقد صدر الكتاب عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في جزءين.





"ليلة الجنون" للكاتبة منى الشافعي
..الرواية الأنثى

بقلم: عز الدين الجلاوجي *

اسمحوا لي أن أعترف من البداية أن رواية "ليلة الجنون" للأديبة الكويتية منى الشافعي مفعمة بالأنوثة، حيثما وليت وجهك في تضاريسها سمعت همس الأنثى ونجواها وتغريدها وتأوهها، مما يجعل منها رواية للأنثى بامتياز، وهذه الميزة هي ما نحاول الكشف عنها فيما يأتي من القول.

أ- العتبة أنثى

اهتم النقد الحديث بهوامش النص المركزي، على اعتباره نصاً موازياً، أو كما سماها جيرار جينات العتبات "وهي ملحقات نصية نطؤها قبل أي فضاء داخلي كالعتبة بالنسبة إلى الباب"، ويمكن تشبيه العمل الأدبي بالثمرة، لبها هو النص المركزي، وما يغلفها فيعطيها رائحة ولوناً وشكلاً ويمهد لولوجها هو عتباتها التي تشكل معها كينونتها وحقيقتها، لا يمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر.

حين نتهجى عتبات رواية ليلة الجنون لمنى الشافعي نلاحظ لوحة تشكيلية تتربع على عرش الغلاف من إبداع الكاتبة ذاتها وهو أمر نادر الحدوث، مما شجعنا على قراءة ذلك لأن اللوحة ترتبط بالرواية بوشائج قربى أساسها وحدة المصدر والمنجب، اللوحة لامرأتين أو قل لامرأة واحدة ممتدة القامة مرة وقد توشحت سواداً داكناً شابته حمرة وخضرة، وراكعة مرة وقد تجلت بحمرة قانية فيها اخضرار باهت، في اللون الأحمر إيحاء بالتضحية والفداء لعلاقته الأساس بالدم، ولعل غلبته على المرأة في حالة ركوع، دلالة على حالة انهيار أمام ما تتلقاه من صدمات قوية وشديدة، أما اللون الأسود فيوحي بالحزن وقتامة الحياة، وينقذ اللون الأخضر الموقف على قلته للدلالة على الأمل والخصب والتعلق بالحياة.

ليلة الجنون هو عنوان الرواية ، وهو كلمتان مسند إلى محذوف ومضاف إليه، مما يعني أن المسند محذوف مقدر، الكلمة الأولى تكتنز دلالة الغموض والخوف والرهبة وهو ما يتناسب تماماً مع اللون الأسود الذي ساد اللوحة، وزادتها حركة الرفع فيها غطرسة للرهبة والغموض، الكلمة الثانية فيها دلالة السفه والطيش وقد اتفق ذلك

* ناقد من الجزائر







من العتبات نلج النص المركزي فلا نجده إلا عيناً نضاحة من الأنوثة أيضاً، وسنكتشف هذه التيمة داخل النص عبر كثير من المستويات، نكتفي بالإشارة إلى بعضها كمستوى الإبداع، ومستوى الشخصية البطلة شكلاً وجوهراً، ومستوى علاقة الشخصية المؤنثة بغيرها من الشخصيات.

تماماً مع حركة الكسر فيها، وإذا كانت الرواية تقوم على مجموعة تيمات فإن أهمها على الإطلاق تيمة المرأة وعلاقتها بالرجل في المجتمعات العربية، وهذا ما أوحى به العنوان حيث وردت الكلمة الأولى مؤنثة والكلمة الثانية مذكرا مما يوحي للمتلقي بهذا الصراع بين الطرفين ابتداء من العتبة الأولى.

ومما تقدم أقصد اللوحة والعنوان وهما عتبتان خارجيتان يتأكد لدينا ما سيمثله ذلك من سلطة على النص سنكتشفها بعد حين.

ولا تكتفي الكاتبة بعتبة اللوحة والعنوان بل تضيف إليهما الإهداء عتبة ثالثة، ويأبى الإهداء إلا أن يأتي دهاقاً بالأنوثة أيضاً، وهو يصرح من البداية "إلى دفئي وحنيني" ولا حاجة أن نثبت أن نبع دفء الحنان إنما هو صدر الأنوثة، وقلبها النابض بالرحمة والحب، ولكم يحلو لي أن أشبه عاطفة المرأة بنور الشمس وعاطفة الرجل بضوء القمر، إذ لا شيء من ذلك للرجل في اعتقادي إلا ما يقبسه من قلب المرأة وصدرها.

كما تضيف الكاتبة أيضاً عتبة رابعة تعطيها عنوان "إضاءة" وهي من شمس أنثوية لأن الكاتبة تضمنها شكرها لصديقتها الشاعرة سعدية مفرح لما أخذت من دواوينها من قصائد زينت بها روايتها، فتكون هذه العتبة أيضاً أنثى فهي إضاءة والإضاءة أنثى، وهي من كاتبة لشاعرة، وهي مفعمة بالحب والإخلاص وهما ميزة الأنثى، وهو ما نجده أيضاً في عتبة خامسة بعنوان وقفة، والوقفة أنثى، تظهر فيها الكاتبة ميزة أخرى من ميزات الأنثى هي ميزة الإخلاص حين تتوجه بالشكر والتقدير لمن أعانها من الأصدقاء في إنجاز الرواية ونشرها.

وحتى لو تأملنا بداية الرواية فهي مفعمة بالتأنيث حين بدأت البطلة بمدح أمها في أنها ملأت حقائبها الأربعة بمواد الزينة والعطور "الله يطول عمر الوالدة لم تنس علبة البخور وزجاجتي دهن العود والورد، و... فقد دستها بعناية بين أدوات زينتي" (ص١١).

فالأمر ذاته إذن يتحقق من العتبات الداخلية بعد أن تحقق من العتبات الخارجية، إن الأفق ولاشك سيكون مترعاً بالأنوثة دهاقاً بها، على اعتبار أنه لاشيء محايد في الرواية، وأن المسافة بين النص الموازي والنص المركزي واهية.

ب- المركز المؤنث

ومن العتبات نلج النص المركزي فلا نجده إلا عيناً نضاحة من الأنوثة أيضاً،



وسنكتشف هذه التيمة داخل النص عبر كثير من المستويات، نكتفي بالإشارة إلى بعضها كمستوى الإبداع، ومستوى الشخصية البطلة شكلاً وجوهراً، ومستوى علاقة الشخصية المؤنثة بغيرها من الشخصيات،.

١- مستوى الإبداع "الرواية القصيدة/ البطلة المبدعة"

قارئ الرواية يراوده شك في أنه يقرأ رواية بالأساس، أو على الأقل أن عبقاً من الشعر يلون النص الروائي، لقد سعت الكاتبة في كثير من المحطات إلى التأنق في لغتها، مثل قولها "كنت كالعصفورة التي انطلقت من القفص، فرحة تطير في فضاء الحرية، مبتسمة تزقزق للرياح، تتهادى مع الغيوم، تصفر مع العواصف..." (ص ١٨٧).

كما استعانت بمقاطع شعرية كثيرة أخذتها من دواوين الشاعرة سعدية مفرح، وردت إحدى عشرة مرة، نثرتها في تضاريس الرواية رغبة في تزيين نصها.

بل إن الصوت المفرد نراه طاغياً على الرواية، فنص الرواية ترويه بطلته "سارة" بضمير أنا، ولا تكاد ترى صوتاً آخر غير سارة إلا ما جاء في ظلها تابعاً لها، دائراً في فلكها، مما يكاد يلغي تعدد الأصوات الذي يمتاز به النص الروائي، إن سارة تكتب سيرتها كأنما تكتب قصيدة والقصيدة أنثى، ولا تكاد الكاتبة تتخلص من أنا الساردة إلا في المقطع الأخير رقم ٥٦، والذي لا يستغرق إلا سطرين "هل انتهت رواية سارة أم بدأت؟ سؤال مستحيل... لكن من قال إن الأسئلة المستحيلة ، ستظل بلا إجابات إلى الأبد" (ص ٢٨٢).

> **إن منى الشافعي ترسم صورة للمرأة الفائقة كأنما تستلهم حي بن يقظان، على الأقل في جانبه الإنساني والفني والجمالي، ولعل هذا السعي نحو الكمال هو ما جعل الإحباط في العلاقة مع الرجل، كأنما هو بحث أيضاً عن الرجل الفائق.**

وتضفي الكاتبة على بطلة روايتها الكثير من صفات المبدع، فهي وإن كان تخصصها علم التجارة، فإن نفسها تتوق دوماً للإبداع، حيث تفاجئ من يحيط بها بقدرتها على كتابة الشعر تعترف لها بذلك قرينتها "طبعاً أعتقد، ألست شاعرة متميزة؟" (ص ٢٠٠)، ويعترف لها بذلك عشاق الشعر وعلى رأسهم فيصل الخليفة الذي مثل في الرواية الشاعر الكبير "صفق الجمهور.. طلب إعادة القصيدة، هو قربي يصفق مع الجمهور، ينظر إلي بعينين تملؤهما الفرحة" (ص ١٦٨)، بل وحتى طلبتها في الجامعة قدروا كفاءتها الإبداعية، فتداعوا يشنفون أسماعهم بقصائدها "ومن قصائدك الرائعة تعلمت الحب والشفافية" (ص١٨٨).

وهي أيضاً مصورة تزين بيتها ومكتبها بكثير من الصور التي التقطتها هنا وهناك مرتبطة بواقع البطلة، وما يحيط بها، معبرة عن ذوق رفيع وإحساس بالفن والجمال والحياة: "هذه اللوحات الثلاث المعلقة على هذا الحائط من تصويري،



وإن اهتمت الكاتبة بجانب المظهر وهو غريزة في المرأة تكشف جمال عمقها، فإنها اهتمت أكثر بجوهر المرأة، فسارة في رواية ليلة الجنون ظهرت أيضاً فائقة الذكاء، متميزة عن باقي الناس "ترفضين إلا أن تكوني مميزة عن البشر.

أما في البيت فعندي العشرات منها" (ص ١٥٩)، ولا يملك الشاعر فيصل الخليفة إلا أن يعترف لها بقدرتها تلك قائلاً: " لوحات رائعة، لا يصورها إلا فنان متمكن محترف" (ص ١٥٩)، أو حين يقول "أنت فنانة شاعرة، وفنانة مصورة، وأعتقد أنك فنانة في أمور أخرى كثيرة" (ص ١٥٧).

ولا تكتفي منى الشافعي بإسناد صفة الإبداع للبطلة سارة، بل إن صديقتها ليلى فنانة تشكيلية تزين لوحاتها دواوين سارة، وحتى ابنة خالتها مريم فنانة تشكيلية أيضاً تبهر لوحاتها الجميع بمن فيهم طبيبها المعالج "مريم فنانة تشكيلية يا دكتور عادل، لوحاتها جميلة ورقيقة" (ص ٢٥٩)، وتسبغ الكاتبة لمسة الفن على أمها منى التي تظهرها بصورة الطباخة الماهرة "أمي حبيبتي طبخك لذيذ" (ص ٣١)، وفنانة الديكور العجيبة التي تعشق اقتناء التحف النادرة والثمينة لتزين بها بيتها "... تبحث عن الأثاث القديم والتحف الثمينة" (ص ١٥).

إن منى الشافعي ترسم صورة للمرأة الفائقة كأنما تستلهم حي بن يقظان، على الأقل في جانبه الإنساني والفني والجمالي، ولعل هذا السعي نحو الكمال هو ما جعل الإحباط في العلاقة مع الرجل، كأنما هو بحث أيضاً عن الرجل الفائق.

٢- مستوى المظهر، الجوهر/ المرأة الموناليزا، المرأة الفائقة

اهتمت الرواية بمظهر المرأة وبكل ما يرتبط بها مادياً وشكلياً، وقد ظهر ذلك أساساً في الشخصية المحورية "سارة"، التي بقدر ما تعتني بمظهرها وهندامها، وتقصد أشهر الأسواق "نتمشى في أحد الأسواق الشهيرة الجديدة" (ص١٠٧).

فهي أيضاً تقتني أشهر وأرقى السيارات، وتسكن أفخم المنازل "تمددت على أريكتي المريحة... صوت ماء تساقط من الشلال الصغير الذي يتوسط السرداب..." (ص١٦٧)، تملؤها بأندر التحف وأغلاها تقتنيها هي وأمها من أصقاع الأرض "لقد امتلأ بيتنا بتلك التحف لم يعد هناك شبر" (ص١٥)، وهي لا تتوانى أبداً في ممارسة حقها في السياحة واكتشاف الدول والشعوب، ومعرفة ثقافتهم وعاداتهم "أخذت والدتي إلى معظم الولايات الأمريكية، وبعض مدن كندا الجميلة ومدينة ماكسيكوسيتي في المكسيك" (ص ٩٠).

وإن اهتمت الكاتبة بجانب المظهر وهو غريزة في المرأة تكشف جمال عمقها، فإنها اهتمت أكثر بجوهر المرأة، فسارة في رواية ليلة الجنون ظهرت أيضاً فائقة الذكاء، متميزة عن باقي الناس "ترفضين إلا أن تكوني مميزة عن البشر" (ص ٢٧٥)، تتدرج في مراحل التعليم وتحقق تفوقاً



كبيراً "سارة مبروك عليك أعلى درجةA " (ص ٢٣)، وتساهم في كل الفعاليات الإبداعية والثقافية فهي "مسؤولة اللجنة الثقافية في جمعية طلبة كلية التجارة" (ص٢٨)، ويدفعها طموحها إلى الالتحاق بأرقى جامعات العالم بأمريكا "أدرس في جامعة سفك ينيفيرستي وأتخصص تمويل" (ص١٢)، وتتميز في تخصصها "إنك متميزة بالعلوم التجارية" (ص ٢١٧)، بل وفي ذكائها الاجتماعي العام حتى تفتك من المحيطين بها لقب كولومبو "طول عمرك ذكية ويطلقون عليك كولومبو الجامعة" (ص ١٤).

وبذلك فإن الصوت المؤنث في الرواية لم يظهر في جانبه العاطفي الرقيق فحسب، ولا في وظيفة الخصب والنماء، بل ظهر أيضاً في مستويات عديدة عرفت ملتصقة بالرجل فكأنما الرواية تسعى إلى طرد آدم من جنة الدنيا لأن حواء قادرة على الاستمرار دونه.

٣- مستوى العلاقات/ شهرزاد في ليلة جنونها

يتربع الصوت الأنثوي على الرواية "ليلة الجنون" تربعاً طاغياً جداً مما يكاد يجعل الصوت الذكوري ثانوياً، فالكاتبة تسند روايتها لأنثى هي شخصية سارة، هذه الشخصية المحورية تستمد قوتها وعنفوانها من شخصيات نسوية مماثلة،

أول ذلك أمها منى التي ظهرت في الرواية سيدة راقية مثقفة وفية تقف إلى جانب ابنتها سارة مشجعة وداعمة وملبية لرغباتها في التسامي بفكرها وإنسانيتها "أمنيتي يابنتي أن تدرسي في الجامعة التي تخرج فيها والدك يرحمه الله" (ص ١٢).

ثم صديقتها ليلى التي شكلت معها ثنائياً جميلاً يتغلب على هموم الحياة بالحب والإخلاص والصدق، وحتى القرين الذين اختارته الكاتبة كان أنثى وهو قرين خير يظهر في أوقات الضيق والشدة ناصحاً وموجهاً،"ما أن رفعت وجهي عن الورقة





حتى صافحني وجه فتاة جميل أبيض، باستدارة القمر وأجمل، متألق، أما العينان الواسعتان فكانتا تشعان بريقاً غريب الألوان، غاب الوجه وأنا بالكاد أرفع وجهي عن الورقة" (ص ٤٣)، وذلك مخالف لما هو مألوف حيث العادة أن يسمى ذلك قريناً أو شيطاناً أو جنياً أو حتى ضميراً وكلها أسماء مذكرة، والكاتبة تكرر المقطع السابق تسع مرات حتى كاد يتحول إلى لازمة في رواية ليلة الجنون.

والملاحظ أن الشخصيات النسوية جميعها تتصف بالوفاء، ولا يلاحظ نقض علاقات الحب إلا من الشخصيات الذكورية وهو ما صدر من طارق الذي حاول خداعها "وهل كنت تتوقع مني أن أسدد ديونك بعد الزواج؟ أهذه كانت خطة جهنمية" (ص ٢١)، ومن يوسف مثلاً حين تسبب في أذيتها، وحتى من سعد مع ليلى، ومن باقر ضد مريم حين يفضل أنانيته ليخسر زوجة عاش معها سنوات من الحب، "وهما اللذان عاشا قصة حب دامت أكثر من سنة، ثم تزوجا" ص ٢٤٠.

بل إن الكاتبة لتكشف عن وقوع الرجل تحت سيطرة المذهبية والتقاليد البالية التي تفرضها الأم، فهو لا يملك استقلالية في قراراته بل حتى في أهمها كالزواج مثلاً، والعكس تماماً بالنسبة للمرأة، ولنأخذ مثالاً على ذلك سارة التي تعيش في وئام تام مع أمها، رغم يتمها في حين يعيش خالد الدكتور والأستاذ الجامعي المتخرج من أمريكا دائراً في فلك أمه فيضحي بحبه لسارة حين لا يستطيع الزواج منها علناً لا لشيء إلا لأنها تختلف عنه مذهبياً، وهو يخاف من أمه إن فعل ذلك "سارة حبيبتي... لم أنجح بإقناع والدتي... فأنت لا تزالين في نبضات قلبي تتجولين، وفي تجاويف روحي تسكنين، ولكن أمي ياسارة أمي؟" (ص٨٥).

ولعل هذا الصراع بين المؤنث والمذكر، تجلى في العنوان أساساً "ليلة الجنون" كلمة أولى مؤنثة فيها غموض وسكينة وعمق وكلمة ثانية مذكرة فيها سفه وطيش ورعونة.

وأخيرا فإن وقفتي البسيطة هذه مع الرواية تلمست خيطاً جزئياً في الرواية التي تكنز الكثير، وتحتاج إلى قراء غواصين يعطون للرواية حقها ويكتشفون عوالمها وخباياها وينشرون أسرارها.



من تاريخ البيان
راشد السيف

بقلم: خالد سعود الزيد *

في دارة متواضعة البناء قرب مدرسة الخليل بن أحمد في منطقة (كيفان) يقبع شاعر أديب، وينزوي مرب كبير، حظي دون سواه من أرباب القلم في هذا البلد بالنسيان والإهمال مع أنه أحد من قامت على أكتافهم صروح النهضة الأدبية المعاصرة في هذا البلد. ومن الذين ساهموا مساهمة فعالة في دفع عجلة الفكر والعلم في خطوات واسعة إلى الأمام.

قال عنه الأستاذ الشيخ العلامة محمد البشير الإبراهيمي في ندوة أدبية أقيمت في نادي المعلمين في الكويت (أشعرنا شاعرنا السيف) ولما ألقى الشاعر في نادي المعلمين سنة ١٩٥٥ قصيدته التي مطلعها:

سكبت لكم من ذوب قلبي وخاطري

عصارة روحي في قويلب شاعر

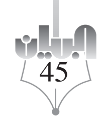
قام إليه البشير الإبراهيمي مصافحاً مقبلا ًوكان إعجابه به عظيماً والقصيدة من نفيس الشعر وغرره بحق.

ولد الشاعر في مدينة الكويت سنة ١٣١٨هـ من أبوين فقيرين، ولكن رغم ما كان فيه أبوه من فقر مدقع، فقد أرسله إلى الكتاب ليحفظ القرآن ويجوده، على عادة أهل ذاك الزمان، فحفظ القرآن وتعلم شيئاً قليلاً من الحساب، ثم لم يلبث القدر أن استئأثر بأبيه وهو لم يتجاوز التاسعة من عمره.. فاضطرته قسوة الحياة أن يغادر الكتّاب، ليلقي بنفسه في معترك الحياة رغم صغر سنه، فعمل بحاراً في السفن الذاهبة إلى الهند وأفريقيا، وإذا جاء الصيف وألقت سفن (السفر) عصاها، اشتغل عاملاً على ظهر مراكب الغوص، ثم صار غواصاً ماهراً يشار إليه بالبنان. فمما يذكر عنه أنه كان أطول الغواصين نفساً تحت الماء.

ورغم هذه الحياة الجافة الشاقة وهذا العمل المرهق المضني، فقد كان تواقاً مندفعاً إلى قراءة ما تقع عليه يده من كتب فساعده ذلك على اكتشاف روح الشعر في ذاته من خلال إطلالته القصيرة على كتب الأدب ودواوين الشعراء، فنظم أولى محاولاته الشعرية وهو في سن الثانية عشرة، وتيقظت مواهبه وازداد تلهفه إلى العلم، فصمم على أن يقتنص أوقات فراغه ليتابع الدراسة على أيدي علماء الكويت ومن كان يرد إليها من علماء آخرين آنذاك.

فتعلم اللغة والنحو وقرأ في العقائد والفقه ودرس البلاغة والبيان ولم يزل مكباً على

* شاعر وباحث من الكويت (١٩٣٧-٢٠٠١)







المطالعة في أسفار القدماء والمحدثين، من أدب ودين حتى توج نفسه بثقافة واسعة.

وما إن بلغ السابعة عشرة من عمره حتى انتظم في سلك المعلمين، فأصبح مدرساً في مدرسة الأيتام الأهلية، التي أنشأها المحسن الكبير شملان بن سيف الرومي لتعليم أيتام أهل الكويت على نفقته الخاصة، فكان الشاعر يتولى التدريس شتاءٍ ثم يرحل غواصاً مع سفن الغوص صيفاً. ولم يزل متقلداً وظيفة التدريس في المدارس الأهلية حتى اختارته معارف الكويت ليكون أحد مدرسيها في المدرسة المباركية، ثم مدرساً في المدرسة الأحمدية، ثم ناظراً للمدرسة المذكورة. وبقي في نظارة المدرسة إحدى عشرة سنة ثم حصلت بينه وبين المرحوم طه السويفي- مدير المعارف آنئذ- مشادة عنيفة حول طريقة التدريس، وكان رأي الشاعر أن يعطي الطالب انعتاقاً وحرية أكثر، وكادت تهدأ هذه الثورة غير أنها ازدادت وحمى وطيسها على أثر قصيدة نشرها الشاعر في جريدة النهضة البغدادية ومطلعها:

أجوب الطول والعرضا

وجوباً كان أم فرضا

ولكن كيفما ارضى

سوى الأخلاق ما أرضى

نظام الكون لولاها

عليه سادت الفوضى

إلى أن يقول:

برأس الحية الرقطا

مقر سمم الاعضا

لشر ربما نامت

بثوب لم ينل نفضا

فظن طه السويفي- بعد أن فسر له بعض المغرضين القصيدة على غير وجهها الحق- أن الشاعر يعنيه بقوله : الحية الرقطا" والأعضا قال كان يعني بهم أعضاء مجلس المعارف حينذاك فثارت حول الشاعر ضجة كادت تؤدي إلى فصله وقد هدد طه السويفي بسحب البعثة المصرية وما أنجى الشاعر من هذا البلاء إلا مقدم رئيس تحرير جريدة النهضة الذي أثبت لهم أن الشاعر قد نشر القصيدة قبل حدوث المشادة بزمن طويل.

ولقد كان الشاعر يعني بقوله : (الحية الرقطاء) الجهل والفقر اللذين كانا سبب هذا التخلف الاجتماعي والفكري بدليل قوله بعد ذينك البيتين:

فداء الجهل قتلا

عليه العلم قد أمضى

وبعد هذه المشادة العنيفة اعتزل الشاعر نظارة المدرسة ومال إلى وظيفة المدرس رغم عرض نظارة المدرسة عليه عدة مرات ورغم اعتذار طه السويفي إليه عندما أحس بتجنيه على الشاعر وظلمه له ظلماً غير مقصود.

شعره وشاعريته:

لقد كان لقسوة الحياة على الشاعر أبلغ الأثر في نفسيته فجاء في سلوكه مع الناس والحياة إيجابياً صريحاً إلى أبعد الحدود ميالاً إلى الحرية والانعتاق الفكري كما كان لهذه القسوة نصيب في التأثير على مجرى أسلوبه الشعري فجاء شعره خالياً من زخرف اللفظ وطلاوة التركيب يميل بشعره إلى المعنى القوي وإن كان في اللفظ ركاكة وضعف لذلك نراه في معظم شعره يسف إسفافاً لا تستسيغه النفوس، ولولا قصائد من شعره خالدات وفق الشاعر بها في معنى ولفظ، لأصبح شعره نسياً منسياً، ولكان في عداد الناثرين لا الشعراء الملفقين. وهذه نظرة لا يعاب بها الشاعر وحده، فشعر أبي تمام لا يصلح منه غير القليل أما الباقي فغث لا تبلعه النفوس ولا ترتاح إلى سماعه الأذان وما شعر أبي العتاهية عنا ببعيد.

إن قسوة الحياة ومرارتها كما قلنا كان لها التأثير على سلوك الشاعر وأخلاقه.



فكان لهذا السلوك وهذه الأخلاق تأثير في أسلوبه الأدبي، فتتميق الألفاظ وزخرفة التركيب البلاغي ضرب من ضروب النفاق الذي لا يتفق وطبيعة أخلاقه. ولعله لا يعتقد في شعره هذا الرأي لأنه لم يعمد إليه عمداً ولم يتخذه قصداً. إنما هو وحي اللاشعور إلى الشعور وتغلب الرواسب على الظواهر، فجنوحه إلى الصراحة ليس معمولاً ولا مصنوعاً إنما هو جزء من طبيعة تركيبه النفسي، فالصراحة عنده مبدأ وعقيدة يقولها ويعلنها حتى ولو كان في إعلانها ما به ضرر عليه:

ولقد كرهت الخائنين فبغضهم

من غير مين مبدئي ومرادي

لا أرتضي عمل النفاق كسلم

أرقى به الاكتاف في الحساد

ومتى تعاكسني الظروف فإنني

لم أنحرف عن موقفي بعناد

قد لا يرافقني النجاح كناصب

- للارتزاق- وسائل الصياد

لكنني أرضي الضمير بما به

للنفس يكفل جنة الإسعاد

وهكذا نرى الشاعر مخلصاً لضميره لا يدور مع رأي لا يوافق اعتقاده ولا يسلك مع التافهين سبيلا.

وما أنا ممن يخضعون لتافه

يدور بلا رأي إلى قصد دائر

يوالي مع التزمير ضرباً لطبله

على غير جدوى شأن غر متاجر

لقد جاء شعره تعبيراً عن حقيقة ذاته وتصوير لطبيعة خلجاته لا يرى ما يطرب في الشعر إلا ما جاء انعكاساً عن مشاعر الضمير وترنيماً للحقيقة الخالدة. فالشعر خالد بوجود الحقيقة فيه. والإنسان خالد ما دام يسعى وراء الحقيقة مهما كلفه الثمن:

أميل إلى الشعر القوي وشاعر

يحرك أوتار الشعور شعوره

يفوه بما يوحي إليه ضميره

من الحق مهام كلفته أموره

إذا لم يكن رأي الفتى عن صراحة

فما هو إلا كالهواء صدوره

ومن يتخذ غير الحقائق غاية

فليس بمجد للوصول مسيره

فالشعر هو ما حرك أوتار الشعور وأبان الحقيقة وما كان مصدره الضمير وغايته الحق، فللشعر أهداف أوجزها في قصيدته (النوادي وسيلة لا غاية) وحدد بها مفهوم الشعر حسب وجهة نظره نلتقط منها ما يلي:

وما الشعر إلا ما يدل دلالة

على الهدف السامي بقصد مساير

وما الشعر إلا وحي ذكرى تأثرت

بما حولها من ذكر ماض وحاضر

وما الشعر إلا زفرة عن تأوه

يضيق بها عن باطن الصدر ظاهر

وما الشعر إلا موقظ نحو وثبة

إلى نهضة ترنو لها عين ناظر

وما الشعر إلا نفثة بابلية

هو السحر إلا أنه طوع شاعر

ولو تتبعنا شعره لوجدناه حريصاً على هذه الأهداف متشدداً فيها مؤمناً بها أشد الإيمان:

فلي في الشعر أهداف

بها النادي قد استرضى

تغنيت بما فيه

لدين الله كي يرضى

وإذا انتسب إلى نادي المعلمين نظم قصيدة نفث فيها خلاصة تجاربه مع الحياة وأجملها رأيه في الشعر والمجتمع وطالب وأصر على أن يلتزم النادي وأعضاؤه بهذه الأهداف وأن يتمسكوا

بها ويعملوا من أجلها وهي شروط فرد ينوي أن يكون عضواً فعالاً وعاملاً بناء:

فخير النوادي ما يكون حلقة

تقوى عراها باتصال مباشر

إلا أن من سر النجاح اتحادنا

وجمع قوانا بعد نبذ المساخر

لهذا أرى أن النوادي مفيدة

وإلا فلا لا : شرط فرد مؤازر

ولقد طاف بشعره آفاقاً من المواضيع كثيرة ووقف عند كل نقطة من نقاط الانطلاق العربي وندد بالاستعمار ونادى بأن تبقى قضية الوحدة العربية وإيقاظ الوعي القومي لدى الجماهير مهمة الأديب الأولى، وبنى اعتقاده بوجوب الوحدة العربية ما دامت أسسها ومقوماتها متوفرة ألا وهي اللغة والدين والأرض:

خذوا الوحدة الكبرى لتوحيد رأيكم

منار سبيل واضح غير جائر

ففي اللغة الفصحى ودين وموطن

روابط تغني عن عموم الأواصر

آمن بالوحدة لأنها السلاح الذي يهزم الأعداء، أما الفرقة فهي ذل والذل موت مكرر لا ينتهي. لأن العزيز يموت موتة واحدة، أما الذليل فكل يوم يمر فيه فهو موت له. . إذا لا حياة مع ذلك ولا يقهر ذل بغير عزيمة واتحاد:

سجل لنفسك ما يليق ولا تكن

حجراً يزول عن الطريق بمعول

ما الفخر إلا أن تنال كرامة

بالسيف تقطع قيد ذل مخجل

موت الذليل مكرر لا ينتهي

إن لم يمت كعزيز قوم كمل

فالاتحاد الاتحاد سلاح من

للنصر أسرع حول فوز أول

أجل فالاتحاد سلاح النصر ولكن كما قال شوقي:

فإنما الأمم الأخلاق ما بقيت

فإن همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

فالأخلاق ولا شك أساس المجتمع ودعامته التي يرتكز عليها، فيها ساد آباؤنا العرب الأولون، وشادوا حضارة هي من مفاخر الفكر الإنساني وعظمته، ولن نسود اليوم حتى نتأسى بماضينا المجيد ولا خير في حاضر يهدم ماضيه. فهذا تراث آبائنا فلنستنطقه الخبرة ونستلهمه العبرة ونستوحي منه بناء حاضر فاضل. ومستقبل أفضل فخير من هجومنا على ماضينا وازدرائنا له بناء بصمت واقتداء بحكمة:

هي الأخلاق فلنعمل

بها يا إخوتي فرضا

بها أباؤكم سادوا

فكونوا مثلهم أيضاً

لقد شادوا لكم ركنا

فمالي قد أرى نقضا

بكم لم يرض نساب

إذا لم تنهضوا نهضا

كفى عن هدمك الماضي

بناء يهزم الضوضا

فهذا الفخر فاستنطق

من المسود مبيضا

وأخيراً وليس آخراً، عزيزي القارئ، هذا غيض من فيض شاعرنا المعطاء أمد الله في عمره* وأعان الله وزارة الإرشاد لتحفظ لنا شيئاً من شعره خدمة للأدب في هذا الجزء من الوطن العربي ولا أضاع عليها الله جميلاً.

* كان الشاعر حياً في تلك الفترة.

(العدد الثالث – يونيو- ١٩٦٦).







عبدالله بن خالد الحاتم مؤرخ الكويت ورائد الشعر والصحافة

صالح المسباح

صلاح عبد الصبور الشاعر الذي أبى أن ينزلق

مصطفى الملطاوي



عبد الله بن خالد الحاتم

مؤرخ الكويت ورائد الشعر والصحافة (1916-1995م)[1]

بقلم: صالح المسباح *

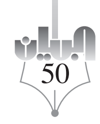
آلمني أشد الألم، وأحزنني حزناً شديداً حين قرأت ما سطره الباحث / يعقوب الإبراهيم في جريدة القبس يومي الثلاثاء والأربعاء ١٣، ٢٠١٠/٤/١٤ عندما ذكر أوصافا لا يليق ذكرها بحق المرحوم الأديب والشاعر والمؤرخ والباحث عبد الله بن خالد الحاتم. وهو الذي حبب إلينا معرفة تاريخ الكويت حينما اقتنيت كتابه (من هنا بدأت الكويت) ط٢،عام ١٩٨٠، وكان أنيسي في أيام الغزو العراقي عام ١٩٩٠ حينما أرجع إلى البيت مساء فأبادر بقراءته ليخفف عني آلامي وأحزاني خلال الفترة المؤلمة، قرأته ثلاث مرات في فترة الغزو الغاشم، ولم أمل قراءته، وكأنه يروي عطشي.

وحينما راجعته الآن قرأت أول الكتاب فكان أن أهداه إلى: (الذين سالت دماؤهم على بطاح هذه الأرض وسهولها ليبقى الوطن).

وأما مقدمة الكتاب فورد بها الآتي: (أما فيما يختص بالتجارة فحدث عنها ولا حرج، فالكويت قد تجاوزت الحد الأقصى في شتى ميادينها.... ومن رجال المال والاقتصاد... وآل إبراهيم ومنهم عبد العزيز آل إبراهيم الذي أقيمت له صلاة الغائب سنة ١٣٢٤ هـ ويوسف الإبراهيم...) ص٦. وهل يجازى المؤرخ بأن ذكر آل إبراهيم مراراً وتكراراً وامتدحهم ولم ينقّصهم وسبقهم على غيرهم من العوائل الكويتية، حتى يأتي باحث من الأسرة نفسها وينتقص منه ويذكر سوءته والتي يراها هو ونحن لم نرها.. وكيف ذلك وقد ذكر المؤرخ عبد الله الحاتم في كتابه (من هنا بدأت الكويت) والذي طبع عام ١٩٦٢م (ص٨٠) حول إنشاء المدرسة المباركية (كان المرحوم قاسم بن محمد آل إبراهيم توفي في بومبي ١٩٥٧م وابن أخيه عبد الرحمن بن عبد العزيز آل إبراهيم توفي في البصرة ١٩٦٠ / النصيب الأوفر من هذه التبرعات، فقاسم تبرع لها بثلاثين ألف روبية، وعبد الرحمن بعشرين ألف روبية).

---

* كاتب من الكويت







أما موضوع أول سيارة، فما ذكره المؤرخ ص ١٤٠ (إن أول سيارة عرفتها الكويت ودرجت على أرضها هي السيارة التي أهداها الشيخ قاسم بن محمد آل إبراهيم التاجر المعروف وأحد ملاكي مقاطعة الدورة إلى أمير الكويت الشيخ مبارك الصباح عام ١٩١٢. وأما ذكره للقصة الطريفة -كما أسماها- لم ينتقص من حق هذا الرجل الشهم وهو الشيخ قاسم آل إبراهيم، فقد أضفى عليه لقب (الشيخ) وقال بأنها قصة طريفة، ولم يذكر بأنها حادثة سيئة أو طعن في شهامته و مروءته، ولا يخفى عليك عزيزي القارئ أن تجار الكويت في ذلك الوقت وما كانوا يمرون به من ظروف سيئة تؤجل بعض أعمالهم حتى حين.

وما اصطحاب الشيخ قاسم آل إبراهيم معه بعض الهدايا إلا دليل التفاني وأنه قادر ليثبت للشيخ مبارك الصباح عكس ما قيل عنه والدليل بأن جاء بأكبر هدية قدمت للشيخ مبارك والتي عجز عن تقديمها له كبار تجار الكويت.

وفي ص ٦٢ (إن أول من قام بطبع الكتب على نفقته الخاصة هو الشيخ علي بن محمد آل إبراهيم. طبع كتاب (نيل المآرب بشرح دليل الطالب) طبعه في مصر وكان ذلك ١٨٧١م والشيخ على آل إبراهيم هذا من رجال المال ومن الأسر العربية الكبيرة في الكويت. توفي المذكور في مقاطعة الدورة (١٨٨٣ م) ودفن فيها والدورة من المقاطعات الواقعة جنوب البصرة. وهي من أملاك آل إبراهيم، ورثاه الشاعر عبد الله الفرج بهذه القصيدة:

نحن بنو الموتى نعد فما لنا

عند المصاب يروعنا المفقود

حتى جاء في آخر القصيدة بهذا البيت:

ولئن بهم تلك الديار تباعدت

عنا ففينا (يوسف) موجود

ولقد كان المؤرخ عبد الله الحاتم جريئاً وصريحاً في كتابه ولم يكن مهادناً للحكام ولا للعوائل ولا القبائل ولا الطوائف، ومن يقرأ الكتاب بأكمله يرى ذلك.

والحمد لله بأن الرقابة لم تحذف لنا ما ذكر، ومنها حادثة (بلال) حينما وقع أسيراً في حادثة (الصريف) وأخلي سبيله من أجل (يوسف آل إبراهيم).

ماذا قال المؤرخ عبد الله الحاتم في يوسف آل إبراهيم ص ٣٥٢ (هو حاكم الكويت الخفي، وصاحب الكلمة الأولى والأخيرة، والخصم العنيد للشيخ مبارك الصباح ومرعبه، هذا هو واقع الحال بالنسبة ليوسف آل إبراهيم دون أي مبالغة أو تهويل، ويوسف لم يكن يطمع



فـي الـحـكـم والاسـتـئـثـار بـه، ولـو أراده لأدركه خلال ساعات) هذا عرض سريع لأسرة آل إبراهيم وما سطره المؤرخ عبد الله الحاتم مما خفي من أمور عن هذه الأسرة الكبيرة وأبرزها هو في كتابه عام ١٩٦٢م. وهـل يعقل بـأن يهاجم المؤرخ الحاتم بعدما قارب الخمسين عاماً من إصدار كتابه، فهل هي صحوة متأخرة؟

برز دور الأديب عبد الله بن خالد الحاتم في منتصف القرن الماضي في مساهماته العديدة في الحياة الثقافية، وتأسيسه لتجربة صحافية جديدة آنـذاك، مما جعل منه واحداً من جيل الرواد الذين كانت لهم جولات في هذا الشأن. وقد نشأ الأديب عبد الله الحاتم بين الكتب وتأثر بالكثير من العلماء البارزين الذين عرفهم أثناء جولاته في أنحاء الخليج وبلاد الشام.

ويذكر الأديب المرحوم خالد سعود الزيد في كتابه (أدباء الكويت في قرنين) الجزء الثاني ص١٩٨ (في عام ١٩٣٩ إنه أنشأ مكتبة لبيع الكتب والقرطاسية وأغلقها عـام ١٩٤٦) وقـد ذكـر الأديـب د.خليفة الوقيان في كتابه (الثقافة في الكويت): (كما آلت مكتبة عبد الله الحاتم – الطلبة – إلى عبد الرحمن الخرجي)

وهذا يدل على تواجد أسرة الحاتم في الكويت أوائل القرن ٢٠، والدليل إنشاؤه للمكتبة والذي يتطلب منه تواجداً مبكراً في الكويت لتثبيت نفسه حتى يضطلع بمهام إنشاء المكتبة في ذلك الوقت وهذا أمر لا عيب فيه ولا نقيصة حينما ذكر الأستاذ يعقوب الإبراهيم بأن تواجدهم كان في فترة الثلاثينيات.

ولا يخفى عليك عزيزي القارئ كثير من العوائل الكويتية تواجدهم جاء متأخراً وحصولهم على الجنسية الكويتية جاء بعد جهود مضنية. ولا يخفى على الجميع أن اسم عبد الله الحاتم كان معروضاً على– لجنة تسمية شوارع الكويت– وقد تم الموافقة عليه بالإجماع.

ويذكر الأديب خالد سعود الزيد (انتخب عـام ١٩٦٦م أميناً لـرابطـة الأدبـاء في الكويت، وهـو أول رئيس تحرير لمجلتها – البيان – وكان له فضل صدورها بما بث فينا –معشر الشباب– من همة وعزيمة، وقـد كـان صـاحـب تـجـربـة سـابـقـة في الصحافة). هذه العزيمة والهمة التي يبثها الأديب الحاتم بالجيل التالي لم يكن حامل هذه الصفاة النبيلة إلا رجل ذو وفاء وأدب ومحب لأهل الكويت. ويكمل الأديب خالد سعود الزيد بأن (الأستاذ الحاتم صديق لفهد العسكر حميم تربطهما صفات مشتركة وخلال من الأخـلاق، وكلاهما جهوري الصوت، فكه الحديث مجلجل الضحكات، وكلاهما ضعيف البصر).



ورد في كتاب (أدباء وأديبات الكويت) أ. ليلى محمد صالح (ولد عبد الله خالد حمد الحاتم عام ١٩١٦ في الكويت في حي القبلة، ودرس في الزبير علوم الفقه والنحو، والتحق في المدرسة المباركية عام ١٩٢٥م، وأولع بالأدب في عام ١٩٣٢ وسافر إلى المملكة العربية السعودية وأصبح أماماً وخطيباً في أحد مساجد حفر الباطن).

يذكر د. محمد حسن عبد الله في كتابه (الحركة الأدبية والفكرية في الكويت): (إن عبد الله من خلال مجلته الفكاهة، يمكن أن يأخذ مكانه إلى جانب عبد الله النديم والشيخ الشربتلي والبابلي وأمام العبد وعبد العزيز البشري وحسين شفيق المصري من ظرفاء مصر وكتابها المبدعين في مجال الفكاهة).

أما الأديب خالد سالم محمد في كتابه (عبد الله خالد الحاتم – منارات ثقافية كويتية): (أعود للحديث عن صاحب هذه المنارة الأستاذ عبد الله خالد الحاتم، أحد أبرز أعلام الكويت في الخمسينيات، فهو رجل صحافة وتاريخ وأنساب وراوية للشعر الشعبي... ولم يقتصر جهد الأديب الأستاذ عبد الله الحاتم على إصدار هذه المجلة فقط، بل تعداه إلى وضعه لعدة كتب وأشهرها كتابه – من هنا بدأت الكويت – ولا يزال له صدى كبير لدى القراء، وارتبط باسمه، فعندما يذكر عبد الله الحاتم فإن أول ما يتبادر إلى الذهن هو كتابه هذا، فقد احتوى على مادة غزيرة وقيمة فيما يخص أوائل الأشياء في الكويت ونهل منه من أتى بعده) ونختتم سيرة المرحوم الأديب بما ذكره الباحث والمؤرخ د. عادل العبدالمغني في كتابه – شخصيات كويتية –: (وللوطن العزاء بفقدانه وحسب ما نمى إلى علمي بأن لديه عدداً من المخطوطات المعدة للطباعة في تاريخ الكويت، كما لديه أيضاً مكتبة ممتازة وأرشيف من الصور النادرة عن الكويت أرجو من المسؤولين وأعني أجهزة الدولة المسؤولة عن الأدب والتاريخ والتراث المحافظة على هذه الثروة من التبعثر والضياع وتقديراً لجهوده المميزة في خدمة تاريخ وتراث الوطن ويكفي بذلك كتابه القيم – من هنا بدأت الكويت – أن أدعو بأن يطلق اسمه على إحدى مدارس الكويت).

هل بعد كل ما ذكره الأدباء ابتداء من أ. خالد سعود الزيد ود. خليفة الوقيان ود.محمد حسن عبد الله و أ.ليلى محمد صالح وأ.خالد سالم محمد وختاماً ما سطره د. عادل العبد المغني باقتراحه بتسمية إحدى المدارس باسم (عبد الله الحاتم). هل من تثريب وعتب على هذا الرجل الكبير في علمه وتفانيه وأدبه.

هذه أمنية نتمنى بأن ينفذ هذا الاقتراح فهو أولى بها عن كثير من الأسماء التي أطلقت على المدارس وكذلك ما أقرته لجنة تسمية شوارع الكويت لإطلاق أسمه على إحدى الشوارع.

* * *

هذه بعض إصدارات المرحوم الأديب عبد الله الحاتم:

١- مجلة - الفكاهة - ١٩٥٠ وهي مجلة شهرية واستمرت حتى نهاية ١٩٥٨م.

٢- خيار ما يلتقط من شعر النبط - جزآن. ط١/ ١٩٥٢م - ط٢/١٩٦٨م - ط٣/١٩٨١م

٣- من هنا بدأت الكويت ط١ /١٩٦٢م - ط٢ / ١٩٨٠ - ط٣/٢٠٠٤م

٤- كنت أول طبيبة في الكويت - ترجمة ط١/ ١٩٦٨م - ط٢/١٩٨٢م

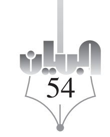
٥- ديوان الشاعر عبد الله بن حمود بن سبيل ط١/١٩٨٤م

٦- عيون من الشعر النبطي

٧- ديوان الشاعر محمد بن عبد الله القاضي ط١/١٩٨٤م

رحمه الله المؤرخ والأديب عبد الله بن خالد بن حمد الحاتم الذي رحل عنا في أواخر شهر رمضان المبارك بتاريخ ٢٤-٢-١٩٩٥م

(١) نشرت في صحيفة القبس الكويتية، ونظراً لأهمية المقالة، التي تفردت بخصوصيتها حول أول رئيس تحرير لمجلة البيان عبد الله الحاتم فإننا نعيد نشرها.





صلاح عبد الصبور
الشاعر الذي أبى أن ينزلق

بقلم: مصطفى الملطاوي *

حين قرأت شعر صلاح عبد الصبور لأول مرة تذكرت من فوري ما قاله الناقد عباس محمود العقاد في قاعدته الذهبية.. "الشاعر الذي لا تعرفه بشعره لا يستحق أن يُعرف. لأن كلام الشاعر هو الصلة الكبرى بيننا وبينه. فإن لم يكن هذا الكلام معبراً عن النفس واصفاً لها وممثلاً لشعورها، فليس هو بطائل". وما قاله العقاد يصدق كل الصدق على شعر صلاح عبد الصبور فما إن تقرأ قصائده ومسرحياته الشعرية حتى تظهرك على صفاته النفسية وأطوارها. لذا لم يكن من قبيل المصادفة أن يطلق صلاح عبد الصبور على سيرته الذاتية عنوان.. "حياتي في الشعر" ذلك الكتاب الخصب والثري والذي ما إن تعاود قراءته حتى تكشف في كل مرة عن جديد. وقد كشف شاعرنا عن شخصيته الثورية في ديوانه الأول "الناس في بلادي" سنة ١٩٥٧ وذلك في قصائده "هجم التتار".. و"شنق زهران" عن حادثة دنشواي. وقصيدة "عودة ذي الوجه الكئيب" والتي كادت تعصف بكيان صلاح عبد الصبور الإنسان والشاعر. إذ رمز بالقصيدة إلى تغير مفهوم الزعامة بعد ١٩٥٢.

وهذه بعض أبياتها:

هل عاد ذو الوجه الكئيب/ ذو النظرة البكماء والأنف المقوس والندوبِ/ هل عاد ذو الظفر الخضيب/ ذو المشية الخيلاء تنفر في الدروب/ لحناً من الإذلال والكذب المرقش والنعيب/ ومدينتي معقودة الزنار/ عمياء ترقص في الظلام.

ويقول في موضع آخر من القصيدة:

"نصب السرادق عند باب مدينتي للقادمين وللعائدين والهاربين إلى الفضاء".. وقد صور شاعرنا فِي هذه القصيدة صراع عبد الناصر مع التيارات المعارضة. فيقول:
لا لم يدع أحداً إلا وألقى دونه هذا السؤال/ من خالق هذه الدنيا؟/ الملتحون تهللوا/ وأجاب رائدهم بصوت مستفيض الله خالقها!/ وهذا لا يصح به سؤال/ وعوى أبو الهول المخيف/ وقلب الوجه الكئيب إلى اليسار/ ورمى بجميع الملتحين إلى الدمار/ والأمر دون تأملوا/ وأجاب رائدهم بصوت مستفيض/ نحن نعرف أنه قدم الطبيعة!/ وعوى أبو الهول المخيف/ وقلب الوجه الكئيب إلى اليسار/ ورمى بجمع الأمردين إلى الدمار.

وتذكرنا هذه الأبيات بالمشهد القرآني العظيم في قصة فرعون. إذ يقول.. "ما علمت لكم من إله غيري".. و .. "فحشر فنادى فقال أنا ربكم الأعلى".. إلى آخر الآيات الكريمة.

* كاتب من مصر









أما طائفة المنافقين والدجالين أو الفئة الناجية من بطشه والذين جلسوا على كراسي السلطة وتقلدوا المناصب، فقد صورهم الشاعر بقوله: و"تقدم الدجال .. والقراد والحاوي الطروب/ وتضعضعوا!/ قالوا معاذك/ أنت الزمان/ أنت المكان، أنت الذي كان/ أنت الذي سيكون في آتي الآوان/ وعوى أبو الهول المخيف وقلب الوجه الكئيب إلى اليمين وأشار/ ثم تواثبوا فوق الآرائك جالسين". لا غرابة إذن أن نجد صلاح عبدالصبور بعد عشر سنين يصيح في مسرحيته "ليلى والمجنون" يا أهل مدينتنا هذا قولي انفجروا أو موتوا .. انفجروا أو موتوا.

وقد انتبه صلاح عبد الصبور في كتابه "قراءة جديدة لشعرنا القديم" إلى المأزق الذي يوضع فيه الشاعر في مجتمع ضاعت فيه أقدار الشعراء فكتب تحت عنوان بين المهانة والتمرد.. رافضاً لمنهج النقاد المحدثين الذين تحدثوا عن فحول شعرائنا وكأنهم حالات سيكوبايتة أي حالات تدخل في عداد مرضى النفس كما فعل العقاد في كتابيه عن "ابن الرومي وأبي نواس".. وتابعه في ذلك كثير من الباحثين مثل الدكتور محمد النويهي الذي ألف كتابين بعنوان نفسية بشار بن برد ونفسية أبي نواس. وقد فطن صلاح عبد الصبور إلى وضع شعرائنا المهين غير أنه رد ذلك إلى المناخ الاجتماعي والذي شملهم جميعاً فجعل من جرير والفرزدق شتّامين متواقحين في المجموعة البشعة المسماة بالنقائض وجعل من بشار بن برد شخصية فظة لم يملك ناقد كبير مثل طه حسين حين عرض لها إلا أن يقف منها موقف الكراهية.

وجعل من أبي نواس سكيراً.. وجعل من ابن الرومي مخلوع القلب مذبذب الضمير.. يقلب قصيدة المدح إلى هجاء إن تأخر العطاء. وسعى بالمتنبي إلى ملك الإقطاعيات بالملق والمداجاة رغم تربعه على عرش الكلمات بالموهبة والصدق، وأدار ظهر أبي العلاء للدنيا بأكملها.

ويرى صلاح عبد الصبور أن شعراء العرب الكبار أُجبروا على التزام وضع اجتماعي مهين فقام في نفوسهم الصراع بينهم وبين ذواتهم.

دورهم في الحياة هو دور المهرج الوضيع أو الخادم التبيع فتمرد كل منهم على طريقته فمنهم من نهج طريق الخلاعة كأبي نواس، وذم الدنيا وطلب الموت كالمعري، والهجاء المقذع كبشار بن برد. وقد أكد صلاح عبد الصبور على هذا المعنى مرة أخرى في كتابه حياتي في الشعر إذ يقول: عن شاعراً كأبي نواس دفع به إلى مأزق، لقد درس وتفلسف، ولكنه وجد أن كل قراءاته وفلسفته لا تساوي شيئاً في مقياس العصر، وأن جلفاً من أهل النسب أو الثروة ليستطيع أن يدرك في عصره ما لم يدركه أستاذه واصل بن عطاء. فتبذل واستهتر، فآثر الانتحار الأخلاقي.

وقد استفاد صلاح عبد الصبور من تجربة فحول شعرائنا فلم ينزلق إلى تلك الهاوية بتمرده على الأخلاق في شعره ولم يبتذل أو ينتحر انتحاراً أدبياً. بل تمرد على كل ألوان الظلم السياسي و الاستبداد واللذين هما في رأيه مصدر كل الشرور. بل وقف على قدميه ثابتاً فلم يسخر قلمه للهزل أو تملق السلطة أو نفاقها. وكان داعية للإصلاح.. امتزجت داخل نفسه وروحه ثقافات عديدة، فعكف على قراءة الفلسفة والمادية الجدلية والتصوف غير أن أجمل ما في صلاح عبد الصبور أنه خرج من كل هذه المعارف والقراءات برسالة إصلاحيه للمجتمع فلم تستعبده



أيديولوجية من الأيديولوجيات.

في خلال رحلته الشعرية مر بأطوار عديدة حتى رست به سفينة الفكر على شاطئ السلام مع الله عز وجل. فيقول: "إني الآن في سلام مع الله. أؤمن بأن كل إضافة إلى خبرة الإنسانية، أو ذكائها، أو حساسيتها هي خطوة نحو الكمال أو هي خطوة نحو الله. وأؤمن أن غاية الوجود هي تغلب الخير على الشر من خلال صراع طويل مرير". ويضيف: "إن أعظم الفضائل عندي هي الصدق والحرية والعدالة. وأخبث الرذائل هي الكذب والطغيان، والظلم. لأنه يرى أن هذه الفضائل هي التي تستطيع تشكيل العالم وتنقيته وأن غيابها معناه انهيار العالم". وقد تجلى ذلك بصورة واضحة في تلك الروح الصوفية التي انطبعت بها قصائده في تلك المرحلة. خاصة لشعوره باستفحال الظلم واستشراء الشر في الحياة. فاجتاحته مشاعر الألم والإشفاق على مصير الإنسان حتى أنه كان يطلب الموت ويئن من عبء التكليف. إذ يقول في قصيدته مذكرات الصوفي بشر الحافي في ديوانه " أحلام الفارس القديم": حين فقدنا الرضا/ بما يريد القضا/ لم تنزل الأمطار/ لم تورق الأشجار/ لم تلمع الأثمار/ حين فقدنا جوهر اليقين/ تشوهت أجنة الحبالى في البطون/ الشعر ينمو في مغاور العيون/ والذقن معقود على الجبين/ جيل من الشياطين/ جيل من الشياطين.

ونتيجة لسريان روح الشفقة وشيوع الحزن في قصائد صلاح عبد الصبور وصفه نقاده بأنه شاعر حزين وربما أغرى نقاده بأن يصفوه بهذا الوصف إذ يكثر صلاح عبدالصبور من استخدام كلمة الحزن في شعره مثل قصيدة.. "يا صاحبي إني حزين" في ديوان "الناس في بلادي".. وقصيدة الشيء الحزين في ديوانه "أقول لكم" .. بل هناك ديوانه المسمى "تأملات في زمن جريح". ويدفع صلاح عبد الصبور عن نفسه هذه التهمة بقوله: يصفني نقادي بأنني حزين، ويدينني بعضهم بحزني. طالباً إبعادي عن مدينة المستقبل، وقد ينسى هذا الكاتب أو الناقد أن الفنانين والفئران هم أكثر الكائنات استشعاراً للخطر. ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقي بنفسها هرباً من السفينة الغارقة، أما الفنانون فإنهم يظلون يقرعون الأجراس، حتى ينقذوا السفينة.. أو يغرقوا معها. ويؤكد صلاح عبد الصبور على أنه ليس شاعراً حزيناً فيصف نفسه بأنه شاعر متألم وذلك لأن الكون لا يعجبه. ولأنه يحمل بين جوانحه شهوة إصلاح العالم كما قال الشاعر الإنجليزي شللي: "وإن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والشاعر، لأن كلاً منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه . بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه".

ويسخر صلاح عبد الصبور من نقاده وهو محق في ذلك حين يقولون إن حزن هذا الجيل من الشعراء، حزن مقتبس عن الحزن الأوروبي وبخاصة أحزان الشاعر إليوت. فيقول أنهم ينسون حين يقررون هذا الأمر، يحكمون علينا بعدم المسؤولية، ويتوهمون أننا مازلنا مثل بعضهم نعيش بين دفات الكتب المحنطة، أو سراديب القرن الخامس عشر. وأني لألمس وراء هذه القضية الخائبة محاولة خائبة كذلك للدفاع عن الواقع العربي، وشظايا منطفئة تبريرية تحاول أن تقول إنه ليس في الإمكان أبدع مما كان.



أما عن مسرح صلاح عبدالصبور الشعري فقد تجلت فيه صورة الفنان الثوري على أروع ما تكون، والملتصق بقضايا مجتمعه.. حتى أن مسرحه مرتبط بفكرة واحدة ويعبر عن قضية بعينها لم تتغير بتغير أسماء مسرحياته اللهم إلا اختلاف الشكل الفني في التعبير عن قضيته الكبرى ألا وهي كشف زيف واقعنا والذي يتمثل في تنديده بالطغيان والاستبداد والحكم المطلق حكم الفرد.

ففي رائعته مسرحية "مأساة الحلاج" يقول: "كان عذاب الحلاج طرحاً لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الذاتي أو الشخصي بإطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم الشخصي هو غايتهم". وكانت مسرحيتي مأساة الحلاج معبرة عن الإيمان العظيم بالكلمة يقول الحلاج: "هبني اخترت لنفسي ماذا اختار.. هل أرفع صوتي.. أم أرفع سيفي.. ماذا أختار". وفي مسرحية "مسافر ليل" يستدعي طغاة التاريخ من خلال شخصية عامل التذاكر عشرى السترة.. الاسكندر هانيبال.. تيمور لنك، هتلر، متلر، جونسون. ويصف صلاح عبد الصبور الدولة المخابراتية في هذا المشهد البارع من مسرحيته على لسان عامل التذاكر: قلنا نبحث في السر.. وبحثنا راجعنا كل ملف.. سجلنا كل مكالمة تليفونية.. صورنا كل خطاب.. أمسكنا بالآلاف .. عذبنا عشرين لحد الموت.. وثلاثين لحد العاهة.. وثمانين لحد الإغماء. لكن لا جدوى!!.

وفي مسرحية "الأميرة تنتظر" يقول صلاح عبد الصبور إن المدن والبلاد تعشق كالنساء وتستسلم لنزوة العشق لما نسميه بالمصطلح الحديث عبادة الفرد. فيحاول السمندل مغتصب السلطة ورمز الحاكم المخادع أن يخدع الأميرة مرة أخرى، وتعاونه على المحافظة على ملكه المتصدع فيقول: "كان أبوك مريضاً منذ أن رأت عيناك النور.. كان العامة حيث تدور الكأس يقولون إن السوس الناخر في أخشاب المخدع قد جاوزها ليعربد في ساق الملك الخشبية".

وفي مسرحيته " بعد أن يموت الملك" يصور للحاكم العقيم لمصر على استمراره حكم البلاد وهو لا يقدر أن يعطي شيئاً للمملكة ومع ذلك يتحدث عن نفسه بلغة الفخار والصلف والعنجهية. وإلغاء ذوات كل من حوله ما داه. فيقول في أبشع تصوير للحاكم الطاغية والذي يجمع كل السلطات في يده: مادمت أنا صاحب هذه الدولة.. فأنا الدولة.. أنا ما فيها.. أنا من فيها. أنا بيت العدل.. وبيت المال.. وبيت الحكمة.. بل إني المعبد.. والمستشفى و الجبانة والحبس.. بل إني أنتم.. ما أنتم إلا أعراض زائلة تبدو في صور منبهمة وأنا جوهرها الأقدس.

وفي مسرحية "ليلى والمجنون" يضع صلاح عبد الصبور على لسان بطل مسرحيته الشاعر سعيد رؤيته الصادقة لواقع المجتمع المتردى دون تزويق أو تضليل فيقول: في بلد لا يحكم فيه القانون.. يمضي فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفة.. لا يوجد مستقبل.. في بلد يتمدد في جثته الفقر كما يتمدد ثعبان في الرمل لا يوجد مستقبل. في بلد تتعرى فيه المرأة كي تأكل.. لا يوجد مستقبل.

تلك كانت كلمات صلاح عبد الصبور الشاعر. إن صلاح عبد الصبور المؤمن إيماناً عظيماً ونقياً لا تشوبه شائبه





مسرح

وما زال التحجير مستمراً..(مسرحية في فصل واحد)

عبد الرحمن حمادي

كيف ينظر المسرحي العربي لمسرح ويليام شكسبير؟

ناصر الملا



وما زال التحجير مستمراً (مسرحية في فصل واحد)

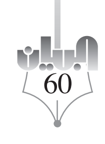
بقلم: عبدالرحمن حمادي *

(منعاً لأيّ التباس فقد حدثت وقائع هذه المسرحية بعد انتهاء حرب الداحس والغبراء بأربعين عاماً .. والله أعلم!!)

أشخاص المسرحية :

- محجوب: بائع سكاكر جوّال.
- صبرية : زوجته.
- موفق : شقيق صبرية.
- رئيس شرطة رماد
- إمبراطور الهكسوس.
- الوالي.
- الوزير.
- المستشار .
- قائم إعلام رماد
- قائم إعلام أرجوان

* كاتب مسرحي من سوريا







(ترفع الستارة عن غرفة فقيرة الأثاث – يقف محجوب مرتدياً ثوباً قديماً مرقعاً برقعة كبيرة وبجانبه زوجته صبرية وعليهما علامات الرعب – أمامهما يقف رئيس الشرطة ومعه جنديان)

رئيس الشرطة (بغضب) : ضبطناك بالجرم المشهود يا عديم الوطنية ..

محجوب (برعب): ياسيدي .. أقسم لك أنني..

رئيس الشرطة (يقاطعه بحدة): لا تحلف يا عديم الوطنية ..

محجوب: ياسيدي أخشى أنكم أخطاتم .. انأ محجوب بائع السكاكر التي أصنعها هنا في بيتي .. لا أعرف رجلاً اسمه عديم الوطنية

رئيس الشرطة : وتجيد التنكيت أيضاً يا عديم الوطنية

محجوب: يا سيدي أقسم لك أن اسمي محجوب بائع السكاكر الجوّال ولا أدعى عديم الوطنية

رئيس الشرطة : أسمع .. هذا الخبث لن يمرّ علينا ..لك منذ أسبوع ودائرة البصاصين تراقبك .. لم أصدق تقاريرها بأن مواطناً يمشي مرتدياً اللون الأرجواني حتى جئت بنفسي وكبست على بيتك ...

محجوب: يا سيدي أرجوك .. أيّ لون أرجواني ؟ إنها مجرد رقعة تستر ما اهترأ من ثوبي ..انظر .. إنها مجرد رقعة

صبرية : نعم يا سيدي .. إنها مجرّد رقعة ...رقعة تصدق بها عليه خياط في سوق الخياطين.

رئيس الشرطة (باستهزاء) : وصادف أن لون الرقعة ارجواني ؟ لك أنت مثل زوجك عديمة الوطنية (لجندي١): هل استقصيتم عن الخياط الذي يدَّعي هذا المواطن أنه أعطاه رقعة القماش الأرجوانية.

جندي٢: نعم يا سيدي .. أرسلنا من يحضره لقسم التحقيق.

رئيس الشرطة (لجندي٢) : وهل فتشتم في سوق الأقمشة؟

جندي٢: نعم يا سيدي .. لم نجد أيّ قماش أرجواني اللو ن .. الباعة أحرقوا كل الأقمشة أرجوانية اللون .

رئيس المخفر: وطنيون .. فعلاً وطنيون .. (لمحجوب) ليس مثلك ياعديم الوطنية.

محجوب : يا سيدي .. منذ ساعة وأنت تسألني وأنا أقسم لك أنني رقعت ثوبي بهذه الرقعة قبل مباراة التحجير بيننا وبين بني عمومتنا بني أرجوان ...

صبرية : نعم يا سيدي .. رقَّعتُ ثوبه بيديٍّ هاتين قبل مباراة التحجير بشهر تقريباً.

رئيس الشرطة : لا بأس .. سأصدقك هذه المرة ياحرمة ..لكن ..

محجوب : أعرف يا سيدي أعرف .. لكن يجب أن أنزع هذه الرقعة عن ثوبي ..

رئيس الشرطة : وتدوس عليها .. لك يجب أن نثبت لمن يحاجرونا أننا لانحب لونهم الأرجواني .. نحن فقط نحب لوننا الرمادي (يهتف) يسقط اللون الأرجواني يا ...

الجميع يرددون : يسقط يسقط

رئيس الشرطة : يعيش اللون الرمادي يا ...

الجميع : يعيش يعيش



رئيس الشرطة : جيد.. لانريد في هذه الظروف الصعبة المصيرية التي نخوض فيها معاركنا ضد بني أرجوان أن نتهم بالإساءة لمواطنينا .. لذلك سأعفو عنك هذه المرّة ...هذه المرّة فقط.

محجوب: أشكرك يا سيدي .. أشكرك.

رئيس المخفر: سنغادر الآن يا مواطن ولكن على شرط ..

محجوب(ينزع الرقعة عن ثوبه بقوة) : لاشرط يا سيدي .. هي ذي الرقعة الرمادية .. ها .. سأسير بثوبي

المهترىء ولا أرقعه برقعة أرجوانية ...

رئيس الشرطة : أحسنت ... وبما أنك وطني كما أثبت الآن لاتتردد يامواطن بإبلاغنا عن أيّ مواطن يحب

اللون الأرجواني .. هذه مهمة وطنية يا مواطن.

محجوب : حاضر يا سيدي .. مع أنني أجزم بأن كل أبناء الحيّ حرقوا كل ثيابهم إذا كانت ألوانها أرجوانية

واتلفوا كل الأقمشة في بيوتهم إذا كانت ألوانها أرجوانية.

رئيس الشرطة : وطنيون .. مواطنون وطنيون ..(للجنديين) مع ذلك يجب أن نكمل دوريتنا في هذا الحيّ

..يجب أن نثبت للجميع أن لاتهاون مع أيّ لون أرجواني..

(يخرج رئيس الشرطة والجنديان)

محجوب (بغضب) : كلّه منك يا وجه الشؤم .. قلت لك لاتكبّري الرقعة ...

صبرية : لاتحملني المسؤولية .. ثوبك مهتريء على الآخر، وكان يجب أن أرقعه برقعة كبيرة ... أنت من

أحضرت الرقعة دون أن تنتبه إلى أن

لونها أرجواني .

محجوب : لا بأس ..الحمد لله أن السيد رئيس الشرطة اقتنع أخيراً وبعد التحقيق أنني ... أنني (بحيرة) ماذا كانت الكلمة التي قالها ؟

صبرية : عديم الوطنية .

محجوب : نعم .. أقتنع أنني عديم الوطنية (باستدراك) يا بنت ال.. عندما كان يتهمني ويعنفني قال أنني عديم

الوطنية ..لكن عندما اقتنع بما قلته قال وطنية بدون عديم .. نعم .. أقتنع أنني وطنية.

صبرية : صحيح .. قال وطنية .. زوجي العزيز .. هل عرفت معنى كلمة وطنية ؟

محجوب :أعتقد أنها كلمة جيدة .. من يخرج في مظاهرات شتم بني أرجوان يقولون عنه وطنية .. نعم .. إنها

كلمة جيدة.

صبرية : إذن أنا أيضا وطنية ..ألم أردد معكم قبل قليل شتم اللون الأرجواني .

محجوب : نعم .. أنت أيضاً وطنية .. (يفكر) زوجتي الحمقاء ...أريد أن أسالك .. ألم نهتف ونقول أيضاً

يعيش اللون الرمادي؟

صبرية : صحيح .. قلنا يعيش اللون الرمادي.

محجوب : اسمعي .. ابحثي بين الخرق البالية في بيتنا عن رقعة كبيرة رمادية اللون ورقّعي بها ثوبي،

..الوطنية أعتقد أنها لاتكتمل إلا إذا رقعت ثوبي باللون الرمادي .. ثم لا تنسي أنني الآن تحت مراقبة

الشرطة .. يجب أن أثبت لهم أنني وطنية ورمادي حتى الرقعة.

صبرية : اعتقد أن خرقة كبيرة موجودة



في خزانتي لونها رمادي تصلح لترقيع ثوبك ...

(يدخل موفق وهو يرتدي ثوباً رمادي اللون)

محجوب: أهلاً .. أهلا بشقيق زوجتي الحمقاء..

موفق: لا أهلا ولا سهلا .. هل صحيح أن رئيس الشرطة كبس على بيتكم بحثاً عن ألوان أرجوانية.. الحيّ كله

يتناقل الخبر.

محجوب: يا سيدي صحيح .. ولم يجد أيّ لون أرجواني سوى هذه الرقعة على ثوبي .. اطمئن .. نزعتها أمامه

ففرح وانبسطت أساريره وقال إنني وطنية

موفق: تقصد وطني.. كلام سليم ..في هذه الظروف الدقيقة المصيرية يجب أن يكون كل واحد منّا وطنيّ

.. في هذه الظروف المصيرية لا للون الأرجواني بيننا .. سنثبت لهم أننا سنفوز في مباراة التحجير الثانية

صبرية : نعم سنفوز بمباراة التحجير الثانية .. (بحيرة) أخي الغالي .. ماهي مباراة التحجير هذه ؟

محجوب: صحيح كما سألت أختك .. ماهي مباراة التحجير هذه ؟

موفق: جهلاء .. هل يوجد مواطن لا يعرف ماهي مباراة التحجير الثانية ؟

محجوب (بحدة) : انتبه لكلامك .. لاتقل أنني جاهل ..رئيس الشرطة بجلال قدره قال انني وطنية ..

موفق: جيد .. سأشرح لكم مباراة التحجير الثانية ..هذه مباراة جرت بيننا وبين بني أفخاذنا بني أرجوان

صبرية : تقصد كل بني أرجوان تباروا بالتحجير معنا نحن بني رمادي؟

موفق: كلنا ماذا يا اختي الجاهلة ..المباراة تعني عدة أشخاص يمثلون بني أرجوان وعدة أشخاص يمثلون بني

رماد .. أي نحن .. في الواقع حجّرناهم وفجحنا رؤوس الكثيرين منهم ، كما أنهم حاجرونا وكسروا أدمغة

العديدين منّا ..

صبرية (بحزن) : ولماذا .. أليسوا أقرباءنا ومن أفخاذنا؟

موفق: يا أختي الجاهلة .. مباريات التحجير لا تعرف "كاني ماني" .. في الواقع كان من الممكن أن تمرّ مباراة

التحجير بسلام لولا أن الحكم كان متحيّزاً معهم ..لم يحتسب عدة حجرات قلعنا بها عيون ثلاثة منهم بينما

احتسب حجرة قطعت إذن واحد منّا .. حكم متحيّز..

محجوب: قاتله الله ..نعم .. حكم متحيّز.

موفق: لذلك يجب إجراء مباراة تحجير ثانية .. أقسم أننا لن نترك قرعة واحد منهم إلا ونفجّها.

محجوب : ولماذا الفجّ .. ؟!

موفق : لأننا يجب أن نفوز ونصعد لمباريات التحجير الكبرى التي ستجري بين كبار المحجرين .

(يسمع أصوات هتافات)

محجوب: مسيرة أخرى ضد بني أرجوان ..

موفق: ولن تتوقف المسيرات ضدهم .. يجب أن يعرفوا أننا أبطال التحجير حتى لو تحيّز الحكم معهم .. هيّا

نخرج ونشارك في المسيرة

محجوب (بحماس) : نعم .. نخرج ..



فأنا وطنية .. يسقط اللون الأرجواني يسقط...

(يخرجون)

(إظلام – إنارة على مجلس وثير يقف في وسطه قائم الإعلام يرتدي ثوباً أرجوانياً ومعه كاتبه يرتدي أيضاً أرجواني اللون)

قائم الإعلام الأرجواني:اكتب رسائل إعلامية وأرسلها برفوف الحمام الزاجل لكل بني أفخاذنا ليعرفوا الحقيقة

..لقد حاجرنا بنو رماد قبل بدء مباراة التحجير ..واكتب أننا نحملهم مسؤولية ما سيحدث من أذى لأيّ

محاجر نرسله لمباراة التحجير الثانية .

الكاتب : حاضر ياسيدي قائم الإعلام .

قائم الإعلام الأرجواني: واكتب أيضاً أن بني رماد قوم همج .. لاعلاقة لهم بآداب مباريات التحجير .

الكاتب (يكتب) : لا علاقة لهم بآداب مباريات التحجير...

قائم الإعلام الأرجواني: لذلك قمنا باستدعاء رسولنا المقيم في بلاد رماد للتشاور في الإجراءات التي سنتخذها

ضد بني رماد

الكاتب (يردد وهو يكتب): ضد بني رماد ..

قائم الإعلام الأرجواني: واكتب ...

الكاتب (يقاطعه): عفواً ياسيدي .. لقد طلبت مني أن أذكرك بموعد المحاجحة التي ستجري بينكم كقائم إعلام

بني ارجوان مع قائم إعلام بني رماد.

قائم الإعلام الأرجواني: يا إلهي ..كدت انسى ...دعنا نذهب ونحضر المحاجحة ... أتعهد أنني في المحاجحة

سأفتح رأس قائم إعلامهم .. أنا واثق من ذلك ..

الكاتب: نعم .. سيفج رأس قائم إعلامهم ..

(إظلام – إنارة على المسرح حيث نجد على الطرف الأيمن قائم الإعلام الأرجواني مرتدياً لباساً أرجوانياً وعلى الطرف الأيسر قائم الإعلام الرمادي يرتدي ثوباً رمادياً وفي الوسط يقف الوسيط)

الوسيط (يخاطب الجمهور في المسرح): هل مباريات التحجير صارت مدعاة للخلاف بين أولاد العمومة في

بني فخذ؟ ولماذا هذا الخلاف الكبير بين بني أرجوان وبني رماد قبل وبعد مباراة التحجير الأولى ؟ وهل

كان الحكم متحيّزاً فعلاً فلم يحتسب عدة تحجيرات حدثت لصالح فريق بني رماد ؟ ثم أليس من حق بني

أرجوان أن يغضبوا لأن بعض أعضاء فريق تحجيرهم تعرّض للتحجير قبل بدء مباراة التحجير ؟ كما أن

الحمام الزاجل تناقل أنباء عن وقوع اعتداءات ذهب ضحيتها جرحى ، ويقال قتلى من بني رماد وبني

أرجوان .. ما صحة هذه الأنباء ؟هذه الأسئلة وغيرها سنحاول الإجابة عليها بصراحة من خلال ضيفينا

في هذه المناظرة ، وهما قائم الإعلام في بني رماد ونظيره قائم الإعلام في بني أرجوان ونستقبل أسئلة

الحضور عبر الحمام الزاجل طوال وقت المناظرة ... أرى أن نبدأ من عندكم يا سيادة قائم الإعلام

الرمادي.. ماذا تقولون ؟

قائم الإعلام الرمادي: من المؤسف أنني اضطررت لحضور هذه المناظرة التي تجمعني مع قائم إعلام أناس لا



يعرفون شيئاً عن آداب التحجير ..الذي حدث أن فريقنا كان يناضل للصعود إلى المباريات التحجيرية

الكبرى ، وقد ذهبت جماهيرنا المناضلة لتشجع فريقها الصنديد لكن فوجئنا بالأرجوانيين يحجرون

جماهيرنا المناضلة وفريقنا الصنديد قبل مباراة التحجير ومما دلّ بشكل قاطع على أن بني أرجوان

لاعلاقة لهم بآداب التحجير ..

الوسيط : السيد قائم إعلام أرجوان .. بماذا تردّ على قائم إعلام رماد بعد أن شرشحكم وبهدلكم ولعن أسافين

فريقكم للتحجير

قائم إعلام أرجوان : أرد بقول الشاعر إذا أتتك مذمتي من ناقص..وأقول للرماديين .. أنتم الذين لا تعرفون

شيئاً عن آداب التحجير ..نحن لم نحجّر على جماهيركم ولا على فريقكم التحجيري قبل بدء

المباراة التحجيرية فجماهيرنا المكافحة مشهورة بالأدب ..ويكفي ادعاءات كاذبة فقد نفذ صبرنا ، و ترى

شخصيا إذا فقدت أعصابي سأجعلكم تندمون ساعة لات مندم.

قائم إعلام رماد : اخرس .. إذا كنت رجلا قابلني خارج مجلس المناظرة.

قائم إعلام أرجوان : لك أنا رجل غصباً عنك .. تفضل وواجهني خارج مجلس المناظرة ....

الوسيط : رجاء بدون شتائم .. ولتهدأ النفوس أذكركم بأن مباريات التحجير هدفها بناء الأجسام وتمتين

العلاقات بين الفريقين المتحاجرين ..الآن ونحن نستعد لمباراة التحجير الثانية هدفنا من هذه المحاججة

تقريب وجهات النظر بين الفريقين اللذين ينتميان لفخذ واحد.

قائم إعلام رماد: هذا الكلام قله لبني أرجوان (يخرج من كيس إمامه حجارة بأشكال متعددة) هذه براهين

على أنهم لايفهمون آداب التحجير.. بهذه الحجارة وغيرها رموا جماهيرنا المكافحة قبل بدء مباراة التحجير

وأثنائها.. لم يراعوا حرمة لقرابة أو نسب .. هذه الحجارة دليل على أنهم لايمتون لبني فخذ بنسب.

قائم الإعلام الأرجواني:كلامك مردود عليك (يخرج من كيس أمامه سكاكين وخناجر وعصي) بهذه الأسلحة

تهجموا على جماهيرنا المناضلة وهي ذاهبة لمباراة التحجير ..هذا دليل على أن بني رماد لاعلاقة لهم

لامن قريب أو بعيد بحضارة التحجير .. ثم أنا أتحدى .. عودوا للتاريخ وستجدون أن بني رماد لاعلاقة

لهم بأي نسب لبني فخذ..كلامهم ولهجتهم غير لهجتنا ..قيمهم غير قيمنا .. قيمنا لا تسمح لنا برشوة الحكم

في مباراة التحجير ليحتسب عدد الفجوج بشكل ظالم .. هم فعلوها .. رشوا الحكّام..

قائم الإعلام الرمادي:خسئت .. احترم نفسك ..نحن الأصل في الأفخاذ التي تنتمون إليها .. حاربنا معكم ضد

الهكسوس .. أم نسيتم ياناكري الجميل ؟

قائم الإعلام الأرجواني : حاربتم (باستهزاء) أصلاً أنتم كنتم سبب هزيمتنا



في تلك الحرب .. سيوفكم كانت مثلمة و..

الوسيط (مقاطعا): عفوا ياسادة .. رجاء دعونا في صلب الموضوع .. أعني بالمباراة ..

قائم الإعلام الأرجواني : في المباراة القادمة سوف ننهيهم .. لك نحن بنو أرجوان

قائم الإعلام الرمادي : خسئت ..بعد تلك المباراة التحجيرية لن يكون لكم وجود .

الوسيط: نريد أيها السادة معطيات ..ماذا لديكم من استعدادات يا قائم إعلام الأرجوانيين

قائم الإعلام الأرجواني : لدينا الجماهير الأرجوانية .. إنها في الشوارع تهتف

الوسيط : نعم ..إنها تهتف لكن بشتائم ضد الفريق الرمادي وكل الرماديين

قائم الإعلام الرمادي: طبعاً .. هذه أخلاقهم ..شتائم وتحجير

الوسيط : انتم الرماديون أيضاً يا سيدي جماهيركم الآن في مسيرات تشتم فيها الأرجوانيين

قائم الإعلام الرمادي: طبعاً .. سنشتم من يشتمنا .. (بخطابية) إذا بلغ الفطام لنا صبي ... تخرّ له الجبابر ساجدينا...

قائم الإعلام الأرجواني: خسئت .. نحن قوم لاتوسط بيننا .. لنا الصدر دون العالمين أو القبر..

(تختلط الأصوات .. يهجم قائم إعلام الأرجوانيين على قائم إعلام الرماديين ويتضاربان –

إظلام – تنار بقعة يظهر فيها محجوب وهو يحمل صينية فارغة ومعه زوجته وموفق)

موفق: صدقني ياصهري وسند ظهري أنني بحثت في كل الأسواق عن سكر بدون جدوى ..قالوا لي أن بني أرجوان منعوا مرور السكر المستورد عبر أراضيهم إلينا.

محجوب : أصدقك .. أنا أيضاً منذ الصباح أبحث عن السكر دون جدوى .. رأيت الناس في المقاهي يشربون الشاي بدون سكر.

صبرية : وكيف سنعيش؟ أنت تصنع السكاكر من السكر وتبيعها ..بدون السكر ماذا ستفعل ؟

موفق:وأنا ..أنا أيضاً يا أختي ...انكشف حالي ..تعرفين أنني تاجر سلّة .. أحضر بضائع من بلاد أرجوان وأبيعها هنا وأأخذ بضائع من هنا وأبيعها هناك .. اليوم صدر فرمان أرجواني يمنع دخول المواطنين من بلاد رماد لبلاد أرجوان وبالعكس .. انكشف حالي يا أختي ..

صبرية (باستغراب) : يمنعون دخول المواطنين لبلاد أرجوان وبالعكس؟ كيف؟ يوجد كثيرون من بني ارجوان متزوجون من بني ارجوان وبالعكس..ابنة خالتي متزوجة في بلاد أرجوان ..

موفق: قولي كانت متزوجة .. أجزم أن زوجها قد طلقها الآن.

محجوب: صحيح .. جاري أبو حدّو الأعرج طلّق البارحة زوجته لأنها من بلاد أرجوان .

موفق: الله يستر ياجماعة .. اللهم نجنا من المخبّأ..



(إظلام – إنارة على المناظرة حيث نجد بجانب كل قائم أعمال رجلاً أحدهما يحمل عوداً والآخر طبلا)

الوسيط: من الجيد أن جاء إلى هذه المناظرة شيخ كار العوّادين في رماد ونظيره شيخ الطبالين في أرجوان ..

هذا عشمنا في الفن .. الفن الأصيل .. فن بني فخذ سيزيل الخلاف الناجم عن مباراة التحجير .. تفضل يا

شيخ كار العوادين في رماد.. الكلمة لك.

شيخ كار العوادين : شكراً .. الجميع يعرف والتاريخ يعرف أن كبار العوادين والطبالين والمغنيين والراقصين

في بني فخذ خرجوا من بين جنبات بلادنا العزيزة رماد ..وبناء عليه جئت أعلن بأننا في رماد قد أصدرنا

قائمة سوداء تضم كل العوّادين والراقصين والمطربين والمغنيين من بني فخذ الذين شجعوا فريق التحجير

التابع لأرجوان في مباراة التحجير الأولى .. والويل لكل من له صلة بضرب العيدان وهزّ البطون والغناء

إذا تجرأ وشجّع فريق أرجوان في مباراة التحجير الثانية وقد لأعذر من لأنذر.

الوسيط : لقد توقعنا أن تقول كلاما يهدئ النفوس ..

شيخ كار الطبالين : للأسف أن يتم زج الفن في مباريات التحجير ..الفن يا عالم يهذب النفوس ..الفن فوق كل

الخلافات .. إذا اختلف كل بني فخذ مع بعضهم ففن بني فخذ واحد لايمكن أن يقع في الخلاف..

الوسيط : أي ها .. هذا هو الكلام الذي نحتاجه .. أكمل .. أكمل لا فض فوك .

شيخ كار الطبالين : بناء عليه أعلن ما يلي.

الوسيط : أعلن .. أعلن لا فض فوك.

شيخ كار الطبالين : أعلن بالصوت العالي ..نحن الطبالين والعوّادين والراقصين في أرجوان لدينا من الملاهي

والمراقص ما يكفي لاستيعاب كل العوّادين والراقصين والمطربين من كل بني فخذ الذين شملتهم القائمة

السوداء في رماد .. ونقولها بالصوت العالي .. شجعوا فريق أرجوان في مباراة التحجير الثانية .. شجعوه

بطبولكم .. بألحانكم .. بهزّ خصوركم .. بأرواحكم ودمائكم ..واعلموا يا النشامى أن ملاهينا ومراقصنا

مفتوحة لكم ...

قائم الاعلام الرمادي: اخرس..أصلا انتم بلادكم لا أحد يعرفها إلا بملاهيها..

شيخ كار العوادين : بل أنت الذي تخرس ..نحن من اخترعنا البيمارستانات والحمامات ...

(تختلط أصوات الجميع ويتهجمون على بعضهم – إظلام – إنارة على محجوب وصبرية حيث محجوب يحمل صينية عليها بعض السكاكر)

محجوب: حسبي الله ونعم الوكيل .. حصلت بعد جهد على كمية سكر من السوق السوداء وصنعت بعض

السكاكر.

صبرية : وأراك عدت بها دون أن تبيع منها شيئا.

محجوب: لمن أبيع؟ كل من عنده نقود يتزاحم على الموانى ليحجز لنفسه مكاناً في سفينة ما، تنقله لبلاد



طوبون..كلهم يريد أن يحضر مباراة التحجير الثانية التي ستجري هناك بين فريق تحجيرنا وفريق

تحجير أرجوان .. الأسواق مغلقة .. المدارس مغلقة .. كل الناس مستنفرة لمباراة التحجير الثانية.

صبرية : والعمل يازوجي .. منذ أيام لم يدخل الطعام لبيتنا ..

محجوب: الخوف ليس الآن يا امرأة .. الخوف مما سيحدث بعد مباراة التحجير الثانية ..يقولون إن الحرب

ستقع بيننا وبين أرجوان بعد تلك المباراة لذلك من يملك مالاً صار يخزّن الطعام في بيته .. الله يستر .

صبرية : حرب؟

محجوب: نعم .. حرب .. يقال أن جيشنا وجيش أرجوان مستنفران .

(يدخل موفق)

موفق: هل سمعتم ؟

محجوب: هذه الأيام صرنا نسمع الكثير .. هه. ما الجديد .

موفق: لقد سحبت أرجوان سفيرها من رماد ورماد سحبت سفيرها من أرجوان.

محجوب: كما قلت .. الله يستر .. هذه مقدمة الحرب بيننا وبينهم.

صبرية : لا ترعبني يارجل ..لماذا الحرب .. من أجل مباراة تحجير ؟

محجوب: الحرب كما يقولون وقعت بين بني فخذ من أجل مباراة أصغر بكثير .. عندما كنت طفلا أتعلم في

الكتّاب قال شيخ الكتّاب أنه في الزمن القديم وقعت حرب بين بني فخذ استمرت أربعين عاماً ..

صبرية : حرب تستمر أربعين عاماً لابد أن أسباباً وجيهة كانت وراءها .

محجوب: نعم ..(باستهزاء) من أجل سباق ناقة ..تصوري ياحرمة .. ناقة سبقت ناقة فوقعت حرب استمرت

أربعين عاماً .. الآن هناك مباراة تحجير كبيرة وتاريخية ومصيرية ..

موفق: لتقع الحرب .. روحنا فداء لفريق تحجيرنا ..بالروح بالدم نفديك يا فريقنا للتحجير.

محجوب: اسكت .. فضّ الله فاك .. والله لولا أنك شقيق زوجتي الحمقاء هذه لارتكبت جريمة فيك .. لم تقع

الحرب بعد والسكر الذي اصنع سكاكري منه اختفى من الأسواق ..بل الخبز اختفى من الأفران ..

والقمح تضاعف سعره .. بعنا سكوتك يارجل وقل معي الله يستر .. الله يستر.

(إظلام – إنارة على كرسي فخم يجلس فوقه الإمبراطور هكسوس ومعه المستشار والوزير)

الامبراطور (يضحك) : لا اعرف ما الذي يقلقك ياوزيري.. ظننت أنك جئت تحمل لي خبراً هاماً؟

الوزير: يامولاي .. أنت إمبراطور الهكسوس ورأيت أن من واجبي إبلاغك .

الامبراطور : تبلغني بماذا ؟ عدة ولايات من بني فخذ حصلت على كميات من السيوف والرماح ؟

الوزير: ومنجنيقات يامولاي.. حصلوا على منجنيقات بعيدة المدى ترمي النفط والحجارة الثقيلة ..

المستشار : الحّق مع الوزير يامولاي.. أضف أن دائرة البصاصين أعلمتني اليوم أن هناك باخرة شراعية من بلاد





السرسون محملة بأقواس النشاب والنبال تتجه لرماد .. إنهم يخزنون الأسلحة لمهاجمتنا يامولاي.

الامبراطور: هذا الكلام نقوله عادة في هيئة الأمم التوفيقية..بنو فخذ يشترون الأسلحة لمهاجمتنا .. لكن أنا وأنتم وهم نعرف بأن لاقلق علينا من كل أسلحتهم ..

الوزير : لكن هذه المرة أسلحتهم صارت كثيرة جداً يامولاي..نخشى أن يستعملوها

الإمبراطور : ونحن يجب أن نشجعهم على استعمالها .. بل لا بد أن يستعملوها (يضحك)

الوزير (باستغراب): يستعملون أسلحتهم .. ضدنا .

الامبراطور (يضحك):ياوزيري .. ألم تسمع بحرب الأربعين سنة التي جرت بينهم؟.

الوزير : طبعاً ياسيدي .. سمعت بها .. هذا كان من زمن قديم .

الإمبراطور: لذلك أقول لا تقلق .. دعنا نتابع مباراة التحجير الثانية بينهم (يضحك) ستكون مباراة مشوقة

بالتأكيد .

(إظلام – إنارة على غرفة توحي أنها نظارة – رئيس الشرطة ومعه جنديان وموفق بحالة من يدل انه خرج من تعذيب)

رئيس الشرطة: لك المعلومات التي لدينا حولك تشير إلى أنك كنت من مشجعي فريق التحجير .. مالذي غيّر

عقلك.

موفق: لم أغير يا سيدي .. أقسم أنني ما زلت وسأبقى من أشد مشجعي فريقنا

للتحجير.

رئيس الشرطة باستهزاء:لذلك منذ أيام وأنت تتجول في الأسواق والمقاهي وتتحدث عن خطأ حكومتنا الرشيدة

في تصعيد الحملات الإعلامية ضد أرجوان ..لاتنكر .. بصاصونا رصدوا تحركاتك بدقة .

موفق: لن أنكر يا سيدي .. أنا قلت إننا يجب أن نصعّد حملتنا ضد فريق تحجير أرجوان ونشجع فريقنا فريق

رماد ... هكذا الرياضة .. نشجع فريقنا .. لكن يجب ألا نعادي حكومة أرجوان لأنها حكومة أولاد عمنا،

وأيضاً هم في أرجوان يجب أن يشجعوا فريقهم ولكن دون معاداة لحكومتنا

رئيس الشرطة : يعني يا امّعة أنت تفهم أكثر من الحكومة ؟ثم هذه تقارير البصاصين حولك .. أنت في مقهى

نطّاح الخشب قلت أن الحكومة في أرجوان تريد أن تلهي شعبها عن الفقر الذي يعيشون فيه بتوجيه

اهتمامهم إلى مباراة التحجير الثانية ؟

موفق: نعم يا سيدي .. قلت ..

رئيس الشرطة : وقلت في مقهى قاضم الحجر أن حكومتنا الرشيدة تريد إلهاءنا عن مشاكلنا الداخلية بتوجيه

اهتمامنا نحو مباراة التحجير الثانية

موفق (باستنكار) : أنا ؟ أعوذ بالله .. لم أقل ذلك أبداً يا سيدي ..لكن قلت أن صهري بائع السكاكر عاطل

الآن عن العمل لأن حكومة أرجوان منعت مرور السكر المصدر إلينا عبر أراضيها .. المسكين منذ

ما قبل مباراة التحجير الأولى يكاد

يتسول .

رئيس الشرطة : وماذا قلت أيضا ؟ تكلم

موفق: قلت انني لم أعد أستطيع السفر إلى أرجوان لأمارس تجارة السلة بسبب توتر العلاقات بيننا وبينهم

رئيس الشرطة : جيد .. وماذا قلت أيضاً؟

موفق: قلت أن الكثيرين من أبناء رماد المتزوجين من أرجوان طلقوا نساءهم الأرجوانيات والكثيرون من

أبناء ارجوان المتزوجون من بنات رماد طلقوهن أيضاً .. هذا كل ما قلته .. لكن حقيقة أنا بالروح

بالدم أفدي فريق تحجير رماد ..أنا يا سيدي كبير مشجعي فريقنا الوطني للتحجير في حارة

الطفرانيين

رئيس الشرطة : وهذا ما شفع لك .. لقد اتصل رؤساء رابطة مشجعي فريقنا الوطني للتحجير وطالبوا

بإخراجك لأنك أمهر مشجع .. تجيد الزعيق والصراخ والرقص والقرع على التنك وإطلاق

الشتائم. وتحطيم المقاعد..

موفق: نعم يا سيدي .. أجيد ذلك كله..

رئيس الشرطة : وقيل لنا انك تجيد شتم الحكم في مباريات التحجير واثارة الشغب؟

موفق: نعم يا سيدي.. أنا ماهر في إثارة الشغب بكل مباريات التحجير..(يهتف) يلعن شغلك ياحكم .. طوطة

طوطة.

رئيس الشرطة : جيد..هتافات وطنية رائعة .. أنت فعلا موهوب ومن اجل

مواهبك هذه سنعفو عنك .. لكن بشرط

موفق: اشرط يا سيدي .. اشرط..

رئيس الشرطة : تجمع كل المشاغبين في مباريات التحجيرامثالك وتسافرون فوراً إلى حيث ستجري مباراة

التحجير الثانية بيننا وبين فريق أرجوان .. هم كما علمنا أرسلوا أعداداً كبيرة من مشاغبيهم

ليشاغبوا في المباراة ..نريدكم أن تفعلوا مثلهم .. شاغبوا .. انتم أدرى كيف تكون المشاغبة

موفق: أبشر يا سيدي .. أبشر..نحن لها ..

رئيس المخفر : لقد اتهمونا في ا لمباراة الأولى أننا فجحنا رؤوس بعض مواطنيهم .. نريد هذه المرة ان نعكس

الاتهام .. يعني لاباس من ظهور عدة مفجوجين من مواطنينا .. يجب أن نكسب بهم تعاطف الرأي

العام الفخذي والعالمي.

موفق: أبشر .. أن لم يفجونا سنفج انفسنا ونجعل الدماء تسيل منها ونصرخ معلنين أنهم فجّونا .. هذه بسيطة يا

سيدي .. لدينا مشجعون مشاغبون رؤوسهم تكسر الحيطان ..

رئيس الشرطة : ولا تنسَ .. كلما شاغبتم أكثر كنتم وطنيون أكثر.

موفق: نعم يا سيدي .. كلما شاغبنا اكثر كنا وطنيون أكثر .. ابشر

(إظلام – إنارة على محجوب وصبرية – يبدو محجوب بحالة مزرية وثياب ممزقة وعلى وجهه آثار كدمات)

صبرية : هل جننت .. تريد مقابلة الوالي



..لك أنت مَنْ تكون حتى تذهب وتطلب مقابلة الوالي؟ انظر ماذا فعلوا بك
على بابه .. أشبعوك ضرباً

محجوب: أنا مواطن من رماد ..شيء بديهي ان أتعرض للمساءلة والضرب من رجال حرس الوالي عندما
أطلب مقابلته ..لكنني لن أمل .سأقابله ..نعم يجب أن أقابله وأشرح له هذا الجنون الذي يحدث بسبب
مباراة التحجير .. يجب أن يعرف أنني وأمثالي من باعة السكاكر الجوالين قد جعنا لعدم وجود سكر
نصنع منه سكاكرنا لأن أرجوان منعت مرور السكر المصدر إلينا عبر أراضيها ، وأن الفلاحين في
رماد محاصيلهم الزراعية بارت لأن الحكومة منعت استيراد السماد من أرجوان.

صبرية: يا رجل تعقل ..مقابلة الوالي ليست بالأمر السهل ، ثم لاتنسى أن الوالي وكل المسؤولين مشغولون
اليوم بمتابعة مباراة التحجير الثانية .

محجوب: ومع ذلك لابد من مقابلة الوالي مهما كلفني الأمر ..يجب أن يتوفر السكر في رماد..

(إظلام- أصوات هتاف جماهير كرة قدم تأتي من وراء الكواليس – الوسيط في منتصف المسرح يتحدث للجمهور)

الوسيط : نعود إليكم في نهاية الشوط الثاني من هذه المباراة الحاسمة بين فريقي تحجير رماد وأرجوان بعد ان
حدثت مضاربات وشجارات في الشوط الأول بين مشجعي الفريقين أسفرت عن إسالة دماء ، و..

(يدخل موفق مربّط الرأس)

موفق:كعادتهم حاجرونا قبل المباراة وفجّوا رؤوس مئة مواطن من رماد .. انظروا ..أنا واحد من الضحايا ...
كلفني الفجّ سبعين قطبة ..انني باسم كل المفجوجين من رماد نحمل حكومة ارجوان الغوغائية غوغائية
جماهيرها التحجيرية.

(يخرج موفق)

الوسيط: شيء مؤسف.. فعلا شيء مؤسف ما يحدث في مباراة التحجير هذه.

(يدخل رجل رأسه مضمد ويتكئ على عكازة)

الرجل: في الشارع ما أن عرفوا إنني من أرجوان حتى انهالوا عليّ بالعصي.. كسروا لي تسعة أضلاع
وفجّوني براسي..وهناك ما لايقل عن مئتي مواطن أرجواني تعرضوا للضرب والتكسير مثلي .. إننا
نحمّل حكومة رماد البربرية مسؤولية تصرفات رعاياها تجاهنا.

(يخرج الرجل)

الوسيط : مؤسف فعلا ما يحدث.. مباراة التحجير الآن في دقائقها الأخيرة ، ولكن يبدو أنها ستستمر على
مستويات عليا بين رماد وأرجوان ، وقد جاءني الحمام الزاجل قبل قليل بخبر مفاده ان حكومتي رماد
وأرجوان رفضتا وساطة الجامعة الفخذية لحل الخلاف الناجم بينهما عن مباراة التحجير، كما تم قطع
العلاقات الدبلوماسية بين الولايتين . وكل ما نستطيع قوله .. الله يستر ..نعم ...الله يستر



(إظلام – إنارة على مجلس الوالي حيث يجلس الوالي على كرسي فخم ومعه الوزير والمستشار وخلفه حارسان وأمامه يقف محجوب ومعه صينيته فارغة)

الوالي (بغضب): هل ذهبت هيبتي ياوزيري حتى صار كل من يريد مقابلتي يقابلني ..

الوزير: العفو يامولاي الوالي.. لكن هذا الرجل منذ أيام وهو يقف أمام قصر جنابكم ويصرخ أن لديه معلومات

هامة .. طردناه ثم اعتقلناه وضربناه لكنه مصمم على مقابلتكم .. قلنا ربما تكون لديه فعلاً معلومات هامة

محجوب: نعم يامولاي الوالي .. اسمعني أرجوك .. لديّ معلومات هامة ..

الوالي: يارجل .. أما تراني أشارك شعبنا في مباراة التحجير .. أما كنت تستطيع الانتظار حتى ننتهي من

معركتنا الحاسمة ؟

محجوب(بألم) : شعبكم ماذا ومباراة تحجير ماذا يا مولاي؟

الوالي: قل .. قل بسرعة ما تريد قوله .. لدي موعد مع وسيط من جامعة الأفخاذ لإجراء مصالحة بيننا وبين

أرجوان ..

الوزير: لن نصالح يا مولاي..يجب أن يعترفوا أولاً أنهم قاموا برشوة الحكم وفازوا بهدف تحجيري علينا

المستشار : يجب أن يعيدوا المباراة .. نعم .. يجب أن يعيدوها .. إعادة المباراة تتعلق بكرامتنا الوطنية

يامولاي.

الوالي: طبعاً .. طبعاً يامستشاري .. إعادة المباراة أول شروطي للصلح مع

أرجوان ..أنا لايمكن أن أفرط

بمطالب شعبنا الكادح المناضل (لمحجوب) هه؟ قل بسرعة .. ماذا لديك .. لا تعطلنا

.

الوزير: بالمناسبة يامولاي.. لقد قامت أرجوان بتعطيل كل معاهداتها التجارية معنا .. بل أعلنوا انهم سيعطلون

معاهداتهم مع أي دولة تقيم معنا معاهدات تجارية .

الوالي: وماذا كان ردكم في مجمع الوزراء؟

الوزير: طبعاً سبقناهم وعطلنا كل معاهداتنا الاقتصادية والثقافية والاجتماعية معهم .. نحن وطنيون نعجبك يا

مولاي.

الوالي: أحسنتم (لمحجوب) ماذا يارجل .. ألن تتكلم .. ماذا تريد قوله.

المستشار: بالمناسبة يامولاي.. قال مستشار ارجوان انهم لن يقبلوا بإعادة مباراة التحجير لو كلفهم ذلك إعلان

الحرب علينا .

الوالي: وماذا كان ردكم في مجمع المستشارية.

المستشار : قلنا أننا لن نقبل إلا بإعادة المباراة ولو اضطرنا لإعلان الحرب عليهم .

الوالي: تصرف حكيم (لمحجوب) يارجل .. ماذا تنتظر .. قل ما جئت من أجله .. لا تعطلنا أكثر. .. لقد نفد صبري منك .

الوزير: بالمناسبة يامولاي..حكومة أرجوان أصدرت بيانا أعلنت فيه أن صبرها نفد منّا وأنها قد تحشد جيوشها

إذا بقينا مصممين على إعادة مباراة



التحجير.

المستشار : بل اخرجوا في بلدهم مظاهرات تندد بنا والناس هناك يهتفون ويقولون رماد مربط خيلنا.

الوالي : أوغاد ..

الوزير : لذلك يامولاي أمرنا بأن تخرج جماهيرنا المناضلة بمظاهرات تنديد بحكومة أرجوان وأكدنا أن يكون

الهتاف الأساسي أرجوان مربط خيلنا

المستشار : وأصدرنا بياناً عممناه عن طريق الحمام الزاجل لكل الأمصار أنه توجد لدينا منجنيقات قادرة على

رمي النفط والنار إلى داخل بلاد أرجوان إن لم يقبلوا بإعادة المباراة

الوالي: نعم ..سنرميهم بمنجنيقاتنا إن لم يعيدوا المباراة (لمحجوب) ترى نفذ صبري منك يا رجل .. قل ماذا

تريد قوله.

محجوب: الوزير والمستشار لم يتركا لي شيئاً أريد قوله يامولاي.. لذلك جئت أطلب منكم فقط أوقية سكر

الوالي(يضحك): أوقية سكر ؟ يارجل .. هل تظن أن مجلس الوالي قد تحول إلى معمل سكر؟

الوزير: فعلاً كما خمنت .. أنت رجل مجنون .. تطلب أوقية سكر من مولانا الوالي ..!!

محجوب: ماذا أفعل يامولاي ..أنا رجل أعتاش من صنع السكاكر وبيعها للأطفال ، منذ فترة والسكر مفقود من

أسواقنا لان حكومة أرجوان منعت عبور قوافل السكر لأراضينا عبر أراضيها .. وأنا يامولاي كما قلت

رجل فقير أصنع من السكر سكاكر أبيعها

للأطفال لأطعم زوجتي التي لا تشبع.

الوالي: أرأيتم ما فعل أرجوان .. منعوا مرور السكر عبر أراضيهم إلينا ... يشنون علينا حربا اقتصادية.

محجوب: ونحن منعنا مرور السماد إلى أراضيهم يامولاي..مباراة تحجير أدت كما تقول إلى حرب اقتصادية

والحرب الاقتصادية أدت إلى حرب اجتماعية

الوالي: اجتماعية .. حرب اجتماعية ؟

محجوب: نعم يامولاي..حرب اجتماعية ..كل الرماديين المتزوجين من أرجوان طلقوا نساءهم وكل

الأرجوانيين المتزوجين من رماديات طلقوهن والحبل على الجرار ..قلتم لنا أن نخرج بمظاهرات ضد

أرجوان فخرجنا وشتمنا وهتفنا بأن أرجوان مربط خيلنا .. وقالوا لهم في أرجوان أن يخرجوا بمظاهرات

يشتمونا فيها فخرجوا وهتفوا بأن رماد مربط خيلهم .. حتى ثوبي المرقع برقعة أرجوانية اللون كاد قائد

الشرطة أن يعتقلني بسببها بتهمة الخيانة الوطنية ..

الوالي: اخرس .. لابد أنك مدسوس من أرجوان ضد فريقنا الوطني للتحجير.

محجوب: يامولاي.. مدسوس ماذا .. أنا لا أريد إلا أن يتوفر السكر في الأسواق لأشتري وأصنع سكاكر أبيعها

وأنا أتجول بها حاملاً إياها على صينيتي هذه .. سيدي الوزير وسيدي المستشار قالا أن أرجوان عدوة لنا

الوزير : نعم .. إنها عدوة لنا ..

محجوب: لكننا قبل سنوات ذهبنا نحارب



معهم في الجبال لنشاركهم بطرد التتار من أراضيهم ...كنا في

الكتاتيب نردد كل صباح أناشيد نحيي نضالهم ضد التتار ، وهم أيضاً قبل سنوات أتوا وحاربوا معنا

الهكسوس ..ياسادة أنا رجل بسيط ..بائع سكاكر متجول فافهموني .. كيف ونحن وهم من بني فخذ ..

حاربنا الأعداء معا .. تزوجنا من بعضنا البعض .. ثم فجأة صرنا أعداء بعد مباراة تحجير ..إذا فهمت

لماذا صرنا أعداء بعد مباراة تحجير قد أتخلى عن المطالبة بالسكر لأصنع منه سكاكر وأبيعها .. أنا كل ما

أريده كمية من السكر ياسادة و..

المستشار (بغضب) : ماهذا ياوزير؟ أدخلت على مجلس مولانا الوالي رجلاً يمدح أعداءنا أرجوان ؟

محجوب: أنتم يا سيدي علمتمونا أن أعداءنا هم الهكسوس .. وكَبَنّي فخذ فرحنا لأن فريقين من بني فخذ

سيلعبان في مباراة توصل احدهما للمباراة الكبرى ،لكن بعد المباراة نسينا الهكسوس وصرنا عند

أرجوان الهكسوس وصاروا هم بنظرنا الهكسوس .

الوالي (بغضب) : لا.. الأمر لم يعد يحتمل الصبر.. أنت يارجل إما مدسوس من أرجوان أو مجنون .. لماذا كل هذه الفلسفة التي أتحفتنا بها .

محجوب: لا أعرف ما عنيته بكلمة فلسفة ياMولاي.. لكن فقط أريد أن أجد السكر في الأسواق وأشتري منه

وأصنعه سكاكر أبيعها وأطعم بمربحها

زوجتي التي لا تشبع ..لقد جعت يامولاي لأن السكر مفقود .. لذلك

جئت أرجوك إذا كان سبب منع أرجوان دخول السكر إلينا عبر أراضيها هو مباراة التحجير ..سوّوا

الأمر معها يامولاي.. لتذهب مباراة التحجير إلى الجحيم في سبيل أن أحصل على السكر.

المستشار : بقناعتي يامولاي أن هذا الرجل مجنون ..سأتولى بنفسي إرساله لبيمارستان المجانين.

محجوب(بانفعال) : اقسم لكم أنني عاقل ..كل ما أريده شراء السكر لأصنع منه سكاكر .. والسكر مفقود لأن

أرجوان تمنع مروره إلينا عبر أراضيها والسبب مباراة تحجير أن وأخشى أن تمتد المباريات

على هذا المنوال أربعين عاماً ..(بتساؤل) أربعون عاما ..مباريات تحجير على مدى أربعين عاما ؟

.. يا إلهي ؟ كل هذه السنوات ستمرّ وأنا بلا عمل .. وزوجتي لا تستطيع البقاء بدون طعام .. والطعام

يحتاج إلى أن أصنع سكاكر وأبيعها .. والسكاكر تحتاج إلى سكر .. والسكر يمنع أولاد عمنا في أرجوان

مروره إلينا بسبب مباراة التحجير ، ونحنِ نمنع مرور السماد لفلاحيهم انتقاماً من مباراة التحجير .. أنا

يامولاي لاعلاقة لي بهذا كله .. فقط أريد أن تسووا الأمر مع أرجوان ليسمحوا بمرور السكر إلينا عبر

أراضيهم.

الوزير (بفرح) : أسمعت يامولاي؟ بدأت



بشائر الانتصار على أرجوان تلوح .

الوالي: بشائر النصر ؟ كيف؟

الوزير: هذا الرجل يامولاي مرسل من قبل حكومة أرجوان بالتأكيد .. أرسلوه متنكراً بزيّ بائع سكاكر جوّال

ليطلب الصلح معهم .

المستشار : والله هذا ما عرفته منذ أن قابلت هذا المندس .. (لمحجوب) تريدون الصلح معنا ها ؟ خسئتم ،

لاصلح قبل إعادة مباراة التحجير

محجوب: يا سيدي أرجوك .. مندس ماذا ..أقسم أنني مواطن من رماد وكل ما أريده ..

الوالي (مقاطعاً) : كل ما تريده تسوية الوضع مع أرجوان .. لا .. (للوزي) إنها فعلاً بشائر النصر ..

يرسلون من يستعطفنا لنصالح

المستشار : لن نصالح ..

الوالي: طبعاً لن نصالح .. (للحرس) خذوا هذا المندس للسجن ..

محجوب: يامولاي .. أتوسل اليك .. أنا محجوب بائع السكاكر الجوّال ..

(يقود حارس محجوب .. إظلام – تنار بقعة ضوء يظهر فيها قائم إعلام رماد –أصوات مشجعين في مباراة كرة قدم .)

قائم إعلام رماد : ونعلن لبني فخذ والعالم بأن أرجوان حكومة وشعباً تتوسلنا لنصالح .. وقد ألقينا القبض على

مبعوثهم لهذه الغاية متنكراً بزيّ بائع سكاكر .. نعم .. لن نصالح .. سنتحمل الحصار الاقتصادي

وسنناضل شيباً وشباباً حتى تحقيق النصر وإعادة مباراة التحجير على ارض

محايدة ..

(يخرج قائم إعلام رماد ، –أصوات مشجعين في مباراة كرة قدم –يدخل قائم إعلام أرجوان)

قائد إعلام أرجوان : لقد أصدرنا بياناً ننفي فيه نفياً قاطعاً أن نكون قد أرسلنا أيّ واسطة لنصالح أعداءنا في

رماد ..نحن قوم لانهادن أبدا على حقوقنا المشروعة بعد أن كسبنا نتيجة مباراة التحجير .. وليعلم أهل

رماد أن جماهيرنا المناضلة في أرجوان مستعدة للموت والقتال حتى آخر نقطة دم في سبيل النصر

الكبير الذي حققه فريقنا الشجاع في مباراة التحجير ...

(يخرج قائم إعلام أرجوان،–أصوات مشجعين في مباراة كرة قدم –تدخل صبرية بقعة الضوء)

صبرية : مضت الآن عشر سنوات على غياب زوجي محجوب في السجن على ذمة التحقيق .. آخر مرّة سألت عنه قالوا لي أن أطمئن .. سيخرج بعد ثلاثين عاماً ..سألتهم لماذا بعد ثلاثين عاما فقالوا لي أن الحرب مرّ عليها عشر سنوات وتحتاج إلى ثلاثين سنة أخرى .. أي ما مجموعه أربعون عاماً .. هكذا أعمار الحروب بين بني فخذ عادة ..

(تخرج صبرية –أصوات مشجعين في مباراة كرة قدم –يدخل موفق)

موفق: مضت عشرون سنة الآن على مباراة التحجير الأولى بيننا وبين أعدائنا بنو أرجوان .. بسيطة .. لم يبق

إلا عشرون سنة على نهاية الحرب وإلى ذلك الحين سابقى أشجع فريقنا



للتحجير في كل مباراة يخوضها

ضد فريق تحجير من فرق بني فخذ خاصة فريق تحجير أرجوان .. سأشجع وأشاغب .. أعرف أن هذا

غلط كبير ،ولكنكم سمعتم ورأيتم قبل قليل كيف أجبرني رئيس الشرطة على المشاغبة في المباريات .. ثم

أنا مثل غيري من بني فخذ .. نعم .. وما أنا إلا من غزية إن غزت غزيت ..و ...و .. إذا بلغ الفطام لنا

صبيا ..ولكنٍ الشيء الذي يحيّرني ولم أجد له جواباً أن كل فرق التحجير في بني فخذ في أحد الأزمنة

دخلت مباراة تحجير مع فريق الهكسوس .. كانت أقصر مباراة عرفها تاريخنا العتيد .. ستة أيام وانتهت

المباراة وقبلنا بنتيجتها ..لماذا مباريات التحجير بيننا نحن بني فخذ يجب أن تستمر كل واحدة منها أربعين

عاماً؟ ... الله اعلم .

(يخرج موفق ،–أصوات مشجعين في مباراة كرة قدم –يدخل إمبراطور الهكسوس)

إمبراطور الهكسوس : نحن الهكسوس مع الحقّ .. يجب أن تستمر مباريات التحجير بين بني فخذ إلى ما شاء

الله ..كلما كثرت مبارياتهم التحجيرية مع بعضهم أرحنا فريقنا التحجيري .. (بحماس) تباروا يا بني

فخذ.. تباروا مع بعضكم وسدّد الله خطاكم ..

(يخرج إمبراطور الهكسوس ،–أصوات مشجعين في مباراة كرة قدم – يدخل محجوب وقد صار عجوزاً يتكىء على عكازة)

محجوب: أربعون عاماً مرت ولم تنته مباريات التحجير وحروبها بين بني أرجوان وبني رماد ..انتظرت

أربعين عاماً حتى أخرجوني من السجن ولأجد أن الحرب لم تتوقف بعد .. (أصوات جماهير تشجع

في ملعب كرة قدم) أسمعتم .. إنها الجماهير المناضلة من بني فخذ .. (أصوات إطلاق نيران توحي

بأجواء معركة حربية) يا إلهي .. يبدو أن فريق تحجير من بني فخذ تبارى مع فريق تحجير آخر

من بني فخذ ..يا إلهي .. سنشهد حرباً ستطول كالعادة أربعين عاماً..ولا زالت مباريات التحجير في

ديارنا مستمرة ..

(تختلط أصوات تشجيع في ملعب مع أصوات المعارك – إظلام)

انتهت



كيف ينظر المسرحي العربي لمسرح ويليام شكسبير؟

بقلم : ناصر الملا *

صدر كتاب قيم للمسرحي الراحل (ألفريد فرج) يحتوي مجموعة من المقالات القيمة والأفكار النيرة والاستنتاجات الغنية في زادها وإرثها وعمقها الثقافي والأدبي عن (شكسبير في زمانه وفي زماننا)، وقد قامت الدار المصرية اللبنانية بطباعة الكتاب الهام في حقله ونشره في الأسواق المصرية والعربية، وقد لاقى نجاحاً مبهراً إذ نفذت طبعته الأولى، وأعيدت طباعته في سنة ٢٠٠٤ كطبعة ثانية، وكنت إلى جانب مئات القراء والمهتمين في المسرح ممن قرؤوه في طبعته الثانية ، وقد أعجبت واندهشت في نفس الوقت بما قرأت، والفريد فرج يصف الحالة المسرحية في مصر وكيف تراجعت عما كانت عليه في فترات الأربعينيات والخمسينيات والستينيات، والعقدين اللذين تلا تلك الحقبة الأخيرة ، وهو الأمر ذاته الذي حدث في بلدان عربية أخرى بسبب مشاكل متعددة جلّها بيروقراطيةً؛ إذ أن الهيئات الحكومية بالغالب هي من تهتم وتدعم المسرح والتلفزيون وشتى الفنون الإنسانية الأخرى ، وما تلك الهيئات إلا انعكاس لواقع السلطات ، والسلطات تدعم تلك الهيئات بمبالغ ضئيلة ولا تنتظر ما قد تجنيه من تلك المبالغ لأنها لا تعي ما هو المسرح!

والحالة في المملكة المتحدة (بلد ويليام شكسبير) مختلفة كلياً عما هي عليه في مصر وباقي البلدان العربية ، فالكتاب ما هو إلا شاهد على عصر دوّن فيه الأستاذ ألفريد فرج كل ما استخلصه حول المسرح البريطاني ومكانة شكسبير به ، فالكتاب يرصد في تسعينيات القرن العشرين حالة المسرح البريطاني على اعتبار أن المسرحي ألفريد فرج كان موجوداً في تلك الحقبة في بريطانيا، وأذكر أنني كنت أتابع مقالاته الهامة عن المسرح البريطاني في جريدة الأهرام المصرية حينما كان يكتب بها إلى جانب

* كاتب مسرحي من الكويت.







المرحوم الناقد رجاء النقاش، والشاعر الرقيق فاروق شوشة.

وفي بداية الكتاب يعرّف ألفريد فرج شكسبير بهذا التقديم : " شكسبير كاتب مسرحي اجتذب عديداً من الكتاب لتقصي آثاره والبحث في مسرحياته وروائع شعره ، ومع أن شكسبير عاش في قرون ماضية (١٥٦٤-١٦١٦) فمسرحه يتمتع بنضارة وإثارة المسرح الحديث ، ويصادف نجاحاً في كل مدن العالم، ويقبل عليه الشباب والكبار بنفس الحماس، فكأنه كاتب معاصر لنا، الغريب أن تقنيات شكسبير تستجيب في سهولة للإمكانات التكنولوجية للمسرح الحديث، وإيقاع مسرحيته يوافق إيقاع زماننا وأيامنا، لذلك لم أتوان لحظة منذ وصلت إلى المملكة المتحدة عن البحث عن شكسبير، والسؤال عنه في بلدته الصغيرة ذات المسارح الثلاثة المهمة " سترادفورد أوفي لندن ذاتها هذا الكتاب إذاً رحلة للقاء بالكاتب الإنجليزي العالمي ويليام شكسبير، والأستاذ ألفريد فرج حاول التعرف عن قرب على الوضع المسرحي والثقافي في انجلترا وقياس الفارق بين ما لديهم وما لدينا، ومحاولة الاقتراب أكثر من الفنان الانجليزي المعاصر للتعرف على السر في تقدم عروضهم المسرحية والفنية باستمرار قياساً بالتراجع الموجود لدينا في مسارحنا ، وكثير ما ضرب ألفريد فرج مقارنات بين مصر وإنجلترا على اعتبار أنه أكبر مسرح عربي يعمل على

يعرّف ألفريد فرج شكسبير بهذا التقديم : " شكسبير كاتب مسرحي اجتذب عديداً من الكتاب لتقصي آثاره والبحث في مسرحياته وروائع شعره ، ومع أن شكسبير عاش في قرون ماضية (1564-1616) فمسرحه يتمتع بنضارة وإثارة المسرح الحديث

مدار العام هو المسرح المصري بالإضافة إلى تنظيمهم عدة مهرجانات مسرحية من ضمن مهرجان عالمي لمسرح التجريب كخطوة من مصر تعتبر الأولى من نوعها، لتأتي تونس والأمارات متميزين في عناوين مهرجاناتهما المسرحية كقرطاج ومهرجان الفجيرة للمونودراما.

وفي سترادفورد على نهر آيفون وهي مدينة في حجم قرية صغيرة ولد ويليام شكسبير ١٥٦٤ ليمكث مع أسرته، ثم صار ممثلاً وكاتباً مسرحياً لامعاً في لندن ، يذكر الأستاذ الفريد فرج عن الفائدة من حكايات شكسبير أن تعداد قرية الكاتب الانجليزي اليوم أي في سنة ١٩٩٥ لا يتجاوز الاثنين وعشرين ألفاً وتسعمائة نسمة، يزورها من السياح في العام الواحد حسب إحصاء ١٩٩٥ خمسمائة وتسعون ألف زائر يبيتون في فنادق، وأعداد أخرى من السياح يقضون نهارهم في زيارة المدينة وحضور المسرح



ثم العودة في آخر المساء إلى لندن التي تبعد عن المدينة مائة وثلاثين كيلو متراً إلى اكسفورد أو إلى برمنجهام على بعد أربعين كيلو متراً، وتابع الفريد فرج : وفي هذه القرية الصغيرة أو المدينة السياحية الصغيرة ثلاثة مسارح تشغلها" فرقة شكسبير الملكية .. شعبة " ستراتفورد " وهي " مسرح البجعة " ويسع لألف وأربعمئة مقعد، ومسرح " المكان الآخر " وسعته مائتا مقعد، فكأن القرية تتسع لألف وسبعمئة مشاهد في الليلة الواحدة ، ومسرحها السياحي يجتذب آلاف المشاهدين في ثلاثمئة ليلة في السنة تقدم فيها حوالي أربعمئة حفلة مسرحية نهارية ومسائية ، والفرقة كما ذكر الفريد فرج تنتج في كل سنة اثني عشرة مسرحية شكسبيرية من "٣٧" مسرحية كتبها شكسبير ، فكأن الفرقة تعيد إخراج كل مسرحية من مسرحيات شكسبير مرة كل ثلاثة أعوام برؤية جديدة لمخرج جديد وممثلين جدد ، وقد ذكرت مطبوعات الفرقة أن مسرحية ما كبث " قدمتها الفرقة بإخراج جديد وزاوية نظر جديدة عشر مرات في السنوات ١٩٥٢-١٩٥٨-١٩٦٢- ١٩٦٧-١٩٧٤-١٩٧٦-١٩٨٢-١٩٨٦-١٩٩٤-١٩٩٦-.

وهو العرض الذي حضره الأستاذ الفريد فرج ، ثم يرجع إلى لندن ليتجه إلى المسرح القومي البريطاني لمشاهدة مسرحية " كوريولينوس " لشكسبير أيضا علما بان المسرح القومي في بريطانيا يقدم على مدار العام مسرحيات متنوعة لكبار الكتاب في العالم كابروتولت بريغت " و" آثر ميلر " و" انطوان تشيخوف " و" افريدريك دورنمات " و" صموئيل بيكيت " وخلافهم لذلك يحرص المسرح القومي في بريطانيا على تقديم الأعمال المسرحية الراقية ، وهو مسرح كما يذكر الفريد فرج حصل في سنة ١٩٩٥ على دعم مالي من الحكومة قدره حوالي سبعة ملايين جنيه ، وحصل من بلدية لندن على ثلث مليون جنيه كما يحصل على دعم سنوي من ٤٥ شركة وهيئة ، إلى جانب المعمار المسرحي المميز في البناء حيث قدمته الدولة في عام ١٩٧٦ هدية إلى المسرحيين البريطانيين وإلى عشاق المسرح في بريطانيا والعالم أجمع ، ويصف الأستاذ الفريد فرج بناء المسرح حيث يطل على النهر بشرفات عريضة ودوائر زجاجية، ويتألف من ثلاث قاعات مسرحية تضم ١٢٠٠ مقعد وقاعة وفيها ٦٠٠ مقعد وقاعة أخرى بها ٤٠٠ مقعد ، كما يضم المبنى عدداً من المطاعم والمقاهي ، ومحال بيع الكتب ، والاسطوانات ، و(باركن) يتسع لألف سيارة، وجمهور المسرح القومي البريطاني في السنة يقارب المليون مشاهد وتتراوح أثمان التذاكر من ستة جنيهات إلى خمسة وعشرين جنيهاً للتذكرة.

والانجليز يعتبرون شكسبير صناعة كبيرة لما له من أثر كبير بالغ في المسرح والسينما والتلفزيون والكتب والتحف الرمزية كما أن جميع أعمال المبدع الانجليزي قد قدمت عشرات المرات على جميع مسارح العالم ، لذلك لا يقف

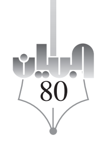


مسرح على قدميه إلا وقد باركه شكسبير ، كما يذكر الفريد فرج حي المسارح في لندن " الوست اند " ومسارحه المتعددة والتي تصل إلى أكثر من عشرين مسرحاً، هذا بخلاف المناطق الانجليزية الأخرى والجامعات والمعاهد الفنية المختصة في المسرح ، أضف إلى ذلك النتاج الغزير في الثقافة المسرحية والأدبية والفنية بشكل عام.

والحقيقة أنني خجلت من نفسي وأنا أقرأ الأحصائيات من قبول الجماهير البريطانية على المسرح لديهم ، فهي بالعالم الواحد تصل إلى تسعة ملايين وسبعمئة ألف متفرج لجميع العروض المسرحية التي تقدمها المسارح البريطانية هذا بخلاف المسرح الأوروبي الذي لم يذكره الأستاذ الفريد فرج.

فكم نحن بحاجة إلى بحوث جديدة من مسرحيين وفنانين كويتيين وعرب يرصدون لنا فيها الوضع المسرحي والثقافي في بريطانيا وأوروبا ، نتمنى من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت أن يبعث أحد المسرحيين الذين يعملون في إدارته إلى أحد البلدان الأوروبية لرصد الحالة المسرحية والفنية لديهم، نحن بحاجة إلى ابتكار مسرحي وثقافي عريق كالذي في بريطانيا وأوروبا. فهل يا ترى سوف يقوم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بذلك ؟

ننتظر وها نحن في سنة ٢٠١٠ ؟







حوار

مع وليد الرجيب

فيصل العلي





أول من كتب عملاً أدبياً عن اليهود وفيلكا في الكويت

وليد الرجيب لـ "البيان":

الرواية الكويتية طفل بدأ يكبر وينضج

أجرى الحوار: فيصل العلي*



وليد الرجيب

يعتبر وليد الرجيب أحد أبرز الأدباء في الكويت وله إسهامات أدبية في الحركة الثقافية في الكويت فهو يكتب القصة القصيرة والرواية والمقالة إضافة إلى عمله السابق كمدير لإدارة الثقافة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

يرى أن الرواية الكويتية طفل بدأ يكبر باتجاه النضج، والجوائز التي يحصل عليها الأدباء حق للمبدعين تشعرهم بالتقدير لإبداعاتهم.

وعلق على بعض الأمور الفنية و الفكرية في روايته التي صدرت مؤخراً بعنوان "أما بعد" التي تتناول فيها اليهود حين كانوا يعيشون قبل عشرات السنين في الكويت. مشيراً إلى أنه لا يتحكم في أحداث الرواية أو أي عمل أدبي يكتبه كما إنه يشدد على أن هناك فرقاً كبيراً بين يهودي الديانة وصهيوني المذهب الأمر الذي ساهم في التأثير على أفكار العرب.



وبـيَّن أنـه راضٍ عما قدمه طـوال فترة عمله في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وفي عضوية مجلس إدارة رابطة الأدبـاء وتحـدث عـن أمـور أخـرى أثناء حواره مع "البيان".

● كيف تنظر لواقع الرواية في الكويت؟

– الرواية الكويتية في هذه اللحظة، تبدو كالطفل الذي بدأ يكبر باتجاه النضج، فمن الشح قبل عشرين عاماً، إلى التعدد والكثرة في اللحظة الآنية، من القصص الطويلة التي اعتبرت سابقاً روايات، إلى الرواية الناضجة بشروطها الفنية، لكن الكم لا يعني النوع، فرغم تعدد الأسماء الروائية، والكم الكبير نسبياً في الإنتاج الروائي الكويتي، إلا أن الواقع بدأ يفرز المستويات المتفاوتة فنياً، لكنها الطبيعة المنطقية لولادة الرواية، ثم تطورها، ثم تعدد الأصوات، ثم فرز المستويات، لكنه في الإجمال هناك أصوات روائية شابة جميلة، وتشي بالنضج المستقبلي.

● لماذا اخترت يهود الكويت في روايتك "أما بعد"؟

– ولـمـاذا لا أخـتـارهـم؟ هـذا الـسـؤال يذكرني بسؤال يشبهه في لا مشروعيته، عندما نشرت روايـتـي "موستيك"، كان الـسـؤال: لـماذا كتبت عن الكويتيين من

بنيت الكويت على التسامح والاستنارة ولا أتعمد حدثا ما في رواياتي

كلما أغلقنا عقولنا، وقعنا في التعصب القومي والديني والفئوي

أصـول إيرانـيـة؟ أنـا لا أفهم أسئلة من هـذا النوع، ولا أعلم كيف أصنفها، ولا أريـد أن أدخـل فـي الـنـوايـا والأفـكـار، فكلما أغلقنا عقولنا، وقعنا في التعصب القومي والديني والفئوي، وعندما نفتح عقولنا، نقبل بالبشر وبالإنسان أياً كان أصله أو عرقه ودينه ولونه، وليس على الأدب والفن أن يكونا عنصريين رجعيين، فهما بـالأصـل إنسانيين، وهـمـا الـجـسـر بين الشعوب المختلفة، وهما لغة البشر المشتركة، في ظل العنصرية والحروب، والـعـداء المفتعل بـين الـبـشـر، ولا يجب أن يكون الأدب والفن منحازين إلا إلى الإنـسـان،ولأن الأدب يستقي مـادتـه من تزاوج الواقع بالخيال، وليس مطلوباً منه تزييف التاريخ، أو تغييب الحقائق، ولأن واقع اليهود في الكويت حقيقة تاريخية، لا يمكن أخفاؤها، ولأن الأدب هو أهم أداة لحفظ الـتـاريـخ، وتـقـديـمـه للقارئ بشكل جـمـالـي، كتبت فـي روايـتـي عن يهود الكويت، كواقع كويتي، وهنا أنا لم أقدم بحثاً تاريخياً، ولكني استندت إلى التاريخ، في كتابة روايتي.

تسامح واستنارة

● ما الفرق بين شيخ الدين "بو موسى" في روايتك الأخيرة، وبين شيوخ الدين حالياً؟

– هـو الـفـرق بـين الـشـيـخ يـوسـف بن



فرق كبير بين يهودي الديانة وصهيوني المذهب

عيسى القناعي، وعبد الله خلف دحيان، وعبدالله النوري، وبعض شيوخ الدين حالياً، فالكويت بطبيعتها التاريخية، بنيت على التسامح والاستنارة، واحترام الأديان الأخرى، ورفض كل غلو وتطرف ديني، وأدعوك هنا إلى قراءة كتاب الدكتور خليفة الوقيان "الثقافة في الكويت- بواكير- اتجاهات- ريادات، وهو كتاب في التاريخ الثقافي، لتتبين وبالوثائق، مدى انفتاح واستنارة وتسامح الشخصية الكويتية، وبالأخص الدينية التي ساهمت في بناء العقلية الكويتية، وقدمت العلم الحديث لأبناء الكويت، وصارعت التخلف والتعصب، عند رجال دين آخرين، أما الآن فبعض رجال الدين يدعون للتخلف والانغلاق، ويدعون للعداء والتكفير مع الديانات الأخرى، وفي الرواية حقيقة تاريخية، وهي أن رجال الدين من يهود الكويت، سلموا الشيخ يوسف بن عيسى القناعي، مفاتيح الكنيسة، كأمانة حين غادروا وطنهم الكويت، بعد ترحيلهم عام ١٩٤٥م، وهذه أجمل صورة للتسامح بين الديانات، والثقة بينها.

• هل حاولت "ساشا" شغل فراغ "سارة الغائبة الحاضرة؟

- لا يبدو الأمر كذلك في الرواية، إذ لم يستطع شيء أو إنسان، أن يملأ فراغ "سارة"، في ذهن وقلب يعقوب، على ما يبدو في الرواية.

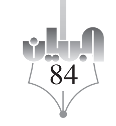
أمان الكويت

• برأيك لماذا لم يطرد الشيخ أحمد الجابر الصباح اليهود من الكويت؟

- لنفس سبب التسامح والانفتاح آنف الذكر، وقد جاء على لسان شلامو ابن أو حفيد الموسيقار صالح الكويتي، وهو بالمناسبة على اتصال من خلال المدونات ببعض الشباب والشابات الكويتيات، أن والده أو جده، كان يردد دائماً "أننا عشنا بالكويت بسلام وأمان" ،ولكن المضايقات الحقيقية جاءت من المتعصبين القوميين، الذين لم يستطيعوا التفريق بين الديانة والانتماء السياسي، واعتبروا اليهود جواسيس وعملاء لإسرائيل، على عكس ما جرى في بعض الدول العربية، ففي العراق مثلاً تم الاتفاق بين المخابرات العراقية والمخابرات الإسرائيلية، على تهجير يهود العراق بالقوة، ففجروا معابدهم وسحبوا منهم الجنسية العراقية، لأن إسرائيل كانت تريد شعباً، ولو بالقوة.

• لماذا انقطع الاتصال بين موسى ويعقوب؟ ولماذا حرمت يعقوب من الالتقاء بسارة ولو بعد حين؟

- أنا لا أتعمد الحدث، أنا أدع الرواية تكتب نفسها، وأنا لست بالعارف بكل شيء، ولكني وسيط، كما أنه ليس مطلوباً مني كروائي، أن أشرح كل شيء من خلال الكتابة، فعلى القارئ مسؤولية المشاركة،





وإعمال الخيال، وتنمية حس الاكتشاف.

● كيف تأكدت من وجود أربع أسر يهودية ظلت في الكويت؟

- هناك عدد من الكتب العربية والأجنبية تتحدث عن اليهود بالدول العربية، ومنها دول الخليج مثل الكويت والبحرين والسعودية، ومعظم هذه المصادر تقول أنه بعد خروج آخر يهودي من الكويت، بقيت أربع، والبعض يقول خمس أسر يهودية في الكويت، ورفضت الذهاب إلى إسرائيل، وكذلك في العراق وإيران، ما زال هناك العديد من اليهود المتمسكين بأوطانهم وأصولهم العربية.

الوجه الآخر

● يقول يعقوب "إسرائيل أسست نفسها على القتل والتدمير، وعلى الحقد والكراهية، والاستيلاء على ما ليس لها"، فكيف يتم قبول تلك الآراء من يهودي يحلم بدولة يهودية؟ ثم مشاركته في مظاهرة تأييداً لجمال عبد الناصر؟ وكيف جمع بالولاء بين العراق والكويت معاً؟

- هناك من لم يفرق بين يهودي الديانة، وصهيوني المذهب السياسي، ففي داخل إسرائيل نفسها، هناك معارضة قوية لسياسة إسرائيل ضد الشعب الفلسطيني، وهناك منظمات فلسطينية إسرائيلية مشتركة، مناهضة للسياسة الصهيونية العنصرية، ومتضامنة مع حقوق الشعب الفلسطيني، وضد تطبيع الدول العربية، علاقتها مع إسرائيل، في الوقت الذي تتهافت بعض الدول العربية للتسويات المنفردة والتطبيع مع إسرائيل، وفي حرب يونيو حزيران خرج عدد كبير من الإسرائيلين سواء كانوا من أصول عربية أم أجنبية، بمظاهرات ضد الاعتداء الإسرائيليين على مصر وسوريا، ووزعت مناشير، وتم اعتقال عدد منهم، أما ولاء "يعقوب" الحقيقي فهو للكويت، ولكن العراق هو البلد التي عاش فيه بعد هجرة أسرته إليها، وفي النهاية ليس كل يهودي هو صهيوني ومعادي للعرب، ولكن هناك عرب معادون للعرب، ويكفي أن نستذكر احتلال دولة عربية لبلدنا الكويت.

والجوائز حق للمبدعين تشعرهم بالتقدير لإبداعاتهم

● هل هناك أعمال أدبية تناولت يهود الكويت قبل روايتك؟

- ليس على حد علمي، ولكني عندما كتبت سيناريو "بدرية"، لكي تخرج على شكل مسلسل تلفزيوني، بطلب من المخرج الفنان فؤاد الشطي، توسعت بالقصة، وخلقت فيها شخصيات يهودية، ولأن المسلسل لم يخرج إلى النور، وظل السيناريو في أدراج وزارة الإعلام، اتصل بي مخرج شاب في التسعينيات، يطلب مني الموافقة على إخراج مسلسل بدرية، على شرط إلغاء كل ما يتعلق باليهود في نص السيناريو، لأن ذلك لا يجوز في دولة مثل الكويت، رفضت ذلك لأن في ذلك تزوير للتاريخ والواقع الكويتي، وإخفاء



يستقي الأدب مادته من تزاوج الواقع بالخيال وأرفض تزييف التاريخ

للحقائق، وفي كلا الحالتين أنا أول من تناول يهود الكويت في عمل أدبي.

• حصلت على جائزتين من دولة الكويت، فما أهميتهما لمسيرتك الأدبية؟

– الجوائز هي حق مكتسب للمبدعين، وهي تشعرهم بالتقدير لإبداعهم، وتحفزهم، كما أنها تعكس اهتمام الدولة بالمبدعين من أبنائها، أما أهميتها لمسيرتي الأدبية، فأستطيع أن أقول لك، أنني حتى لو لم أمنح هذه الجوائز، كنت سأستمر بالكتابة، ولن يؤثر ذلك سلباً على كتابتي.

ريادة الجرأة

• أنت أول من كتب أدبياً عن جزيرة فيلكا "إيكاروس"، في نصك "إيكاروس"، وأول من كتب أد بياً عن الكويتيين من أصول إيرانية في روايتك "موستيك"، وأول من تناول اليهود في روايتك الأخيرة "أما بعد"، وأول من كتب قصصاً تلغرافية، وأول من كتب مصطلح متتالية قصصية، فكيف تفسر ذلك؟

– لا أعلم كيف أفسره، لكنني أعلم أن الريادة تحتاج إلى الجرأة، والكتابة عن المسكوت عنه، ولا يعني ذلك تعمد الشذوذ عن السائد، ولكنه يعني أكثر الانفتاح الذهني، وكسر القيود الذهنية، وعدم الرضوخ للسائد والمألوف، وهذه إحدى مهام الأدب الضرورية، شكلاً ومضموناً، وإلا ظل الأدب يراوح مكانه، منذ القرن التاسع عشر.

• منذ مجموعتك الأولى "تعلق نقطة.. تسقط طق"، التي صدرت عام ١٩٨٠م، إلى "أما بعد" التي صدرت عام ٢٠١٠م، كيف تقيم تجربتك في الكتابة؟

– نشرت أول قصة لي في جريدة الوطن عام ١٩٧٥م، وقتها لم أكن واثقاً من نفسي فقد كنت متهيباً من ردود فعل النقاد والقراء، واستغرق جمع المجموعة الأولى سبع سنوات، بسبب التأني وضمان خروج المجموعة بأفضل صورة ممكنة، وكان توتري في أوجه، مع كل ولادة قصة، وأثناء كتابتها، وبعد الانتهاء منها، وبعد نشرها، أما الآن فأنا أكتب لإمتاع نفسي، ولم يعد يهمني رأي النقاد، فقط يهمني رأي القارئ المتذوق، وبدأت أدرك أن ما يؤثر بي أثناء الكتابة، سيؤثر في القارئ، أصبحت مسترخياً جداً أثناء الكتابة، ولم يعد يهمني الإنجاز والكم ومتى أنتهي، بل إني في كثير من الأحيان لا أريد أن أنتهي من الكتابة، المهم أن أظل أطول فترة ممكنة، أعيش هذه المتعة، ولذا فكل الروايات التي كتبتها، سواء المنشورة أو غير المنشورة، كتبت كل واحدة منها، في أقل من شهرين، بل خلال أربعين يوماً، وقد تكون الخبرة والنضج العاطفي، قد لعبتا دوراً في هذا الأمر.



إباحية مقززة

• كيف تبرر الروائيات اللاتي يكتبن بإباحية مصطنعة؟

– قبل سنوات سادت في العالم، الكتابات التي تتحدث عن الجنس بفجاجة مقززة، سواء من رجال أم من نساء، وفي ظني أن ذلك يعني، عدم ثقة الكاتب أو الكاتبة في أنفسهم، وفي قدراتهم الفنية، فيسعون لتسويق أعمالهم، بهذا الاتجاه، أو جعل كتاباتهم ممنوعة، حتى تحظى بالإقبال عليها، حتى وإن كانت تافهة، والإباحية المتعمدة، هي لا تثير بل تبعث على التقزز، يستطيع الكاتب الحديث عن الجنس المبرر في أدبه، دون إقحام، وبطريقة فنية راقية ومؤثرة.

• هناك في الكويت من يكتب بنَفَس إسماعيل فهد إسماعيل، ما تعليقك؟

– الكاتب حر في اختيار أسلوبه بالكتابة، وشكلها الفني، أما إذا كنت تقصد التقليد، فهو أمر طبيعي للكاتب الناشئ، أن يقلد الكتاب الكبار أو ذوي الخبرة، حتى يكتسب صوته المميز، هذا إن كان مبدعاً أصيلاً.

لغة الشباب

• استخدمت في رواياتك الثلاث الأخيرة، لغات غير عربية، ففي رواية "موستيك" استخدمت حوارات وشعراً فارسياً، وفي رواية "اليوم التالي لأمس" استخدمت كلمات وجمل إنجليزية وإيطالية، وفي روايتك "أما بعد" استخدمت اللغة العبرية في الحوارات، فما مبرر ذلك؟

الذين يكتبون عن الجنس بفجاجة لا يثقون بأدواتهم الفنية

– لأن الأبطال الرئيسيين في رواية موستيك، من أصول إيرانية، كان مبرراً أن أكتب بعض الحوارات بالفارسية، ولنتذكر أن عدد الذين يتحدثون بالفارسية، سواء الطهرانية أو التي يمكن أن أسميها مجازاً الفصحى، أما المشوبة بكثير من التحريف واللحن واللغة العربية، أو ما يسمى بلهجة "عجم الكويت"، في "اليوم التالي لأمس" كانت المفردات الإنجليزية تعبر عن السائد، فعندما ننظر إلى لغة الشباب العصرية، نجد في ثناياها مفردات وجمل إنجليزية، وفي رواية "أما بعد" فالأبطال الرئيسيين يهود ويتكلمون العبرية والعربية والإنجليزية، ولإضفاء واقعية، أو للاقتراب من الواقع، ارتأيت وضع بعض الحوارات البسيطة بالعبرية، لكن بشكل عام، ذلك لا يشكل شذوذاً في الأدب، ففي الأدب الروسي الكلاسيكي مثلاً، هناك الكثير من المفردات الفرنسية، وهذا ينطبق على الأدب الفارسي والمصري وغيرهما.

• لماذا ينظر بعض العرب إلى المبدع الخليجي بنوع من الدونية؟ وما أثر ذلك على الجوائز الأدبية العربية؟

– ليس جميعهم على كل حال، لكن العديد منهم لديه هذه النظرة المتعالية،



أكتب لإمتاع نفسي ولا يهمني رأي النقاد بل رأي القارئ المتذوق،

على اعتبار أن المدن العربية العريقة مثل القاهرة ودمشق وبغداد، هي المراكز الثقافية، أما البلدان الخليجية والمغاربية هي الأطراف الثقافية، ولن تختفي هذه النظرة بمجرد المناقشة المنطقية، ولكنها تختفي بالإبداع أكثر وأكثر، فها نحن نرى الرواية في السعودية والإمارات، بدأت تأخذ خطوات جادة باتجاه النضج والتطور، أما الجوائز العربية فلا يعول عليها، حتى وإن كانت اللجان محايدة، فهي لن تتعرف على جميع الكتابات، ولا بد من شيء من الانحياز، وهي في الواقع لا تمثل ثقلاً أدبياً، كي يسعى الكاتب للحصول عليها، أضف إلى ذلك أن أكثر الروايات مبيعاً، لا يعني أنها أفضل من غيرها.

منشطون ثقافيون

● كيف تنظر لدورك عندما كنت مديراً لإدارة الثقافة والفنون بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وفي عضوية مجلس إدارة الرابطة في العامين ١٩٩٣ و١٩٩٤م؟

– أظن أنني قمت بدوري وواجبي تجاه الثقافة، وأنا راض عن نفسي، وما قمت به في المجلس ورابطة الأدباء باق، مثل مهرجان القرين ومثل أمسية الأربعاء الثقافية في رابطة الأدباء، التي ما زالت قائمة، بعد كل تلك السنوات، لكن برأيي أن المؤسسات الثقافية رسمية كانت أم أهلية، بحاجة إلى ما يسمى بالمنشطين الثقافيين، وهو أمر للأسف نادر جداً، في كل البلدان العربية.

● هل هناك من الشخصيات التي خرجت من عيادتك إلى كتاباتك؟

– بالتأكيد لا، فالمبدأ الأول في مهنتي هو السرية، وحفظ خصوصيات العملاء والمراجعين، لكنني بالتأكيد اغتنيت كثيراً، جراء احتكاكي بمختلف الشخصيات، التي تعلمت منها كثيراً، فأنا أشكر ظرفي وأشكر الناس الذين أثروني بتجاربهم، فالحياة خير معلم، والناس هم المعلم الأول للكاتب.



قصة

حفلة طلاق

عبدالوهاب المكينزي

السيدة كارثة

مسعودة أبو بكر

نظرتان

محمد عطية محمود



حفلة طلاق

بقلم: عبدالوهاب المكينزي *

عند بوابة القصر الفسيحة صافح بدرٌ جمعاً من رجال تأنّقوا بثياب مهفهفة مهندمة.. لم يُداخله شكٌّ أنهم من خاصة أهل الزوجين.. دعوه إلى الدخول مرحبينً محتفين. بحث بينهم عن صديقه سليمان فلم يجده.. أيقن أنه سيلقاه لا محالة داخل القصر بجانب أخيه العريس يتلقى التبريكات والتهاني.

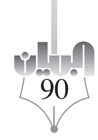
سار في ممر رحب ازدانت جوانبه بجرار الورود وأسقفه بثريات البلور.. انتهى به إلى مسرح غاص بالضيوف.. وقف حائراً لا يلوي على شيء.. أشار عليه شاب يافع يرتدي قميصاً مزركشاً ويحمل مبخرةً ذهبيةً أوشك دخانها أن يخفي ملامحه بالتفضل في الجلوس خلف مقاعد كبار الشخصيات.. سأله عن سليمان بن حمد.. أجابه أنه لا يعرف أحداً هنا غير عمه حسن صاحب مكتب الخدمات الذي يعمل به.

في الجانب الأيمن من خشبة المسرح منصةٌ علاها لاقطٌ مطوّق بشعار إحدى القنوات الفضائية. تذكّر وهو يُدير بصره في أرجاء المسرح حواراً جرى بينه وبين سليمان حول احتفالات الأفراح الرجالية في مجتمعهم وأنها لا تكاد تختلف كثيراً عن مجالس العزاء! أوحى له المكان أن أسرة سليمان فعلتها وخرجت من حصار التقاليد، ولعل الدفوف تسخّن الآن وفرقة الاحتفالات تصفّ راقصيها.

نفخة إعلاميٍّ مألوف الوجه على اللاقط تكفّلت بإشعار الضيوف أن مراسم الاحتفال على وشك الابتداء.. افتتحه بشكرٍ جزيلٍ لأصحاب السعادة والأساتذة وللضيوف على إجابة الدعوة وتجشّم الحضورً.. ثم ترًك اللاقط لقارئ مجوّد رتّل آيات قرآنية أضفت على المكان خشوعاً لم تعكره سوى نغمات الهواتف المحمولة هنا وهناك. وقع

---

* قاص وشاعر من السعودية.





في نفسه أنّ أحدهم اختار لحظات غير مناسبةٍ للاتصال به.. تفحّص جيوبه فعلم أنه نسي هاتفه في السيارة!

خطواتٌ وئيدة سارها رجل ستّيني يتأبّط عباءةً حريريةً إلى المنصة. لأول وهلةٍ ظنّ بدرٌ أنّ هذا الشيخ هو المأذون الذي سيعقد للعروسين وأن ما سيقوله هو خطبة الزواج. راقت له فكرة أن يسمعها كلّ المدعويين.. ذهب ظنّه أدراج الرياح بعد أن استهل الشيخ حديثه بأبيات شعرٍ غزلية عن لواعج الفراق ومحامد الوفاء.. تحشرج صوته معها فالتزم الصمت برهةً ثم صرَّح للضيوف أنه سيُسقط في هذه الليلة ستر الحياء ويُفشي لهم من أسرار تجربته مع زوجتين الأولى اقترن بها في مطلع شبابه والثانية قبل عشر سنوات.

على مدى نصف ساعة أفاض الشيخ بشكوى من معاناته الطويلة مع زوجتين واحدة تطلبه نهاراً وأخرى ليلاً.. قال بتجرّدٍ فاضح: "إن الأولى لا تكفّ عن مُجالسته والثانية لا تكفّ عن مُهاتفته، وإن الأولى تطلبُ السكن والقرار والثانية تلزمه الترحال والأسفار، وإن الأولى ترى شيبه وقاراً والثانية تراه عاراً..!". بل ذهب إلى أبعد من ذلك فباح بخشية الأولى من طمعه بسواها وخشيته هو من طمع الأقران بالثانية!

وعلى هيئة المعترف رفع راحةَ كفّه اليمنى في وجوه الضيوف وأشهدهم على طلاق الثانية طلاقاً بائناً بعد أن بلغت الغيرة بزوجته الأولى مبلغاً أتى على الأخضر واليابس، وبعد أن حرمه وهن المشيب من القيام بحقّ الثانية ومطالب شبابها.

اعتقد بدرٌ أن ما قاله الشيخ ضربٌ من تخاريف المشيب أو خيالات الشعراء وأن استطراف الضيوف المنتظمين في المسرح وتصفيقهم له مجاملةٌ بغيضة، لذا لم يستبعد أن يصيح أحدهم مُعترضاً على كلامه الماجن.

بعد عودة الإعلامي إلى اللاقط استأذن الضيوف باسم شركات ومؤسسات وشخصيات وجيهة بدقائق إضافيةٍ عن زمن الاحتفال لتقديم الهدايا التكريمية للشيخ.. كانت الهدايا مبالغَ مالية وسيارةً أوروبية ودروعاً تذكارية وشهادات تقديرية.. استشف بدرٌ من تنوّعها ونَفاستها أن الزوجة الأولى من أسرةٍ ثريةٍ جليلةٍ، وأن الطلاق البائن لضَرّتها متعلقٌ بنذورٍ ووعودٍ من ذويها.

وقف الشيخ وأقرباؤه وأصهاره وأصدقاؤه وبعض حاشيته لالتقاط صورٍ تذكارية لهذه المناسبة.. تكالب المصورون أمامهم حتى لم يعد ير غير أقفيتهم ووميض آلاتهم.. راودته رغبةٌ في أن يصعد المسرح ويتخلل المصورين بحثاً عن سليمان فيتحلل من واجب التهنئة ويغادر المكان.

خلف طاولة الوليمة الممتدة بضعة أمتار احتشد الضيوف.. أشغلت مسمعه جلبة الأحاديث والضحكات وخشخشة الملاعق والأشواك. حمل صحنه ووضع فيه ما





يسدّ رمقه.. أراد أن يعبر إلى طاولات الجلوس فاعترضه رجلان وقفا يتناجيان حامليّن صحنين غصّا بالمشويات والمقليات والمعجنات.. قال أحدهما لصاحبه: "لا عليك.. يطلّقها أبو مشهور اليوم ويتزوّجها أبو شاكر أو أبو طارق غداً.. هذه تُغري باسمها فقط". أشاح بوجهه عنهما وبصوت خافت تعوّذ بالله من شرّ الحاسدين. ردّ الآخر متمطّقاً: "تعرف أحداً لا تغريه رئاسة مجلس إدارة شركة رأس مالها خمسون مليون دولار؟!". لم يتمالك نفسه حينها.. وكز الأقرب منهما وسأله: "أيّ إغراء وأيّ رئاسة؟!". أجابه: "ألم تسمع ما قاله الشيخ أبو مشهور في حفل تقاعده وكيف قرن بأسلوب مثير بين زوجته الأولى أم مشهور وزوجته الثانية رئاسة مجلس الشركة؟! أهناك أدلّ من هذا الإغراء؟!"

على عجل ترك بدرٌ صحنه عند طرف الطاولة مندفعاً خارج القصر.. ركب سيارته.. فتح بطاقة الدعوة.. تمعّن فيها: "يسرنا دعوتكم لحضور حفل زفاف ابننا الشاب حاتم في قاعة السعادة.." مدّ بصره إلى لوحة القصر.. أدرك أنه عند "قصر المراسيم".. حمل هاتفه ونظر فيه فوجد خمسة اتصالات من سليمان لم يردّ عليها ورسالةً واحدة.. فتح الرسالة فإذا فيها: "انتظرتك حتى الحادية عشرة عند مدخل القاعة ولم أجدك.. أرجو أن تكون بخير".





السيدة كارثة

بقلم: مسعودة أبو بكر *

حيّ مدينة النّحاس، يخضع لحركة الزّمن، ولتداول وجوه جديدة تؤدي أدواراً مختلفة على مسرح الواقع.

كلّ ذلك معقول جدّا، لكن من غير المعقول(معقولي أنا) ألاّ أجد، حيث هي، الصّورة التي من أجلها عدت إلى حيّ صباي بعد غياب ثلاثين سنة، لمساومة صاحب الدكّان بشأنها. تهيّأت لفرضيّة أن يقف منّي موقف سماسرة الأعمال الفنيّة الرّاقيّة ويماطل في مقايضتها، غير مستبعد أن يكون على دراية بما يحدث في المزادات الفنيّة، وربّما يدرك أنّ الصورة إيّاها لا تقلّ قيمة عن "البنت ذات القرط اللؤلئي " لفيرمر أو عن "صبايا البيانو" لرينوار، أتوقّع ذلك لكنّي لا أتوقّع غياب الصّورة من موضعها، في تقديري لا شيء يمكن أن يزيحها من مكانها ولا حتّى زخم السنوات. الزّمن لم يزح أبا الهول عن مكانه ولا زحزح هرماً عن قاعدته فلِمَ يشذّ يا ترى عن القاعدة مع الصّورة؟

صورة " السيدة كارثة" لا تقلّ أهميّة عن الموناليزا.... لم تحظ للأسف بفنّان اسمه ليوناردو دافنشي.. ولم يكن زمنها زمن النهضة الكبرى، فزمنها لا يخضع لمقياس، في حيّ مغمور. لا يشبه في شيء مدينة فلورانس. يلتصق بذيل أقرب مدينة، كهرّ لا مخالب له لافتكاك رزقه من مافيا القطط المستأسدة. حظّها الوحيد (أي الصّورة) أن فكّر مصوّر هاوٍ في التقاطها ليجعل منها واسطة العقد بين تشكيلة صور بالأبيض والأسود. من حسن حظّ الصّورة أيضاً أنّ المصوّر قد أورثها مع حرفته ودكّانه لابنه.

---

* روائية وقاصة وصحفية من تونس





ها إنّ الحظّ يؤكّد لي وقوفه بجانبي بالطّول والعرض والدّليل أنّ الصّورة باقية في موضعها القديم .. رغم مضي ثلاثين سنة ورغم كلّ ما تغيّر من حولها.

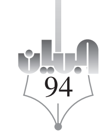
أقترب وأكاد ألتصق ببلّور الواجهة محدّقة في صاحبة الصّورة. أشتهي فجأة لو أضفي عليها ألوانها الأصليّة التي خبّأتها في ذاكرتي، وأعيد إليها الزّمن النّابض بالمتناقضات وروائح المكان المختلفة وأصوات الكون بذبذباته المندحرة إلى خانة النسيان.

من أجلها كان الصّباح يشرق. تجرّ الشّمس خفيفة مسرعة ذيل فستانها الضوئي تزّاور عن أعتاب بيوتنا حيث الوسخ ووجوه أمّهاتنا العابسات المتعبات المكفهرّة يستعرضن بين الصّمت والصّراخ برنامجاً صارماً لأعباء البيت وحشود الأبناء.

من أجلها يحلو للصّباح أن يستعرض هديل الحمام ومدى ابتهاج عصافير السّطوح بالشمس، متأنّياً عند عتبة بيتها ليعلّق على بابها قبضة من زهر أو غيمة من عطر الياسمين.. جديلة من ضوء ورقصة فراش. حتّى إذا طلعت هي في فرجويّة مرتقبة، مدّت كفّها المخضّبة اللدنة ولملمت هدايا الصّباح لتنثرها في طقوس ساحرة هنديّة على قامتها..في ذلك الحين، حيث تشرع النّسوة في مصارعة بؤسهن داخل سجونهنّ المفتوحة، تمضي هي على الدّرب الرّئيسي باتّجاه السّوق بين الدّكاكين.. وردة ربيعيّة متفتّحة في فستان من مخمل بلون العنّاب، وجهها بياض مشوب بالوردي، والكحل الصارم يرابط حول الحَوَرِ و الأجفان ، فيشرق بريق نظرات غامضة.. يكلّل كلّ ذلك بابتسامة غير سخيّة.

بظهورها يبدأ السّرك الجماعي.. ينشط الفطائري. ليعدّ لها فطيرة تخرق المقاس العادي، ويهرع مساعده في ذروة ابتهاجه يحرّك، بسيخ طويل، القرص المنتفخ في الزيت مقتنصاً آونة نضجه ليسارع بغمسه في جفنة العسل ليلفّه ويهرع متعثراً عند منتصف القامة الملفلفة في المخمل وهي تقف بمنأى من أبخرة الزيت .. ترسل بنصف ابتسامة ونظرة ناعمة، بحسبان، تسعد المتربّع فوق الدكّة وتحدّ من انحناءته لتحيتها مرقرقاً صوته خلف المقلاة العملاقة المستعرة زيتاً: "العسل للعسل يا عمري..." وسرعان ما يتدارك الرجل نفسه فينهر مساعده الملتصق بذيل الفستان المخملي.

يطلع من طرف السّوق بائع السّمك، يترك عربته حثيثاً متّجهاً ليستقبل سيّدة الصّباح مرتبك الخطى ممسكاً بقطعة منتقاة من الصندوق المغطّى بقطع الخيش المبلّل، ينيم السّمكة بزعانفها الفضيّة وعينها السّاكنة على كفّه في حركة استعراضية يلتقطها





أصحاب الدكاكين. يرفع صوته منغّماً: "الحوت للحوت... البوري للبوري"..ثمّ يسارع بلفّ السّمكة في قرطاس يستقرّ في قاع القفّة المتأرجحة بين أصابع الضّوء تخضّب أطرافها الحنّاء. في حين تتقافز القطط حول العربة ويمضي أكثرها جرأة مستميتاً لينطّ في جوف العربة، يعلو صوت السمّاك يشرق بغبطته ولا يفتأ مردّداً:

" الحوت للحوتِ... البوري للبوري.."

تنفر روائحها من رائحته، غير أنّها ترشقه بالنظرة الغامضة ونصف الابتسامة لتنقل نظراتها إلى دكّان الفاكهة وصوت صاحبه يقرع السمّاك مدحرجاً العبارات على لسانهم مثل كيس بطاطس:

- ابعد يا "نتن".... الرمّان للرمّان.

ثم ينفذ إلى الخارج مادّاً يده التي استقرّت فوق أصابعها المضمومة رمّانة بحجم الكرة يتمازج لونها بين الوردي والعنّاب كأشهى ما يكون.

غير بعيد تقتفي خطاها خطاي، فضولاً وانجذاباً. مراهقة مازلت حينذاك، لم أفكّر . تعاطفاً مع رفيقاتي ونسوة حيّنا . في مداراة إعجابي بها.

تمضي خطواتي باتّجاه المعهد محفوفة برائحة البنّ المعطّر بماء الزّهر وعبق الحنّاء ووشم العود والعنبر وبقايا بخور وياسمين، تضوع كلّها بإلحاح من طرف فستان المخمل بلون العنّاب.

" هذه كارثة على أمّهاتنا"

علّقت رفيقة لي بين أسنانها في مرارة، ذات صباح، قلت . يثيرني ما يحرّك رواكد الحيّ الخامد حتّى لو كان على حساب أمّهاتنا التعيسات:

- ما أظنّ وصفاً ينطبق عليها بثقله المجازي والسّاحق كهذا فلتكن: السيدة كارثة.

أردفت أخرى: لم لا تتزوّج فتريحنا..أو تغادر؟

عادت الأولى معلّقة بين أسنانها بمرارة أشدّ:

- أو تأخذها ريح صرّ إلى خارج الحيّ... إلى جهنّم..

قلت أقتنص حركة الرّجال عند ناصية المقهى والدّكاكين والباعة الجوّالين الحريصين على بدء السّعي من درب منزلها على هدي ريحها العطرة:

- ومن يضمن لنا السيرك الصّباحي ونحن باتّجاه صرامة المعهد العسكريّة؟ لمن تترك



جمهورها المبكّر المفتون وهو يلعق وفاءه؟

- هـؤلاء المتلصصون؟.. كم أشتهي أن ألقي بعود ثقاب مشتعل في ذقنهم بلا استثناء؟

- جميعهم؟ (علّقت باتّجاه رفيقتي وهي تحدج والدها في غيض مكتوم وقد أفرد قامته عند دكّانه يسوّي بهزّات متواترة من كتفيه وضع برنسه القفصي...) لِمَ هذه القسوة ؟ انظري نساؤهم كقطط الرّماد، إمّا عجفاوات مثل "محمش الطّابونة"(١).. أو سمينات كجرار الدّقيق.

عادت رفيقتي تفحّ في غيظ:

- أفكّر في الخروج باكراً باكراً، لأهرق عند عتبة بابها "طشت" من زيت أو براز... أيّ شيء يضمن لي أن تنزلق قدمها حال خروجها فينكسر لها عظم..

حدث أن تعثّرت "السيدة كارثة" وسقطت عند باب منزلها. لم يكن هناك زيت ولا براز، ترنّحت بكعب حذائها العالي الجديد.. فهرعت لتتلقّفها الأجفان قبل الأيدي، وتطوّع الإسكافي ليعيد الكعب الآثم إلى قاعدته مكرهاً، غارزاً في قلبه كم مسماراً، مضيفاً للحذاء بريقاً على بريق، منتشياً بملامسة كلّ ذرّة فيه.. عاد الحذاء لصاحبته .. فعادت إلى باحة السّرك أشدّ غنجاً وتبختراً، تنثر بين خطاها رائحة البنّ بماء الزّهر والعطرشاء والحنّاء والحرق وعنبر وياسمين.

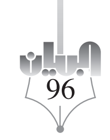
نخلة مستقيمة جذعها بلون العنّاب ملفلفة بالضّوء والعطر.

في الشّارع تسقط من الاعتبار توصيّة غضّ البصر.

يحنث كلّ من أقسم ليلاً لعروسه "لترمد عيني إن نظرت لغيرك" فيتضرّع لله أن يقي عينه الرّمد.

تطلع الصباحات متحمّمة في عطر السيدة كارثة، على إيقاعات السيرك الجماعي للرّجال، متشكّلة بالدّهشة، وموسومة بالكره المكتوم. حتّى كان ذلك الصباح الذي أنذر بعاصفة وتخلّف فيها السّيرك الجماعي عن بهرجته وإيقاعه. توقّفت سيناريوهات الصّباح، حالت دون المألوف ودونها كلمات أربع بالخطّ العريض كتبت بالفحم الأسود. عبارة تطعن كلّ من يقرأها في طمأنينته وحيائه ... في نواميس تطوّقنا ونمت أعوادنا الطريّة في ظلّها: "عم فلان اعتدى على فلانة".

جحظت الأعين وغاصت الرّؤوس بين الأكتاف وهرعت الخطى تهرب من المعنى ...





من الدّنس ... من كبيرة الكبائر. ازورّت خطانا عن درب المعهد والحائط الملطّخ صفحة عملاقة كجبل.. تقوم في ساحة القرية موسومة بالعار.

وقفت رفيقتي التي تطلع كلماتها بين أسنانها بمرارة تبكي وتخفي وجهها بين يديها وتجهش غيظاً دفيناً:

- كم تمنّيت لو يكسر لها عظم أو تأخذها ريح صرّ بعيداً بعيداً...

كم من الزّمن مرّ قبل أن يهرع المؤدبّ بِطَشتٍ من الطّلاء الأبيض وتحرّكت ذراعه بالفرشاة العريضة تحجب الحروف الخرقاء يتطاول سوادها تحت الطّلاء الأبيض... كم من الزّمن مضى حتّى استطاع الطّلاء أن يطمس أثر السّواد... لا أحد يدري.

مازلت أحتفظ بما سجّلت من تبعات الحادثة التي تشبه سقوط نيزك على رأس القرية.

في آخر اليوم الثاني بعد الحادثة تحلّق الصبيان حول شاحنة جاءت لتحمل أمتعة "السيدة كارثة" وأثاثها القليل. خلف باب موارب لمنزل مجاور أطلقت إحدى المتلصّصات زغرودة طويلة.

غادرت السيدة كارثة الحيّ في سيّارة مجهولة.

فقدت صباحات القرية الرائحة واللون في حين تجهّم الأفق يشبه وجوه قطط الرّماد الهائمات في منعطفات الدّور المغلقة وخرافات العجائز البائسات.... الدّكاكين أخرست مثل جوقة موسيقية غاب قائدها فلم تهتد إلى إيقاع الانطلاق...الدرب حزين، والباعة الجوّالون بلا صوت. ظلّت العيون تتفادى أن تلتقي: تمسح النظرات ارتباكها وقلقها على إسفلت حصى الدّروب..

السمّاك يصرع قطّاً كان يحوم حول عربة السّمك... حدث ذلك لأوّل مرّة.

"عم فلان" تردّد كثيراً على الحلاّق ليحجمه. في بيته ما يشبه الحداد. أمّ عياله أعدّت صرّة ثيابها في انتظار قدوم شقيقها القادم من عمق الجنوب ليعيدها إلى بيت أهلها.

مساعد الفطائري يغمس أصابعه في الزّيت السّاخن من فرط شروده.

بيتنا لم يسلم من الإعصار، قَلَب والدي مائدة العشاء، فسال مرق العدس الحارق على مفرش الصّوف، وذيل كلب صغير متسلل تحت المائدة عوى كذئب مطعون.





زوجة البقّال أرسلت في طلب أشقّائها مع أوّل خيط أبيض لليوم الموالي للحادثة، فقد امتدّت يد بعلها أكثر من اللازم ليكسر لها ناباً ويهشّم إبريق الخزف الصّيني الذي تبقّى من جهاز عرسها.

"لا حول ولا قوّة إلاّ بالله" غمغم المؤدّب في استقبال النّهار بورع .. ما فتئ يعيدها.

في الشّهر السّادس بعد الحادثة أضيئت الفوانيس حول محلّ تصوير فوتوغرافي فتحه ابن العمدة الجديد، داخل واجهة البلّور رتّب عديد الصّور لمختلف الوجوه. عند الوسط ضمن إطار خشبي من الحجم الكبير، وقفت "السيدة كارثة" صورتها كأجمل ما يكون، ينثال فستانها المخملي حدّ الكاحلين.. بوجهها المشرق وأسرار جمالها المستعصية عن الإدراك.. بابتسامتها الغامضة... تخترق نظراتها الآسرة كلّ من يقف أمامها.

يومها.... داهمتني من جديد روائح البنّ المعطّر بالزّهر وعطر الياسمين وعبق الحنّاء.





نظرتان

بقلم: محمد عطية محمود *

استقر متأهباً أتوبيس الرحلة.. يلتمع زجاجه في ضوء الشمس.. تتلاقى أشعته مع الأشعة المنعكسة من مبنى زجاجي عالٍ، شديد بياض طلاء بنائه بألق الضحى.. تنطلق منه ألحان الموسيقى.. تهتز الأبدانُ الصغيرة لإيقاعها ..

احمرَّ وجهها الحليبي المستدير، بأذنيها . قطبت جبينها، الموشاة ناصيته بشعر ذهبي. أطرقت إلى الأرض بنظرة زائغة، وفم مزموم على أسنان تضغط أعلاها على أسفلها .. تكتم وتواري التماع عينين مشحونتين بالدمع، صامتتين.. تختلسان النظر لأعلى نحو الجمع الضاج من حولها بصيحات البنات، بينما حيل بينها وبين نظرات أمها الحاسمة . التي تحاول التوجه بعيداً عن عينيها . بمسافة امتداد ذراع الأم؛ لتحتوي بقبضة يدها . بين الحنو و الشدة . الكتف الرهيف، المثقل بحمالة شنطتها وردية اللون؛ فارتفع صدرها بنهنهة وزفير مختنق؛ لتقترب عيناها من عيني أمها التي لاح فيها رفض ينازعه شبح تراجع.

هبطت الأم بصوتها، وهي تجز على أسنانها: "قلت لكِ.. لا سفر لكِ وحدك.. أفهمتِ"؟!

في وجوه البنات من حولها، ارتسم السرور مختلطاً ببعض رهبة. تأرجحت الوجوه بين التألق والخفوت. استمرت السيقان الصغيرة، المنحسرة عنها (جيبات) قصيرة، والأخرى الملتصقة بها البنطلونات (الجينز) المزركشة بالورود، في حركات مدهشة، تخبُّط ، ارتعاشٌ، قلق، توتُر، ثبات، مع نظرات مختطفة، ترقُّب . بتردد . عيون مودعيها المحتشدة ببهو المبنى الداخلي، التي تردها بثبات، توتر، إجفال، استسلام، وصمت باسم .

---

* كاتب وقاص من مصر





ارتفع مؤشر حرارة وجهها.. صحبه أنين مكتوم، التهبت به شفتاها الورديتان، وامتطت مشدودة على أسنانها التي انضغطت ببعضها أكثر.

أمام عينيها . عبر درجات السلم الرخامية . تسارع وقع خطوات خفيفة صاعدة.. التحم صوت قرقعة نعلي حذائها بالدرجات، مع الأصوات المتداخلة بصخب.. رنت في أذنيها. شعرت بأن قدميها قد التصقتا بالأرض.

جرت البنت (الأخرى) نحو أمها، الواقفة ترقبها لدى الباب المفتوح.. تقاوم لهفتها ببسمة معتدلة . التقطت منها بيد، شنطة صاخبة الألوان، وباليد الأخرى هاتفاً جوالاً. مالت نحوها أمها في حدب.. تحف وجهها مسحة سرور واثق. بحزم خرج صوتها متزناً:

. هذا فقط، لأسمع صوتك، حين يصل الأتوبيس إلى مقر الحفل !!

بمرح تقافزت (البنت) على الأرض. اهتزت جديلتاها المنتهية أطرافهما بوردتين حمراوين كبيرتين. ناولتها أمها كيس مناديل ورقية، باسمة :

. لقد نسيتِ هذا.. حتى لا يؤذي العرق عينيكِ، حين تغادرين الأتوبيس لأي سبب...

صمتت، ثم رفعت سبابتها في وجهها محذرة:

. مع المجموعة كلها، والمشرفة طبعاً!!



ثم استقامت بهامتها، وهي تتمتم بالدعاء.. تبتلع لهفتها، وتنظر إلى ابنتها التي استمرت في التقافز، وهي تشد الكيس من يدها بخفة ونزق، وتستعيد ثانية . لأسفل . وجهها لتقبله.

ازداد ثقل القبضة على الكتف الرهيف .. شعرت أن قدميها قد انغرستا في الأرض .

بعلو النشيج، ارتفعت عيناها مغبشتين.. انحدرت من كلتيهما دمعة، لحظة سحبت البنت(الأخرى) عينيها من عيني أمها بانتشاء، وهي تستدير لتنطلق نحو الأتوبيس؛ لتتلاقى النظرتان معاً...







شعر





لكم كرمُكم

شعر: محمد الفايز *

لئن نضبت كأسي وجفّ حبابها ... ففي ظمئي كأسٌ لذيذٌ شرابُها

سأطوي شفاهي بعضها فوق بعضها ... إذا ظمئت حتى يجف لعابُها

سأثبت حتى تبلغ المخض غيمتي ... ويملأ آفاق الفساح سحابها

لكم كرمكم والعاصرون وليلكم ... ولي الشمس فضفاضاً علي أهابها

وما أنتم إلا بقايا أصابع ... قد احترقت لما اعتلاها شهابها

وما ارتفعت جدرانكم من مهابة ... ولكنها الأيام هاج عبابها

مدينتكم هذي التي ترضعونها ... ستمتصكم حاراتها وقبابها

هبطتم بها لم تعجن الخبز كفكم ... ولا دوركم منها يُسوى ترابها

ظهور جمال تعتليها هوادج ... بصحرائها حيث الدنا ورحابها

أجل لعمري من حدودكم التي ... يعشّش فيها موتها وخرابها

تلوذون في ظل وريف وخلفه ... ظهيرة يوم لا يُطاق جنابها

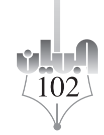
وما رفضت نفسي الحياة لأنها ... عذاب. أنا والآخرون عذابها

ولولا غبار الأرض لم تحجب السما ... ولم تختف الآفاق لولا ضبابها

وللأرض كالإنسان غايتها التي ... ستبلغها أو لا يقرّ ركابها

- العدد الثالث يونيو ١٩٦٦

* شاعر من الكويت (١٩٣٨-١٩٩١)، له ديوان " مذكرات بحار" ١٩٦٢، و ديوان" النور من الداخل" عام ١٩٦٤، وديوان "الطين والشمس" ١٩٧٠ و "رسوم النظم" ١٩٧٣ و "بقايا الألواح". ١٩٨٠ وذاكرة الآفاق" ١٩٨١ و "لبنان والنواحي الأخرى" ١٩٨١، و "حداء الهودج" ١٩٨٢ و " خلاخيل فيروز" ١٩٨٤، والمجموعة الشعرية" ١٩٨٦ و "تسقط الحرب" ١٩٨٩.







بيت من نجوم الصيف

شعر: علي السبتي *

سأكتب بالدم المراق، قصة حبي العاثر
وأبقيها على الزمن
ليقرأها إذا ما جاء جيل بعدنا آخر
ليعرف قصة الظلماء مرت في سما وطني...
* * *

سأحكي قصتي فالصمت أضناني
وهد فؤادي الخفاق أني كاتم سري
سأحكي علني في البوح، أكسر طوق اشجاني
سأروي قصتي للناس – للتاريخ- للأيام
وأسفح أدمعي فيها
أرويها بذوب القلب .. بالآهات.. بالآلام..
* * *

أنا لي غادة حلوة
لها عينان ينبوعان من حب ومن نشوه
توشوشني بأعذب ما يوشوش شاعر فنان
أحس بدفئها يسري بأعصابي
أحبك أنت دنياي التي ما عاشها إنسان
فتشرق في سماواتي، شموس ثرة الألوان
وتخضر الروابي المجدبات ويعشب النوار
سعيداً كنت في حبي وأحبابي
بأقماري تصد جحافل الظلماء عن بابي
وبيت من نجوم الصيف شيدناه

---

* شاعر من الكويت ١٩٣٦، له ديوان : " بيت من نجوم الصيف" ط١ ١٩٦٩، ط ٢، ١٩٨٢ وديوان " أشعار في الهواء الطلق"، ١٩٧٤.







غزلناه من الأحلام وشيناه
بعطر شبابنا بمنى فؤادينا
وعشنا فيه عصفورين
نغرد، نقطع الأبعاد جذلانين
أحبك يا زماناً فيه قد كنا أليفين
رسمنا دربنا منذ الطفولة، خطوة خطوة
كأنا نصنع الأقدار، نعطي الريح مجراها
بتلك الأمنيات البكر قد عشنا سعيدين
بعاطفتي فؤادينا ظننا أننا ثوار
نريد فنوقف الأيام، نكسر جامح الأقدار
ويبقى عشنا المعطار، تحرس بابه الأقمار
بنيناه من الأزهار، تسجد تحته ربوة،

* * *

وفي ليل شتائي العواصف، أسود الأمطار
سمعت نباح كلب جائع مسعور
له أنياب غول، ظلفتا خنزير
يفح فتخرج النيران من فيه
فتشتعل الحرائق في سماء الدار
وأصبحنا تعيسين
أنا وحبيبتي صرنا بعيدين

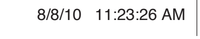
* * *



أنا يا حلوتي إن شبت النيران
فلي مطري الذي لم تعرف الغدران
يحيل خرائب الدنيا بعيني حلوتى بستان
أنا باق وبيتي لم يزل فينان
أشد يدي على كفيك .. نحطم ما بنى السجان
ونخلع حائط الزنزان
ونحفظ عشنا أبهى من النسرين والريحان
وتشرق في سماوينا شموس ثرة الألوان!!

– العدد الثالث يونيو ١٩٦٦









النِّدَاءُ الأخير..

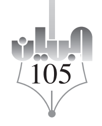
شعر: د.سعيد شوارب *

وداعيةٌ.. للكويت

"بعد حوالي عشرين عاماً من الحب عاشها الشاعر في الكويت، تحين العودة إلى بلاده فيقول هذه القصيدة"

لماذا على مَفرقِ الخَوْف تَمْشى؟
لماذا على مَفْرِق الجرْف والحَرْف تمْشِي
لماذاعلى إصبعيْنِ منَ النَّارِ تمْشِي
وما للسُّكاتِ الذي قالَ ما لمْ تقلْهُ اللغاتُ..
الذي قال مالم تقلْهُ الحيَاةُ..
الذي يتفجَّرُفيكَ فيهتزُّ في إصبعيْكَ الثبَاتْ؟
ألسْتَ الذي أطلقَ الصقْرَ للصيْدِ ؟
ما للأسَى يتسللُ فيكَ ..
كما يفعلُ الظلُّ إذ يتسللُ فى الضوْءِ
يكبَرُ .. يكبَرُ ..
يحجُبُ عنكَ الفضاءَ ..
ويحجُبُ عنكَ النداءَ..
ويحْجُبُ عنكَ الصَّدَى ؟
وما للفرائس في قبضةِ الصَّقْرِ تمنعُ صقرَك أن يسجُدا..

شاعر وأكاديمي من مصر.





وتمنعُ جفنَك أن يرقُدَا..
وتمنعُ همَّكَ وسْط زحَام الحقائبِ .. أن يخْمُدَا ؟

أتذكرأغنيَّةً ودَّعتْكَ مع الهَمِّ ذاتَ افتراقٍ ..
ودمعُكَ يحتضِنُ النيلَ في رَدَهَاتِ المَطَار؟

- "تمتعْ من شَمِيمِ عَرَار نَجْدٍ
فمَا بعْدَ العشيَّة منْ عَرَارِ"
ونيلُكَ لا يقبَلُ الإعْتذارْ .
- أيا نيلُ ، ليس الفراقُ الفرارْ ..
" هوَى ناقتي خلفي، وقدامِيَ الهوَى
وإنِّى وإيَّاهَا لَمُختلفانِ "
أيا نيلُ لى قلبٌ كمَوْجكَ دَافِقٌ
أتعرِفُ ماذا في بالفِرَاقِ رَمَاني .. !

تُشيرُ..
تفِرُّ..
دموعُك تفْرُطُ عندَ بُكاءِ العَرَارْ
يجُرُّكَ دَاعِي " النداءُ الأخيرُ.. النداءُ الأخيرُ ..
الكويتَ.. اتجهْ " ، فالمواعيدُ لا تعْرفُ الانتظارْ ..

أتذكُرُ .. ؟
مَا بَالُكَ الآنَ تبْكي ؟
تُحمْحِمُ فيكَ الظنُونُ ..
الغُصُونُ..





العُيُونُ ..

الأصابعُ ..

تلكَ الشوارعُ..

تلكَ الجَوامعُ..

ليس الدموعُ هيَ الحَلَّ ..

ليس الدمُوعُ هيَ الحَلَّ ..

طالَ التقاطعُ بين الطرُقْ ..

لماذا يطولُ التقاطعُ بين الطرُقْ

لماذا تقولُ الدُّرُوبُ الذي لم تقلهُ الإشَارَاتُ..

ما لم تقلهُ العبَارَاتُ

كيفَ تقومُ حيَاةٌ مُوازيةٌ للحيَاةْ ؟

فمَا للفَرَاغاتِ بين سُطورِكَ مُكتظةٌ بالقلقْ

وفي كل زاويةٍ ، مُفْتَرَقْ ..

وأنت شِباكٌ رمتْهَا العواصفُ.. من كلِّ ناحيةٍ تُختَرَقْ

وما للمسافات تلتفُّ حوْلكَ .. قفْ .. لا تَسِرْ..

وتلتفُّ تلتَفُّ .. سِرْ .. لاتقفْ ..

ودمْعُكَ ينهَلُّ .. ينهَلُّ حتى الغَرَقْ

ودمْعُكَ يحتضِنُ العُمْرَ فى رَدَهَاتِ المَطارْ

وتسمَعُ أغنيَّةً من بعيدٍ ..

صدًى مُختلفْ

صدًى يتناهَى إليكَ :

قطعْتَ ألوفَ التذاكرِ.. هذا أوَانُ الجَوَابِ..

فقفْ واعْترفْ..

فليس بمُجْدٍ عَليْكَ الفرَارْ :

- " تمتعْ من شَمِيم عَرارِ نَجْدٍ



فمَا بعْدَ العشِيَّة من عَرَارِ "

وعُمرُك لا يقبلُ الإعتذَارْ .

- أيا عُمْرُ ليْسَ الفراقُ الفرَارْ ..

" هوى ناقتي خلفي وقدَّاميَ الهوى

وإنى وإيَّاهَا لمُختلفَانِ " ..

أيا عُمْرُ لي مَوْجٌ كموْجِكَ واقفٌ

وتعرفُ ماذا بالفِرَاقِ رمَاني !

تُشِيرُ ..

تفِرُّ ..

دمُوعُكَ تفرُطُ عندَ انتحَابِ العَرَارْ

يجُرُّك داعي : " النداءُ الأخيرُ ..

النداءُ الأخيرُ ..

لمصرَ اتَّجِهْ "، فالمواعيدُ لا تعْرِفُ الانتظَارْ . !









خوف

شعر: محمد الجلواح *

"غاب صوتها فتداعت جبال الخوف والحزن، وانهمرت هذه البكائية"

كلما صوتك في الغيب نأى بي
خُفْتُ منكِ الابتعاد

كلما لم يأتني الموج قريباً
خُفْتُ أن الشوق
من عينيك قد سافر
حتماً.. أو يكاد..

آه يا وردية الهمس التي
تختصرُ الهمس
بِدَلّ ، ووداد

آه يا عزفاً إليه الأذنُ
تُصغي كلما اللحن
إلى الشريان قد حنّ وعاد

يا انصياع الماء للعُشب
وترتيل الخُزامى
وانثيالَ المطرِ الراقص
للأرض الجَماد

---

* شاعر من السعودية





كلما جفت عروقي
من غياب المزن
في همستك البكر التي
أصبو إليها.. :
سَقَطتْ روحِ الفؤاد

كلما غبت،
- ولا أملك ما يضمنُ
لي العودة،
إلا الحلمُ، والوعدُ،
وأيمانُ السداد:
سقطت روح الفؤاد

كلما صوتك في الغيب تلاشى
خُفْتُ أوتاداً.. من الخيمة
تندَكّ فتهوي بالعماد

كلما غبت.. نمت في مُقلتيّ..
قطعةٌ من خشب التابوت
والتفّ السواد!

كلما صوتك في الغيب مضى
جف في حلقي اللعاب،
واستحال الحلوُ مُرّاً واستزاد

كلما غبت..
نأتْ بسمتي الجذلى..،
وحلّ الجدبُ والدهرُ الكساد

ويُطلّ الحرف في جيش
من الأحزان





قد بعثره الظنّ وفقدانُ المِداد

يا التي من غيمة البدرِ هطلْتِ،
ومن الصحو أضأْت،
ومن اللحن المُوشّىَ
بصحاري الصمت
في الصمت أتيت..
كأهازيجٍ وزاد

يا التي أنت انكساراتي،
وأحلامي، وأشعاري،
وأسفاري، و (ليلى) و (سعاد)

اعذريني إن سرى الخوف
لأعضائي بعنف وازدياد
إنني أخشى من النزوة كالبرق
أتت مجنونةً
فإذا القلب مُعنّى
وإذا العينُ سُهاد

إنني أخشى من الخطوة
تجتاحك في النوم
فتغدو حُلماً
يصدق كالشمس نهاراً
وهي أضغاثُ رُقاد

إنني أخشى المسافات
وما تأتي به من نُوَب البُعد،
وكهف الامتداد

أنقذيني من رُكام الاحتشاد





وارفعي عني الرماد

آمنيني
فلقد بددني الخوفُ،
وآلامُ البُعاد

اضمني لي عندك الآن
- على بُعدك- دفئاً..
ضارباً في الروح
لا تَقلَعُهُ الريحُ،
ولا يعرف درباً للنفاد

أنت مينائي وعيني
واليدُ الحلمُ التي أنشدُها
والهوى المعشوقُ
والحضنُ المُراد



لا تغيبي
فلقد عُدتُ
وما في الأفق إلاكِ
وأنت الغرسُ والزرعِ
وغلاّتُ الحصاد





لمسة وفاء

خالد سعود الزيد
الشاعر المؤرخ
(1937-2001)

استذكاراً من مجلة البيان للشخصيات الأدبية التي تولت الأمانة العامة لرابطة الأدباء منذ تأسيسها عام ١٩٦٤، فإننا سوف ننشر نبذة عنهم تقديراً لمسيرتهم الثقافية ولدورهم في استمرار عمل الرابطة وأداء وظيفتها الأدبية في المجتمع.

نتحدث في هذا العدد عن الراحل المغفور له الأديب خالد سعود الزيد. ثالث أمين عام لرابطة الأدباء في الكويت:

- أديب وشاعر ومؤرخ وباحث.
- ولد الأديب خالد سعود الزيد في حي قبلة الكويت عام ١٩٣٧م.
- تلقى تعليمه في المدرسة القبلية عام ١٩٤٣م وفي الثانوية المباركية عام ١٩٥١م.
- ظهرت مواهبه الشعرية منذ عام ١٩٥٣م-١٩٥٤م.
- في عام ١٩٦٦م صار عضواً في مجلس إدارة رابطة الأدباء في الكويت.
- تولى سكرتارية تحرير مجلة (البيان) وعين رئيساً لتحريرها عدة مرات.
- في نهاية عام ١٩٦٦م انتخبته الجمعية العمومية لرابطة الأدباء أميناً عاماً للرابطة، واستمر في موقعه هذا حتى عام ١٩٧٢م. ومنذ عام ١٩٧٣م حتى شهر يونيو عام ١٩٨١ بقي أميناً للسر، ثم عضواً في مجلس الإدارة للرابطة حتى عام ١٩٨٣م.
- كتب وقدم للإذاعة الكويتية برنامجاً ثقافياً أدبياً بعنوان (قبسات أدبية).
- هو أول أديب كويتي يحصل على جائزة الكويت في الآداب لجهوده، ودوره الكبير في التأليف والتأريخ للأدب في الكويت.
- في عام ١٩٨٢م حصل على جائزة معرض الكويت الثامن للكتاب العربي عن كتابه (أدباء الكويت في قرنين) الجزء الثالث.
- في عام ١٩٨٤م فاز كتابه (فهد الدويري) شيخ القصاصين الكويتيين كأحسن كتاب في معرض رابطة الأدباء الأول للكتاب العربي.
- في الثالث والعشرين من شهر أكتوبر عام ١٩٨٤م نال شهادة التقدير من مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، نظراً لجهوده الكبيرة في التأليف والتأريخ للأدب الكويتي، .
- صدرت له العديد من المؤلفات التي تعتبر مراجع أساسية ومهمة لخدمة الحركة الفكرية في الكويت والخليج، والوطن العربي.





مؤلفاته الأدبية والشعرية:

- من الأمثال العامية. صدر عام ١٩٦١م، وأعيدت طباعته عام ١٩٧٧م.
- "أدباء الكويت في قرنين" الجزء الأول صدر عام ١٩٦٧م وأعيدت طباعته في نفس العام. والطبعة الثالثة عام ١٩٧٦م.
- خالد الفرج حياته وآثاره طبع عام ١٩٦٩م، والطبعة الثانية عام ١٩٨٠م.
- "أدباء الكويت في قرنين" الجزء الثاني، صدر عام ١٩٨١م.
- عبدالله سنان، دراسة ومختارات بالاشتراك مع الدكتور عبدالله العتيبي صدر عام ١٩٨١م.
- (صلوات في معبد مهجور) ديوان شعر صدر عام ١٩٧٠م، وأعيدت طباعته عام ١٩٨٣م.
- (أدباء الكويت في قرنين) الجزء الثالث صدر عام ١٩٨٢م.
- الكويت في دليل الخليج (السفر التاريخي) صدر عام ١٩٨١م.
- الكويت في دليل الخليج (السفر الجغرافي) صدر عام ١٩٨١م.
- قصص يتيمة في المجلات الكويتية صدر عام ١٩٨٢م.
- مسرحيات يتيمة في المجلات الكويتية صدر عام ١٩٨٢م.
- مقالات ووثائق عن المسرح في الكويت صدر عام ١٩٨٣م.
- سير وتراجم خليجية في المجلات الكويتية صدر عام ١٩٨٣م.
- شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري حياته وآثاره صدر عام ١٩٨٤م.
- كلمات من ألواح، ديوان شعر صدر عام ١٩٨٥م.
- الشاعر محمد ملا حسين، حياته وشعره صدر عام ١٩٨٧م.
- ديوان خالد الفرج، الجزء الأول والثاني، تقديم وتحقيق صدر عام ١٩٨٩م.
- فهرس المخطوطات العربية الأصلية في مكتبة خالد سعود الزيد صدر عام ١٩٩٠م بالاشتراك مع الدكتور عباس يوسف الحداد.
- (بين واديك والقرى) ديوان شعر صدر عام ١٩٩٢م.



المصدر:

كتاب: أدباء وأديبات الكويت- أعضاء الرابطة - ١٩٦٤-١٩٩٦ المؤلف: ليلى محمد صالح، ط١/١٩٩٦- رابطة الأدباء.









محطات ثقافية

إعداد:

جميلة سيد علي

هنادي البلوشي

أمل الرندي

(اللجنة الإعلامية في رابطة الأدباء)







إدارة "ثلاثية" أمتعت حضور الرابطة

بشير والحيدر والفرحان قدموا "فائدة الإدارة للمؤسسات الثقافية"

"كيف تستفيد المؤسسات الثقافية من علم الإدارة؟ " هذا كان عنوان الندوة التي أدارها الأمين العام لرابطة الأدباء د.خالد الشايجي، والتي شارك بها كل من الكاتب الصحفي عبدالله الحيدر، وعضو فريق برنامج «تحديات» الإذاعي الدكتور نوري بشير، ومدير عام جمعية الروضة طارق الفرحان، مستعرضين جوانب عدة في علم الإدارة، وصلة هذا العلم الغزير بالمؤسسات الثقافية على وجه الخصوص، و أسباب إخفاق المؤسسات في إدارة أمورها على جميع الأصعدة.

وفي تقديمه أوضح الشايجي أن الإدارة عبارة عن ثقافة عامة، وتخطيط وتنظيم، وقياس أداء ثم محاسبة، وهي فن وعلم، ومن دونها لا يمكن للأمور أن تستقيم، وهي التي تقود السياسة، وتسير الاقتصاد، والدولة.

وقال طارق الفرحان أن مفهوم الثقافة يتمحور حول درجة إلمام الإنسان بما يحيط به من معطيات تشكل مخزونه الثقافي، متسائلاً كيف يخدم علم الإدارة المؤسسات الثقافية، مؤكداً ضرورة وضع الخطط والاستراتيجيات لتطور الفعل الثقافي.

وعن دور المؤسسات الثقافية في الكويت في رفد الحقل الثقافي بمجموعة عناصر ثقافية تساهم في ارتقاء الفعل الثقافي أكد افتقار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب لأجندة وطنية للأحداث الثقافية متجاهلة بعض المناسبات المهمة كمئوية الشيخ مبارك الصباح.

كما تحدث عن الرقابة من خلال إنتاجها وكميتها وقال: «نحن في الكويت أكثر دولة خليجية جدلاً في ما هو مسموح وما هو ممنوع، خصوصا حينما يقام معرض الكتاب، وأوضح أن الرقابة تقدم خدمة صحيحة حسب المواصفات، لإصدار منتج ثقافي مهم.

معتبرا ان عملية التوجيه يعول عليها في جودة المنتج الثقافي الذي يقدم للمجتمع،







وأن الامارات لديها فرع من جامعة السوربون وكذلك اللوفر، كما إن للسعودية جامعة الملك عبدالله للعلوم والتكنولوجيا.

أعقبه عبدالله الحيدر بتوضيح بعض نقاط ضعف الإدارة التي تكمن بشكل أساسي في غياب التخطيط وغياب الوعي التخطيطي والإداري من قبل المسؤولين عن المؤسسات العامة والثقافية بشكل خاص.

وهذا ما عزا إليه ضعف إنجازات هذه المؤسسات، كما إن التسويق مفقود بسبب تباين الفكر، وعدم وجود خطة استراتيجية متقنة ومدروسة بسبب عدم توافر القناعة الكافية لكتابة الخطط.

وكان الختام مع د.نوري بشير الذي أوضح أن المؤسسة الثقافية تدار مثلها مثل أي مؤسسة أخرى في المجتمع، موضحاً أن عناصر الإدارة يمكن تطبيقها في أي مكان، وأن هناك فرقاً بين التخصص والإدارة، مشيراً إلى أهمية تحديد الأهداف لأي مؤسسة وقال: «لابد من وجود التقييم في المؤسسات لتحقيق الأهداف»، وكذلك تطرق إلى أهمية القياس لوضع النقاط على الحروف وأن الدراسة تحقق الأهداف من عدمها وأكد أن أي مؤسسة تحتاج إلى الإدارة، كما أن مرحلة التقييم تعد من أهم المراحل التي من خلالها يمكن الكشف عن تحقيق الأهداف، ثم تحدث عن المؤثرات الخارجية، وعدم تفاعل الناس مع المواضيع المطروحة، حينما يكون التناول مملاً وغير مقبول، وانه يجب طرح المنتج الثقافي بشكل جذاب، ومعالجة عصرية، وأدوات جديدة.









ضمن برنامجها "مذكرات أديب"

رابطة الأدباء تستضيف يوسف الرفاعي: يدخلون الكويت آمنين

استضافت رابطة الأدباء ضمن سلسلة محاضراتها الشهرية «ذكريات أديب» الأديب الشاعر يوسف هاشم الرفاعي، وقدم المحاضرة الباحث طلال الرميضي، الذي أشار إلى الكثير من المنجزات والمناصب التي شغلها المحاضر، فقد كان عضواً سابقاً في مجلس الأمة وكان وزيراً، ومن مؤسسي رابطة الأدباء، وله الأيادي البيضاء في الجمعيات الخيرية.

وذكر الرفاعي بأنه عاصر العديد من الاحداث المهمة في المنطقة، وقد وصف دولة الكويت إبان ستينات القرن الماضي بالقلب النابض للخليج وللمنطقة العربيه بشكل عام.

و أوضح بأنها كانت حاضرة العرب، يأتونها في كل حين ويدخلونها آمنين، معلقا بأن الكويت في فترة حكم جمال عبدالناصر لمصر كانت شديدة التجاوب مع الأحداث المحيطة بها، ضارباً على ذلك مثلاً بأن الكويتيين ذبحوا الخراف في ساحة الصفاة بعد سقوط نوري السعيد، الذي وصفه بأنه كان مكروهاً على الصعيدين الشعبي العراقي والعربي.

وأشار إلى أن الكويتيين لم يكونوا متفاعلين مع أحداث منطقتهم سياسياً فقط، إنما على كافة الجوانب الأخرى، مستعرضاً بعض أهم الشخصيات التي عاشت في الكويت، مثل ياسر عرفات وشخصيات عربية أخرى.

وسرد الرفاعي للحضور جوانب من حياته السياسية والاجتماعية ذاكراً أنه أدرك عهد عبدالله السالم، وأنه جالس في هذا العهد رجالاً من أمثال صاحب السمو أمير البلاد الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح، وسمو الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد، وكذلك الأمير الراحل الشيخ صباح السالم الصباح، والأمير الوالد الراحل الشيخ سعد العبدالله الصباح.

ونوه الرفاعي إلى أن رابطة الأدباء ضمت منذ نشأتها نخبة من الأدباء وأدت ومجلتها "البيان" دوراً بارزاً في الحياة الثقافية الكويتية. وقال انه كان يعمل ويدرس في الآن نفسه، داعياً الشباب إلى الاقتداء بالأجيال القديمة من الكويتيين الذين ناضلوا وكافحوا في حياتهم. كما استعرض عمله النيابي في أول مجلس أمة كويتي منتخب، وأنه كان أميناً لسر المجلس سنة 1963، ثم تبّوأ منصباً وزارياً عاد بعده عام 1970 إلى العمل النيابي مرة أخرى. وعن إنتاجه الأدبي قال أنه كتب ديوان شعر صغير، وعزا قلة إنتاجه إلى كثرة أعماله.







معاذ المبارك يشيد بعلماء الكويت في دراسته الأدبية

استضافت رابطة الأدباء الباحث السعودي والصحافي معاذ المبارك في أمسية ثقافية بعنوان "علماء الكويت القدماء وصلتهم بعلماء الأحساء" وقدمها طلال الجويعد.

استهل المحاضر حديثه بوصف للمادة العلمية التي حاضر عنها فأوضح أن المحاضرة تتناول علماء وأدباء الأحساء الذين كان لهم دور كبير في نشر العلم في الأحساء ودول الخليج العربي المجاورة خصوصاً الكويت. كما أشار المبارك إلى سبب اختياره لعنوان المحاضرة موضحاً أنه استقاها من مقالة للأديب عبدالله خلف مما دفعة للبحث في هذا الموضوع.

وعن تسمية الأحساء في السابق بأزهر الخليج قال المبارك معللاً: "لوجود الكثير من المدارس العلمية المنتشرة في الهفوف والمبرز آنذاك ولوجود علماء كبار لهم سمعتهم الكبيرة الشرعية في الكوت والصالحية"، وأضاف هناك أدباء ومؤرخون من أبناء الكويت المخلصين الذين لهم مكانتهم الكبيرة في العالم العربي. وذكر أن من هؤلاء الأديب الكبير الدكتور عبدالعزيز بن سعود البابطين وآخر إنجازات مؤسسته إصدار معجم البابطين للشعراء المعاصرين.

وذكر عدداً من أسماء الشخصيات الكويتية ممن قدموا إلى الأحساء للدراسة وتلقي العلم مثل القاضي الشيخ محمد بن عبدالله العدساني والشيخ يوسف بن عيسى القناعي الذي درس عند الشيخ عبداللطيف بن عبدالرحمن الملا قاضي الإحساء، وكذلك الشيخ عبدالرحمن الفارسي والسيد سليمان بن سيد علي والملا أحمد بن محمد القطان والشيخ عبدالله خلف والشيخ محمد بن ابراهيم الغانم والشيخ نوري ثابت رشيد.

وأضاف المبارك أنه من الجدير بالذكر أن من علماء الكويت البارزين الأديب والدكتور عبدالمحسن بن عبدالله الخرافي الذي أثرى بمؤلفاته المكتبة الكويتية والعربية بكتب نادرة ومراجع مهمة من أهمها "مربون من بلدي" ويقع في ألف وثلاثمائة صفحة، وكتاب "سجل الأيادي البيض" الذي يعد سجل الوفاء للمحسنين الكويتيين في دعم مجال الخدمات الطبية. كما عرج المحاضر إلى ذكر بعض المؤرخين الكويتيين أمثال الدكتور عبدالله يوسف الغنيم رئيس مركز البحوث والدراسات الكويتية ومن أبرز ما كتب "أخبار الكويت" ورسائل علي بن غلوم رضا الوكيل الإخباري لبريطانيا في الكويت، أما الكاتب الآخر فهو سطح الأرض في شبه الجزيرة في الحضارة العربية القديمة.

كما ذكر المبارك بعض الأدباء أمثال الأستاذ حمد الحمد والأديب عبدالله خلف





والمؤرخ الدكتور عادل العبدالمغني والشاعر الدكتور خليفة الوقيان والدكتور محمد الرميحي والأستاذ محمد الشيباني مدير مركز المخططات والتراث والوثائق، كما أشار إلى الأدبيات أيضاً.

وتناول المحاضر علاقة أسرة المبارك لعلماء الإحساء بالكويت وذكر أنها كانت قديمة جداً.

وذكر المحاضر أنه عندما طلب الشيخ مبارك الصباح من أسرة آل المبارك حاكم الكويت آنذاك من عميد أسرة المبارك الشيخ إبراهيم بن عبداللطيف إرسال أحد المشايخ لإصلاح ذات البين بين أهل شرق وقبلة وذلك لوجود بعض الخلافات الشرعية، فاستطاع بحنكته أن ينهي الأمر وأن ينهي الخلاف والجدير بالذكر أن هذا الحدث قد تزامن مع افتتاح المدرسة المباركية.

وأضاف المحاضر أن المؤرخ الشيخ يوسف بن راشد بن عبداللطيف ينتمي لأسرة آل مبارك وأنه درس في المدرسة المباركية وأن من الذين قدموا للوعظ والإرشاد الشيخ عبدالعزيز بن صالح العلجي الذي كتب عنه المؤرخ عبدالمحسن الخرافي في كتابه "مربون من بلدي" كما كتب عنه عدنان الرومي في كتابه علماء الكويت وأعلامها في ثلاثة قرون، أما من عمل في الكويت وأقام بها فذكر المحاضر الشيخ عبدالرحمن بن علي المبارك الذي كان إماماً ومرشداً في مسجد المرقاب، وقد قام بالتدريس في المعهد الديني مركزاً على العلاقة القديمة بين أهل الكويت وأهل الأحساء حيث قدم إلى الأحساء الكثير من علماء الكويت البارزين الذين قدموا للدراسة وتلقي العلم.

كما ذكر المبارك أعلاماً أجلاء في التاريخ الكويتي ومنهم الشيخ يوسف بن عيسى القناعي الذي درس عند عبداللطيف بن عبدالرحمن الملا قاضي الأحساء ومفتيها في ذلك الوقت والذي استضاف الملك عبدالعزيز في منزله الذي يعرف حالياً ببيت البيعة، وهو موجود في الكوت التي كانت في السابق مقر الحكومة التركية. كما ذكر الشيخ محمد العدساني الذي درس لدى الشيخ عبدالله بن ابي بكر، وفي نهاية حديثه ذكر المبارك أن الشيخ عبدالعزيز العلجي الذي قام بالتدريس في الكويت في ديوان الشملان وفي مسجد القطامي ودرس عنده جملة من أهالي الكويت وأبرزهم الشاعر صقر الشبيب ومجموعة من أبناء الرومي.







في أمسية "المدن والمبدعون"

ليلى العثمان: الأدباء لديهم حب عميق وحنين لحكايات الطفولة والصبا

بدأت الكاتبة ليلى العثمان أمسيتها "المدن والمبدعون" في رابطة الأدباء بتساؤلات عن الأسباب التي جعلت العديد من الأدباء والمبدعين يتعلقون بحب المدن القديمة ، وأوضحت كيف أنها تسكن في ذاكرتهم حية مهما طال الزمن وذكرت نماذج مما كتبه الأدباء من نثر وشعر في هذه المدن...

قدم الأمسية الزميل بسام المسلم الذي استعرض نتاج العثمان الأدبي المتنوع بعد أن عرف بها وأوضح أن العثمان ستتناول من خلال حديثها ما كتبه الكتاب والشعراء العرب حول بلادهم ودوافعهم لما كتبوه .

أشارت العثمان إلى أن دوافع الكتاب لتناول هذا النوع يرجع إلى حبهم العميق وحنينهم الجارف لملهى الطفولة وحكايات الصبا والشباب. الأهم هو التأكيد على أصالة تلك المدن وعلاقة الإنسان بها والارتباط بناسها وطقوسها وتراثها وتقاليدها وتأثير كل تلك الأجواء على مسيرة حياتهم و تغذية مواهبهم وإغنائها بالمادة الخصبة.

أما الاشكال التي اختاروها في الكتابة فقد تنوعت حيث اختار بعضهم أن يكتب سيرة المدينة ذاتها مؤرخاً لبعض الأحداث المهمة فيها كما فعل: يحيى الفرحان عن مدينة رام الله في كتابه - قصة مدينة - وعدنان الملوحي عن حمص في كتابه - بين مدينتين- وأمين الريحاني عن مدينة بعلبك في - كتاب خالد - وهشام شرابي في كتابه - صور من الماضي - عن مدينة عكا، وخالد زيادة في كتبه الثلاثة: بوابات المدينة والسور الوهمي وكتاب يوم الجمعة يوم الأحد وكتاب حارات الأهل جادات اللهو عن مدينتي بيروت وطرابلس.

أما عن الكويت فقالت العثمان: حين كتب الكويتيون عن مدينتهم القديمة توزعت تلك الكتابات مابين التأريخ والتصوير والتسجيل والمذكرات، من بين المؤرخين المؤرخ الأول عبدالعزيز رشيد في كتابه - تاريخ الكويت - وأكثر من كتاب للمؤرخ سيف مرزوق الشملان منها - من تاريخ الكويت - وتاريخ الغوص على اللؤلؤ - والمؤرخ أحمد





مصطفى أبو حاكمة في كتابه تاريخ الكويت – وعبدالله الحاتم في كتابه – من هنا بدأت الكويت.

كثيرون بعد ذلك تولوا الكتابة عن الكويت القديمة بحيث غطت هذه الكتابات كل مناحي الحياة فيها... كتبوا عن الغوص، أغاني الغوص، نواخذة الغوص، كتبوا عن تاريخ العلم، والعملة، والطوابع وعن مناطقها وجزرها، عن أنسابها وقبائلها، عن مدارسها ومساجدها وأسواقها كما شملت الكتابات كل شيء عن تراثها.... تقاليد الزواج والأعراس.... أمثالها وقطاويها الشعبية واللهجات، وألعاب وأغاني الأطفال... طيورها، ونباتاتها وعن شخصياتها التي كان لها دور بارز في مجالات العلم، السياسة، والأدب.

وكما فعل المؤرخون والمؤلفون فعل الشعراء القدامى وبعض المصورين ممن التقطت كاميراتهم البسيطة مشاهد المدينة القديمة، والفنانون التشكيليون ممن احتفظت ذاكرتهم بالقديم فرسموها لوحات رائعة كالفنان أيوب حسين

وأضافت العثمان: لو أردت استعراض الأسماء التي نشطت في الكتابة عن المدينة من النساء والرجال لما استطعت حصرها والوقت لا يحتمل ذلك، لكنني وأنا أقلب عشرات الكتب كنت أتمنى أن أجد ضمنها رواية لكاتب كويتي أو سيرة ذاتية كما فعلت النساء الأجنبيات، لكنني مع الأسف لم أجد وبقي دفء المدينة القديمة وظلالها محصورين في بعض قصص قصيرة لعل أكثرها في قصص سليمان الشطي، سليمان الخليفي ونجدها في رواية بدرية لوليد الرجيب التي تدور أحداثها في الأربعينات ورواية سماء مقلوبة لناصر الظفيري، كما نجد لديهما شخصيات مميزة في زمنهما، لكن هناك كتابات تدخل ضمن – كتب المذكرات – كمذكرات أحمد السيد عمر – ومسافر في شرايين الوطن للأستاذ حمد الرجيب وغيرها.







في ندوة على مسرح الرابطة

الأدباء احتضنت «تاريخ الأنساب العربية.. كتابات توراتية ومغالطات جوهرية»

حل د.إبراهيم جار الله الشريفي ضيفا على مسرح رابطة الادباء ، وذلك لالقاء محاضرة تاريخيه عنونت " تاريخ الأنساب العربيه ... كتابات توراتية ومغالطات جوهرية ، وقد أدار الندوة الباحث صالح المسباح الذي أكد في كلمته اهتمام العرب بعلم الأنساب وتشديد الدين الاسلامي فيما بعد على التشبث بهذه المعرفة من خلال الحث على الأخذ بمسألة النسب لا من أجل الحرب والإغارة بل من أجل المودة والقربى مستشهداً بحديث الرسول محمد صلى الله عليه و سلم : تعلموا من أنسابكم ما تصلون به أرحامكم فإن صلة الرحم محبة في الأهل، مثراة في المال، منساة في الاجر، مرضاة للرب .

و استهل د.الشريفي حديثه بقوله إن الذي يتابع اهتمام العرب بأنسابهم ظهر بعد ظهور الدين الإسلامي ، وهذا لا يعني عدم معرفة العرب بأنسابهم قبل الإسلام، ولكن ليس بالصورة التي نعرفها اليوم .

وأوضح أن الطعن في الانساب والمغالطات بها قد بات منتشرا بكثرة في أيامنا هذه بعد انتشار المواقع الإلكترونية المعنيه بهذا الشان ، وازدحامها بكل من يدلي بدلوه في هذا الموضوع ، معتقدا في نفسه الأفضلية و الرأي السديد الذي لا يقبل النقاش .

و أشار د.الشريفي إلى موقع يتحدث عن الأنساب العربية وكيف كان هذا الموقع يقول إن العرب يستخدمون الكتاب المقدس نفسه الذي يقولون انه محرف، وذلك للاستدلال على أنسابهم، ثم يأتي بمعلومة تناقلها الغرب وهي تقسيم العرب الى عرب عاربة وبائدة ومستعربة.

و تساءل الشريفي عما إذا كان العرب فعلا قد اعتمدوا على التوراه في نقل تاريخ انسابهم منه ومتى بدأت الحركة الفعليه لنقل و توثيق الأنساب لدى العرب .

وأوضح الشريفي ان الفرق الزمني بين عمر بن الخطاب رضي الله عنه - الذي ساهم في وضع الأنساب - وعزرا نحو 990 سنة أو 2650 سنة بين ابن الخطاب وسيدنا



إبراهيم، وأنه في هذه الفترة رصد العرب أنسابهم، مشيرا إلى بعض الإسرائيليات وقصة هابيل وقابيل التي جاءت في القرآن، وكذلك أبناء نوح سام وحام ويافث، ونوه إلى أن الأسماء لم تكن موجودة، وأنها نقلت من التوراة، وأن أشهر من اعتمد عليه في الأنساب كعب الأحبار وأبي اسحاق وغيرهما ممن كانوا قديما أهل دين، وكانت كل الأسماء التي قالوها من التوراة التي لم تكن محرفة وقتها، وأن محمد بن اسحاق، من أقدم مؤرخي العرب صاحب السيرة النبوية التي هذبها ابن هشام.

وتطرق إلى أبناء نوح حام وسام ويافث، وكذلك إلى «عاد» الذي لا تعلم عنه التوراة شيئاً، ولم يذكره سوى القرآن الكريم، وكانت معرفة «عاد» أقرب إلى الروايات والأساطير من الصدق.

أخيراً يخلص الشريفي في دراسته وبحثه إلى نتائج عدة أبرزها، أن تقسيم العرب الى عدنانية وقحطانية قسمة غير صحيحة كما أن اليهود أنفسهم لا يملكون معرفة ثابتة وصحيحة حول الانساب، كما أن تقسيم العرب الى ثلاث قوميات كلام غير منطقي ويخلو من الدقة، معتبراً أن مسألة الانساب علم يمكن دراسته ولكن بحدود ولله الكمال والمعرفة به وحده. وقد أكد الرسول «صلى الله عليه وسلم» ذلك بحسب رواية هشام الكلبي التي يقول فيها: «أخبرني أبي عن أبي صالح عن أبي عباس: كان النبي إذا انتسب لم يتجاوز في نسبه معد بن عدنان ثم يمسك ويقول كذب النسابون».

وفي نهايه الندوة تم فتح المجال لمشاركة وتعقيبات الجمهورالذين أثروا محتوى الندوة بتساؤلاتهم و تعقيباتهم .







د. إبراهيم الشريفي:

«تاريخ الأنساب العربية... كتابات توراتية ومغالطات جوهرية»

حل د.إبراهيم جار الله الشريفي ضيفا على مسرح رابطة الأدباء ، وذلك لإلقاء محاضرة تاريخيه عنونت " تاريخ الأنساب العربية ... كتابات توراتية ومغالطات جوهرية ، وقد أدار الندوة الباحث صالح المسباح الذي أكد في كلمته اهتمام العرب بعلم الأنساب وتشديد الدين الإسلامي فيما بعد على التشبث بهذه المعرفة من خلال الحث على الأخذ بمسألة النسب لا من أجل الحرب والإغارة بل من أجل المودة والقربى مستشهداً بحديث الرسول محمد صلى الله عليه و سلم: "تعلموا من أنسابكم ما تصلون به أرحامكم فإن صلة الرحم محبة في الأهل، مثراة في المال، منساة في الأجر، مرضاة للرب.

واستهل د.الشريفي حديثه بقوله إن الذي يتابع اهتمام العرب بأنسابهم ظهر بعد ظهور الدين الإسلامي، وهذا لا يعني عدم معرفة العرب بأنسابهم قبل الإسلام، ولكن ليس بالصورة التي نعرفها اليوم .

وأوضح أن الطعن في الأنساب والمغالطات بها قد بات منتشرا بكثرة في أيامنا هذه بعد انتشار المواقع الإلكترونية المعنيه بهذا الشأن ، وازدحامها بكل من يدلي بدلوه في هذا الموضوع ، معتقدا في نفسه الأفضلية و الرأي السديد الذي لا يقبل النقاش.

وأشار د.الشريفي إلى موقع يتحدث عن الأنساب العربية وكيف كان هذا الموقع يقول إن العرب يستخدمون الكتاب المقدس نفسه الذي يقولون انه محرف، وذلك للاستدلال على أنسابهم، ثم يأتي بمعلومة تناقلها الغرب وهي تقسيم العرب إلى عرب عاربة وبائدة ومستعربة.

وتساءل الشريفي عما إذا كان العرب فعلا قد اعتمدوا على التوراة في نقل تاريخ أنسابهم منه ومتى بدأت الحركة الفعلية لنقل و توثيق الأنساب لدى العرب.

وأوضح الشريفي أن الفرق الزمني بين عمر بن الخطاب رضي الله عنه – الذي ساهم في وضع الأنساب – وعزرا نحو 990 سنة أو 2650 سنة بين ابن الخطاب وسيدنا إبراهيم، وأنه في هذه الفترة رصد العرب أنسابهم، مشيرا إلى بعض الإسرائيليات وقصة هابيل وقابيل التي جاءت في القرآن، وكذلك أبناء نوح سام وحام ويافث، ونوه



إلى أن الأسماء لم تكن موجودة، وأنها نقلت من التوراة، وأن أشهر من اعتمد عليه في الأنساب كعب الأحبار وأبي إسحاق وغيرهما ممن كانوا قديما أهل دين، وكانت كل الأسماء التي قالوها من التوراة التي لم تكن محرفة وقتها، وأن محمد بن إسحاق، من أقدم مؤرخي العرب صاحب السيرة النبوية التي هذبها ابن هشام.

وتطرق إلى أبناء نوح حام وسام ويافث، وكذلك إلى «عاد» الذي لا تعلم عنه التوراة شيئاً، ولم يذكره سوى القرآن الكريم، وكانت معرفة «عاد» أقرب إلى الروايات والأساطير من الصدق.

أخيراً يخلص الشريفي في دراسته وبحثه إلى نتائج عدة أبرزها، أن تقسيم العرب إلى عدنانية وقحطانية قسمة غير صحيحة كما أن اليهود أنفسهم لا يملكون معرفة ثابتة وصحيحة حول الانساب، كما أن تقسيم العرب إلى ثلاث قوميات كلام غير منطقي ويخلو من الدقة، معتبراً أن مسألة الأنساب علم يمكن دراسته ولكن بحدود ولله الكمال والمعرفة به وحده. وقد أكد الرسول «صلى الله عليه وسلم» ذلك بحسب رواية هشام الكلبي التي يقول فيها: «أخبرني أبي عن أبي صالح عن أبي عباس: كان النبي إذا انتسب لم يتجاوز في نسبه معد بن عدنان ثم يمسك ويقول كذب النسابون».

وفي نهاية الندوة تم فتح المجال لمشاركة وتعقيبات الجمهور الذين أثروا محتوى الندوة بتساؤلاتهم و تعقيباتهم .



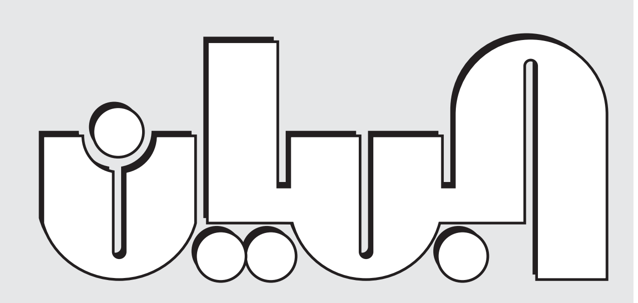












العدد 481 أغسطس 2010

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282 / 25106022ـ فاكس: 22510603

رئيس التحرير:

سليمان داود الحزامي

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

التدقيق اللغوي: خليل السلامة

تنضيد: عبد الحميد باشا

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(481) August 2010

Editor in chief

S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

المحتويات

للبيان كلمة

ملف البيان (الأدب والسياسة-2)

دراسات

قراءات

مقالات

الحوار

قصة

شعر

لمسة وفاء

ندوات

للبيان كلمة

الثقافة والصيف

سليمان الحزامي





الثقافة والصيف

بقلم: سليمان الحزامي*

خلق الله الدنيا وخلق لها فصولها، فالحياة تتكون من أربعة فصول، منها الصيف الحار، والشتاء البارد، والخريف الفقير، والربيع المزهر، وهذه مواسم الحياة وهي من صنع الخالق عز وجل، لكن الإنسان أحياناً يضع لنفسه ولحياته فصولاً، ومن هذه الفصول وهذه الظواهر ما يسمى بالمواسم الثقافية، وهي صناعة الإنسانية.

والسؤال الذي يطرح نفسه هل للثقافة موسم؟ وهل للثقافة زمن محدد؟ وهل للثقافة وقت مرسوم فقط وإذا تجاوزنا هذا الوقت أو ذاك الزمن فلا ثقافة نمارسها؟ أسئلة كثيرة تتداعى وتقفز أمام الإنسان ليجد أن الإجابة هي أن الثقافة لا موسم لها. فالإنسان منذ أن عرف القراءة والكتابة وهو يتثقف؛ فالوسيلة الأولى للثقافة هي القراءة والكتابة، ولكن مرة أخرى نجد في كثير من الدول العربية ودول العالم الثالث أن هناك مواسم للثقافة، فنجد أن الثقافة تنتشر من خلال الندوات الأدبية واللقاءات الفكرية والمؤتمرات ..إلخ.

وما إن ينتهي فصل الربيع المزهر وتبدأ بوادر الصيف نجد أن الثقافة قد تراجعت أو بعبارة أخرى أن الموسم الثقافي قد تراجع وتلاشى لنصل في النهاية وفي أشهر الصيف الحارة حيث يبحث الإنسان عما يرطب حياته ويخفف الجفاف الذي يحيط به من عوامل الجو والطبيعة، نجد أن عوامل الجفاف هذه ازدادت كماً على كم فلا ندوة ثقافية ولا لقاء فكرياً، ونادر جداً أن تجد مؤتمراً يعنى بالثقافة أو يعنى بهامش ثقافي، وحتى على مستوى المدارس ففي السابق، وقبل سنوات، كان هناك ما يسمى بالأندية الصيفية، وكانت هذه الأندية تمارس شيئاً من الثقافة، ولكن مع الأسف الشديد هذا الشيء القليل قد اختفى؛ لأن من يقوم بالإشراف على هذه الأندية من الجهات الرسمية حبس الجزء الثقافي منها، وأصبحت حياة الطالب في الأندية الصيفية هي عبارة عن ترفيه من خلال الأدوات الحديثة (إنترنت- كمبيوتر... إلخ) وبذلك اختفت وظيفة الكتاب في الأندية الصيفية.

وشيء آخر، أذكر فيما أذكر، أن المكتبات العامة، وهي مكتبات حكومية كان لها موسم ثقافي صيفي، فكانت المكتبات في ضواحي الكويت تتنافس في اجتذاب الشباب في القراءة والندوات وصحف الحائط والمسابقات الفكرية والأدبية ككتابة القصة أو قصيدة أو ما يشبه ذلك، ومع الأسف نجد أيضاً أن نشاط هذه المكتبات قد اختفى، وأصبح جو الصيف أكثر حرارة وأكثر جفافاً، وأصبحت المولات التجارية هي الملتقى



وهي المتنزه وهي المكان الأوفر لقتل الوقت.

وهذا يدعونا إلى أن نتساءل: لماذا هذا التقسيم؟ ولماذا نرى أن جمعيات النفع العام المتخصصة (رابطة الأدباء- رابطة الاجتماعيين- جمعية الخريجين- نادي الكويت للسينما... إلخ) تعلن عن انتهاء الموسم الثقافي؟ وهنا نتساءل مرة أخرى هل للثقافة موسم؟

> لا نقول إننا نريد ثقافة الكتب الثقيلة والأطروحات المعمقة، ولكن دعونا نأخذ البسيط، نأخذ وما يتفق مع حرارة الصيف، وحتى نقطع باليقين من أن هناك أكذوبة يطلق عليها اسم الموسم الثقافي.. فالثقافة نهر يجري ليس قابلاً للتوقف فلا تضعوا الحواجز والسدود أمامه.

نحن مطالبون بالإجابة على هذا السؤال، إن لم يكن من أجلنا نحن، فمن أجل النشء الصاعد وأن لا نقطع به السبل في البحث والدراسة والتفكير والكتابة ومتابعة الشأن الثقافي. وهنا، لا نقول إننا نريد ثقافة الكتب الثقيلة والأطروحات المعمقة، ولكن دعونا نأخذ البسيط، نأخذ وما يتفق مع حرارة الصيف، وحتى نقطع باليقين من أن هناك أكذوبة يطلق عليها اسم الموسم الثقافي.. فالثقافة نهر يجري ليس قابلاً للتوقف فلا تضعوا الحواجز والسدود أمامه، ونبدأ بأن نوحي إلى أنفسنا بأن موسم الثقافة قد انتهى وسنعود إليكم في الشهر التالي أو الربع الأخير من الحالي، تلك الجمل المرسومة بدقة والتي مع الأسف الشديد تعني شيئاً واحداً أن هناك بداية لموسم ثقافي كان قد انتهى.

ونحن في مجلة البيان ندعو إلى كسر هذه الحواجز إلى أن تكون الثقافة موسماً متصلاً كالنهر الجاري المتدفق وليس قطاراً يقف في محطة ويترك الأخرى، الثقافة يجب أن نعي أنها كتلة واحدة على مدى ثلاثمائة وخمسة وستين يوماً، فلماذا لا نستغل هذه الأيام خاصة وأن هناك من يريد أن يتحدث في الصيف، وهناك من يريد أن يكتب في الصيف، وهناك من يريد أن يلقي شعراً في الصيف، وإذا كان هناك أسباب تمنع، وهي غير موجودة، فإن على صانع القرار من مؤسسات رسمية وأهلية أن تعمل على استمرارية تدفق العمل الثقافي على مدار العام وليس موسم بلا موسم.

إنها كلمة تتفق وموسم الثقافة التي توقف مع دخول فصل الصيف.

> ▪ السؤال الذي يطرح نفسه هل للثقافة موسم؟ وهل للثقافة زمن محدد؟ وهل للثقافة وقت مرسوم فقط وإذا تجاوزنا هذا الوقت أو ذاك الزمن فلا ثقافة نمارسها؟

وكل عام وأنتم بخير

وللبيان كلمة

* رئيس التحرير



ملف البيان

الأدب والسياسة (2)

المثقف والسلطة لإدوارد سعيد

محمود حنفي أبو قورة

بين صوت الشاعر وسوط الحاكم

د.حسن فتح الباب

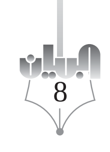
الأدب والسياسة (٢)

استكمالاً لملف "الأدب والسياسة" الذي فتحته "البيان" في عدد يونيو الفائت، ننشر في هذا العدد قراءة في كتاب "المثقف والسلطة للمفكر الراحل إدوارد سعيد، أجراها الباحث محمود حنفي أبو قورة، وفي هذه القراءة يتم استعراض العلاقة الشائكة بين القطبين: المثقف والسلطة، وطبيعة السلوك في هذه العلاقة بين الاستقلالية والخنوع.

كما ننشر مقالة هي عبارة عن تجربة ذاتية خاضها الدكتور حسن فتح الباب خلال حياته في ما أسماه "سلطة الشعر، وقهر السلطة"..

وكما أسلفنا في عدد يونيو، فإن مثل هكذا ملف، لا يمكن سبر أغواره، مما يجعله مفتوحاً للأجيال.

"البيان"



"المثقف والسلطة" لإدوارد سعيد: استقلالية المبدأ أم الخنوع؟

بقلم: محمود حنفي أبوقورة *

يعد كتاب " المثقف والسلطة" لإدوارد سعيد من أهم الدراسات التي تحاول تفسير وتحديد العلاقة بين المثقف والسلطة،وكذلك إلقاء الضوء على ماهية المثقف والسلطة، بالإضافة إلى محاولة كشف المعضلات التي تجابه المثقف،ومن ثم توضيح كيفية التغلب عليها.

وقبل الدخول في خضم الموضوع، فإنه يتوجّب عليّ أن أشير إلى أن هذا الكتاب له ثلاث ترجمات، الثالثة منها وهي التي بين أيدينا الآن،فتأتي تحت عنوان "المثقف والسلطة "،وهي في ظني من أكثر الترجمات دقة ووضوحاً،ولا يشوبها إلا تغيير العنوان ،ويعزو د.محمد عناني سبب هذا التغيير في تقديمه للكتاب إلى أمرين:الأول أن هذا التغيير يخدم الموضوع ويوضح الرؤى والمضامين التي يحملها الكتاب،والثاني أن من حق المترجم تغيير العنوان بالصورة التي يراها مناسبة لهدف الكتاب الرئيس،والحقيقة التي أغفلها د.عناني أنه بذلك يتخذ من نفسه وصيًا على الكاتب الذي يصبح من خلال وجهة النظر هذه عاجزاً عن اختيار العنوان المناسب لكتابه،بالإضافة إلى أننا مادمنا نتعامل مع النص المترجم باعتباره وثيقة لا يمكن التغيير فيها ،فإن ذلك قد يفسد العمل المترجم ،بل ويحوله إلى سلعة إعلامية وتجارية أكثر من كونه رسالة علمية يجب أن تتسم بالدقة والموضوعية قبل كل شيء.

سأحاول في الصفحات التالية أن أقف على أهم القضايا النقدية والفكرية،التي تناولها سعيد في كتابه القيم هذا،والتي كانت تلح عليه في كل الفصول، ليبقى السؤال الذي ننطلق منه ماثلاً في:ما المثقف؟،وما السلطة؟،وما مدى ارتباطهما ؟،وما الصورة التي يتوجب على المثقف أن يتلبسها أو يتمثلها كي يستطيع قول الحقيقة في وجه السلطة؟.

بداية يمكن الوقوف على تعريف للمثقف ،وذلك من خلال تعريفين عرضهما سعيد ،وهما من أشهر تعريفات القرن العشرين ،الأول لأنطونيو جرامشي (المناضل الماركسي الإيطالي والصحفي والفيلسوف السياسي)، حيث كتب في "كراسات السجن" : "إن جميع الناس مفكرون ....ولكن وظيفة المثقف أو المفكر في المجتمع لا يقوم بها كل الناس" (ص٣٢) ، ومن ثم يقسم جرامشي المثقفين إلى نوعين، الأول المثقفون التقليديون مثل

---

* كاتب من مصر.



إن المهمة الحقيقية التي يمثلها المثقف تكمن حسب رأي سعيد في "الاختيار بين الانضمام إلى استقرار المنتصرين والحكام أو السير في الطريق الشاق" الذي يتمثل في الانضمام إلى المستضعفين والمحرومين والذين لا يجدون من يمثلهم.

المعلمين والكهنة والإداريين (يستمرون في أداء عملهم جيلاً بعد جيل) . أما النوع الثاني فيضم ما أسماهم جرامشي المثقفين المنسقين،وهم من يقومون بتنظيم العمل ويكتسبون نتيجة لذلك مزيداً من السلطة.

ومن الملاحظ أن تعريف جرامشي يتسم بقدر كبير من الشمولية واتساع الرؤية، فوفقاً لما قاله" يصبح خبير الإعلانات أو خبير العلاقات العامة في أيامنا هذه ... من المثقفين المنسقين " ص٣٤ .

أما التعريف الثاني للمثقف فنقف عليه عند جوليان بندا ،الذي يصف المثقفين بأنهم " عصبة ضئيلة من الملوك الفلاسفة من ذوي المواهب الفائقة والأخلاق الرفيعة الذين يشكلون ضمير البشرية " (ص٣٥).وحسب هذا التعريف يفترض سعيد أن المثقف يصبح " على استعداد لأن يحترق علناً أو أن ينبذ من المجتمع تماماً ، أو أن يصلب، فالمثقفون في نظره (أي بندا) شخوص رمزية ....،ومن ثم فمن المحال أن نجد عدداً كبيراً منهم،ومن المحال إعداد من يقومون بهذا الدور بصورة منتظمة. لابد أن يكونوا أفراداً يتصفون بالكمال،ويتمتعون بقوة الشخصية،وقبل هذا كله عليهم أن يكونوا دائماً معارضين للوضع الراهن في زمانهم .... " (ص٣٨).

ومن خلال التعريفين السابقين يستخلص سعيد تعريفاً خاصاً به، ذلك أنه يرى أن المثقف " فرد يتمتع بموهبة خاصة تمكنه من حمل رسالة ما ،أو تمثيل وجهة نظر ما ، أو موقف ما، أو فلسفة ما ...وتجسيد ذلك والإفصاح عنه إلى مجتمع ما، وتمثيل ذلك باسم هذا المجتمع " (ص٤٣) ،ونلاحظ من خلال هذا التعريف أن سعيد يركز أولاً على الموهبة التي تمكن المثقف من حمل رسالته وإيصال وجهة نظره إلى الآخرين،وثانياً على القدرة التي تمكن المثقف من تمثيل نفسه وغيره في الحياة العامة، ولا شك أن من أبرز المعضلات تحدياً للمثقف ،هي قول الحقيقة في وجه السلطة.

المثقف اللامنتمي

والحقيقة أن التعريف السابق يعطينا صورة مكثفة عن إدوارد سعيد نفسه،باعتباره مثقفاً عاش خارج المكان وربما خارج الزمان ،ومن ثم كان يمثل دائماً صورة للمثقف اللامنتمي، الذي يمتلك الموهبة والقدرة على تمثيل نفسه والآخرين في الحياة العامة. أو كما يقول سعيد " وهكذا فإن تأكيدي لدور اللامنتمي الذي يلعبه المثقف أو المفكر قد نشأ من إدراكي لمدى العجز الذي كثيراً ما يشعر به المرء إزاء شبكة قوية غلابة من (السلطات الاجتماعية)،مثل أجهزة الإعلام والشركات ...وهي التي تسد المنافذ أمام إمكان تحقيق أي

تغيير مباشر ... (ومن ثم) تقضي على المثقف بالانزواء للقيام بدور الشاهد ... " (ص٢٧) ،وهو دور بات مألوفاً وإن كان مستهجناً،حيث يشكل، بل ويمثل في هذه الأيام التوجه العام لأغلب المثقفين والأدباء،الذين يرون أمامهم من الأحداث ما يستوجب النهوض لقول الحقيقة علناً في وجه السلطة،غير أنهم يؤثرون الصمت عن حديث قد يجلب خلفه الكثير من المتاعب، ومن ثم فإن الوعي الحقيقي للمثقف، بل والصورة الأكثر تمثيلاً له، هي "روح المعارضة لا القبول والتناغم " (ص٢٨)، والقبول والتناغم لا يعني المشاركة فقط ،بل يعني الاستسلام والوقوع في فخ الإغراءات ،وتمثل السلامة الشخصية أبرز هذه الإغراءات .

مهمة المثقف، إذن، هي المعارضة لا التناغم والقبول بفرضية الواقع ،فالمثقف يدرك مالا يدركه غيره ،لأنه يمتلك موهبة خاصة تمكنه من الوقوف على دقائق الأمور وتحليلها وربطها بسياقاتها التاريخية والاجتماعية، واستخلاص مؤداها وما ترمي إليه،وهي مهمة لا يستطيع أحد القيام بها غير المثقف، ومن هنا برز دوره في تقديم الرؤى التي تعين على التقدم والرقي. فالأديب مثلاً لابد أن يكون معارضاً على الدوام،لأنه من خلال عمله الإبداعي يبحث دائماً عن واقع أفضل وأكثر جمالاً من الواقع الآني الذي يحياه ،حتى لو كان هذا الواقع جميلاً لا يحتاج إلى تغيير، لكن الأديب يظل دائماً يطرح الرؤى التي تنهض به وتكسبه جمالاً وإنسانية على جماله البادي فيه.

السؤال الذي يطرح نفسه الآن ،ما

فئة كبيرة من المثقفين يشعرون باغتراب داخلي حيال ما يواجهون به من قبل السلطة من جانب،ومن جانب آخر تلعب التحديات الاجتماعية والاقتصادية دوراً حاسماً في تنمية وبروز هذا الشعور.

السلطة التي تجابه المثقف وتدعوه للمعارضة؟،هل هي الأنظمة الحاكمة،أم المهنة، أم التقاليد والانتماءات القومية ،أم أجهزة الإعلام ،أم المؤسسات الاقتصادية الكبيرة. في الحقيقة كلمة السلطة هنا تعني كل ذلك مجتمعاً، لأنه لا توجد سلطة واحدة تعمل داخل المجتمع، بل توجد مجموعة من السلطات المتشابكة التي تعمل مع بعضها البعض، بل إن الأمر وصل في أيامنا هذه إلى أن أصبح التخصص المهني داخل المهنة الواحدة لوناً من السلطة التي تفرض على المثقف ألا يقول شيئاً خارج نطاق تخصصه،ومن ثم ينحصر في زاوية ضيقة لا يخرج عنها. وأظن أن كلام سعيد عن دور المثقف في تمثيل غيره في الحياة العامة،يشي بكافة السلطات التي يتوجب على المثقف مواجهتها .

تعد قضية الانتماء القومي من القضايا الرئيسة التي تمثل معضلة أمام المثقف،فهو-كما يرى سعيد- إما أن يلتزم بالحالة النفسية العامة بدعوى التضامن،والولاء الأزلي، أو الوطنية

هل يخاطب المثقف السلطة باعتباره محترفاً ضارعاً إليها،أم باعتباره ضميرها الهاوي الذي لا يتلقى مكافأة عما يفعل ؟،والإجابة على هذا التساؤل تتلخص في أن المثقف لابد وأن يكون من الهواة،لأن ذلك يمنحه القدرة على أن يعبر عن انتمائه،وعن إثارة القضايا الأخلاقية.

القومية،أو أن يتخذ موقف المنشق الخارج على التشكيلة الجماعية والأفكار السائدة،إن عمل المثقف الحق يقوم أساساً على حتمية خلع عباءة الانتماء القومي، وذلك باعتباره سلطة تحد من تفكيره،وهذا الموقف برمته يمكن المثقف من إعلان آرائه بموضوعية،إلى جانب قول الحقيقة علناً في وجه السلطة.

إن المهمة الحقيقية التي يمثلها المثقف تكمن حسب رأي سعيد في "الاختيار بين الانضمام إلى استقرار المنتصرين والحكام أو السير في الطريق الشاق"(ص٧٦)،الذي يتمثل في الانضمام إلى المستضعفين والمحرومين والذين لا يجدون من يمثلهم، ومن ثم فإن ضالة المثقف تكمن في الطعن في المعايير والأعراف السائدة ،ذلك أنها "ترتبط اليوم ارتباطاً وثيقاً بالأمة ...والأمة دائماً ما تؤمن بمذهب النصر والغلبة،وهي دائماً ما تشغل موقع السلطة"(ص٦٨)،أو بمعنى آخر بسيط يمكن القول: إن المعايير والأعراف دائمًا ما تمثل السلطة،لذلك فهي سائدة لأن السلطة تريد ترسيخها وبقاءها.

تتمثل المهمة الأسمى للمثقف بعد الاختيار السابق في "مساعدة مجتمع قومي ما على الإحساس برابطة الهوية المشتركة ،وهي هوية بالغة السمو والارتقاء " (ص٦٨)، غير أنها لا تسبق النقد والمساءلة بأي حال من الأحوال،لذلك فهي هوية ناتجة عن فعل المساءلة والمراجعة التاريخية لجماعة مشتركة ما.

أما المعضلة الحقيقية التي تواجه المثقف فهي تتمثل في مدى تأثير قضية الانتماء القومي عليه،ذلك أنها قد تقف سلطة في وجهه، وحجر عثرة أمام قوله للحقيقة،لذلك فإن قضية "الولاء والإخلاص للكفاح الذي تخوضه الجماعة من أجل البقاء،ينبغي ألا يستغرق المثقف إلى الحد الذي يخدِّر فيه طاقته النقدية "(ص٨٤)،التي تقوم على التمييز والتفسير والمساءلة بصفة مستمرة. ومن ثم فإن مهمة المثقف كما يراها سعيد تكمن في أمرين، الأول: تمثيل تلك المعاناة الجماعية لأبناء الشعب،والشهادة على ما كابدوه،ثم إعادة تأكيد صمودهم ووجودهم رغم كل شيء. الثاني: أن يضفي على الأزمة طابعًا عالميًا صريحاً،بمعنى أنه يضفي مزيداً من الأبعاد الإنسانية على معاناة الآخرين من خلال خبرته ومعاناته الشخصية،أي أنه يمزج الخاص بالعام أو المحلي بالعالمي ليصل إلى رؤية شمولية عالمية.

منفى المجتمعات

هناك قضية يجب أن نتوقف أمامها الآن، ألا وهي قضية منفى المثقفين،وما الذي يمثله المنفى للمثقف؟ بداية يجب

إيضاح أن صورة المنفى في القرن العشرين قد تغيرت،فبعد أن كان يقتصر على شخصيات مرموقة اجتماعيًّا،أصبح المنفى عقوبة قاسية تُفرض على مجتمعات بأسرها،مثل الأرمن الذين هجّروا من تركيا وتعرضوا للإبادة الجماعية،ومن ثم تدافعوا إلى بيروت وحلب والقدس والقاهرة،الأمر الذي أفضى في النهاية إلى تمزق هذه الجاليات بصورة وحشية. بل إن من أكثر الأمثلة وضوحاً الآن على هذا المنفى الجماعي،ما يتعرض له الشعب الفلسطيني من حصار جماعي داخل الأرض من قِبل جيش الاحتلال الإسرائيلي.

لكن ما صحة الافتراض القائل:بأن المنفيّ قد انقطعت صلته تمامًا بموطنه الأصلي؟،يرى سعيد أن هذا الافتراض عارٍ من الصحة،ذلك أن المنفي يعيش دائماً مع كل ما يذكره بأنه منفيّ،إلى جانب إحساسه الدائم بأن الوطن قريب وليس بالغ البعد،ومن ثم " فإن المنفيّ يقع في منطقة وسطى،فلا هو يمثل تواؤماً كاملاً في المكان الجديد،ولا هو تحرر تمامًا من القديم "(ص٥٩)،لذلك يظل واقفاً بين وضعيته السابقة ووضعه الحالي محاولاً التوافق والمعايشة رغم إحساسه أنه منبوذ.

يشير سعيد في إطار هذه القضية إلى نقطتين،الأولى تختص بأن المنفى ليس مقصوراً فقط على النزوح والهجرة باعتبارها عوامل تعود إلى التاريخ الاجتماعي والسياسي،ولكن المنفى يشمل- وبشكل مجازي- الأفراد الذين هم على شقاق داخل مجتمعاتهم،فهم اللامنتمون والمنفيون فيما يتعلق بمظاهر السلطة

السلطة لا تعني الأنظمة الحاكمة، أو المؤسسات والشركات، أو المال،أو الانتماءات الثقافية والحزبية، أو الاحتراف المهني،بل تعني كل ذلك بالإضافة إلى كل ما يعوق المثقف ويدعو إلى تلجيمه وإسكاته.

والتكريم وغير ذلك، وهؤلاء الأشخاص لا يستطيعون التكيف الكامل،بل يشعرون دائماً أنهم يعيشون خارج الوطن. والحقيقة التي لا يجب إغفالها أن أغلب المثقفين في العالم العربي اليوم يواجهون خطر هذا النوع من النفي،ذلك أن فئة كبيرة من المثقفين يشعرون باغتراب داخلي حيال ما يواجهون به من قبل السلطة من جانب،ومن جانب آخر تلعب التحديات الاجتماعية والاقتصادية دوراً حاسماً في تنمية وبروز هذا الشعور. وأظن أن من أبرز النماذج المجسدة لهذا المنفى،هو النموذج المتمثل في الشاعر حسن فتح الباب،ذلك أنه عايش مفارقة مذهلة،ألا وهي مفارقة (الحارس/السجين) أو (الضابط /الشاعر)،فإذا كانت السلطة التي يعمل بها ضابطاً تطارده لأنه من وجهة نظرها يكتب شعراً مناقضاً لتوجهات السلطة،فإن الأدباء والمثقفين اليساريين كانوا يعاملونه باعتباره ممثلاً للسلطة وليس شاعراً يمتلك رأياً حراً،ومن ثم كان الشاعر في كلا الحالتين منبوذاً ومنفيًّا داخل وطنه وبين أبناء جلدته.

فكرة سعيدة للشقاء

أما النقطة الثانية فهي مدهشة نسبياً ،ذلك أنها تفترض أن " المثقف باعتباره منفيًّا يميل إلى الإحساس بأن فكرة الشقاء تسعده،حتى أن الاستياء الذي يكاد يشبه(عسر الهضم) قد يصبح لوناً من ألوان سوء الطبع أو انحراف المزاج الذي يتحول إلى أسلوب للتفكير"(ص١٠١)،هل المنفى فعلاً رغم قسوته قد يكون سبباً من أسباب السعادة؟، أعتقد أن هذه المسألة لا يمكن تعميمها فإذا كانت تصلح في بعض الحالات،فإنها في الوقت ذاته لا تصلح في العديد من الحالات التي عانت عذابات المنفى،واتصفت بصفة رئيسة،ألا هي عدم التكيف مع الوضع الجديد في المنفى.

لكن السؤال الذي يطرح نفس الآن: هل لوضعية النفي إيجابيات يمكن للمثقف أن يفاد منها ؟، يمكن أن نستخلص من خلال كلام سعيد مجملاً أن هناك مجموعة من الإيجابيات لتلك الوضعية تتمثل أولاً: في المتعة والدهشة في رؤية الأشياء مع عدم التسليم بشيء، إلى جانب معرفة كيفية التصرف بحكمة في هذه الظروف القائمة على القلقلة والبلبلة وعدم الثبات. أما الإيجابية الثانية فتكمن في المنظور المزدوج الذي يتمتع به المقيم في المنفى ،لأنه يرى ما حوله من منظور ما خلّفه وراءه وما هو ماثل أمامه الآن،وهذا الأمر بدوره يمكن المثقف من رؤية شمولية،فلا يرى الشيء من وجه واحد،بل في وجوهه المتعددة. أما الإيجابية الثالثة فتكمن في أن المثقف في المنفى يكون " أقرب إلى أن يبصر الأمور لا في وضعها الراهن فحسب،بل أيضاً من حيث ما آلت إليه" (ص١١١)، غير أني أظن أن هذه الميزة لا تصدق على كل المثقفين،فهذا الأمر يمكن إرجاعه إلى قدرة وموهبة شخصية مضافاً إليها وضعية المنفى. أما الميزة الرابعة فتتمثل في أن النزوح إلى المنفى يعني للمثقف التحرر (النسبي) من حياته العملية المعتادة،ومن ثم تتاح له فرصة أكبر في الإبداع .

بالإضافة إلى الإيجابيات السابقة هناك أيضاً مجموعة من السمات التي يتسم بها المثقف في المنفى،ويمكن أن نجملها في أن المثقف في المنفى:

١- " نزاع بالضرورة إلى السخرية والشك،بل وإلى الهزل والمرح ،ولكنه لا يستخف بشيء ولا يعرف اللامبالاة " (ص١١٣).

٢- إنه يتخذ من الكتابة وطناً يقيم فيه،ومن ثم تصبح الكتابة سبباً ونتيجة في الوقت ذاته.

٣- يشعر بالخوف وعدم الاطمئنان، مع التيقن بأن العمل الذي يقوم به يقدم له بعضاً من الرضا والتسرية الطفيفة التي قد تعوضه بعض الشيء.

٤- ينظر إلى الأشياء نظرة مركبة،وهي التي تبث الحياة في رسالته وعمله،وإن كانت عاجزة عن إيقاف الشعور بالتوتر والعزلة أو كل إحساس مرير يخالطه.

٥- يظل هامشيّاً وخارج دائرة السلطة ويحيا خارج المكان وربما خارج الزمان.

إن كل ما سبق يدفعنا للوقوف على افتراض سعيد القائل بأن "المنفي هو الحال التي يتسم بها كل مثقف باعتباره إنساناً هامشيًّا مستبعداً من أطايب



العيش التي تأتي بها الامتيازات والسلطة والإحساس براحة الانتماء"(ص٩٠١)،وهو إحساس يعمل على قتل الطاقة النقدية القائمة على فعل المراجعة والمساءلة المستديمة،بل وكل ما يمكّن المثقف من القيام بدوره في الحياة العامة.

إن هذا الافتراض يجعلنا ننظر إلى القضية من زاوية أخرى،ذلك أن المثقف دائماً يكون مخيراً بين أمرين،إما أن ينضم للسلطة،وإما أن يقف تحت مظلة مكتوب عليها"لا"،وذلك في وجه من وقفوا تحت مظلة مكتوب عليها "نعم" ،ومن ثم فإن المثقف اللامنتمي يستطيع تمثيل غيره ،غير أنه سيظل هامشيًّا على الدوام ويحيا خارج دائرة الجوائز والامتيازات التي تمنحها السلطة،بل وخارج التاريخ باعتباره جزءاً مما تقره السلطة وتكتبه.

استقلالية الرأي

أما القضية التي نتوقف أمامها الآن،فهي قضية استقلال المثقف،ومدى تأثيرها على فاعليته في الحياة العامة. وإذا كان الافتراض النظري يفضي إلى حتمية أن يكون المثقف مستقلاً،فإن الواقع المعاش يفضي إلى حتمية أخرى مضادة لذلك،ذلك أن المثقف أصبح اليوم على الأرجح- كما يرى سعيد- " أستاذاً للأدب يعيش منعزلاً في خلوته،ويتمتع بدخل مضمون ،ولا يهتم بالتعامل مع العالم خارج قاعة الدرس" (ص١٢٦)،وهذا المثل لا ينطبق على أستاذ الأدب وحده،بل ينطبق على كل من يجسد هذا الموقف،ومن ثم فإن المعضلة التي تواجه المثقف اليوم لا تتمثل " في الجامعة ولا في الضواحي،ولا في الطابع التجاري البغيض الذي اكتسبته الصحافة ودور النشر،ولكن في موقف (يطلق عليه سعيد) صفة الاحتراف المهني "(ص١٣٠)،وهي صفة تقوم على أساس أن ينظر المثقف إلى عمله الثقافي باعتباره شيئاً يؤديه لكسب الرزق فقط،ولا شك أن المجتمع ذاته كما يرى سعيد أصبح يكرس فكرة التخصص المهني،الأمر الذي أفضى إلى حصر المثقف في زاوية ما،حدَّت من قدرته على أداء دوره المنوط به.

الاحتراف المهني إذن له ضغوط تؤثر بشدة على عمل المثقف،وتتمثل هذه الضغوط -حسب رأي سعيد- أولاً فيما ذكرناه سابقاً،أي التخصص الذي يؤدي إلى إغفال النظر إلى كل ما لا ينتمي إلى المجال المباشر له. وثانياً في الخبرة،أو ما يحب سعيد أن يسميه بـ"عبادة الخبرة" التي تتطلب حمل شهادات تمنحها سلطة ما،إذن فهي التي " تلقنك اللغة الصحيحة التي تتكلمها،وكيف نستشهد بالثقات المعترف بهم ،وكيف تحتفظ بالمواقع الصحيحة"(ص١٣٥). وثالثاً في " حتمية انجذاب هؤلاء المحترفين إلى الحكام وأصحاب السلطة،والاندفاع لتحقيق الشروط التي تتطلبها السلطة والتمتع بما فيها من مزايا،ومحاولاتهم الدائبة للعمل لديها "(ص١٣٨). يمكن لنا أن نستشف من عبارة سعيد الأخيرة تعميمًا لفرضية انجذاب هؤلاء المحترفين للسلطة،غير أني أظن أن الأمر نسبي وليس مطلقاً بتلك الصورة.

لكن كيف يمكن للمثقف التغلب على معضلة الاحتراف المهني هذه؟،يرى سعيد أن الحل يكمن فيما أسماه بـ"روح الهوية"،وهي تعني " الرغبة في ألا تتمثل حوافز المثقف أو المفكر في الربح أو

الفائدة المرجوة،بل في الحب والاهتمام الذي (يركز على) إقامة الروابط عبر الحدود والحواجز،وفي رفض التقييد الصارم بتخصص أوحد"(ص١٣٣). وبذلك فإن روح الهوية تتحول إلى نشاط مدفوع بنزعة الحب والحرص لا الربح والخسارة والتخصص الضيق الأفق.

إن السؤال الأكثر إثارة هنا يقول: هل يخاطب المثقف السلطة باعتباره محترفاً ضارعاً إليها،أم باعتباره ضميرها الهاوي الذي لا يتلقى مكافأة عما يفعل؟،والإجابة على هذا التساؤل تتلخص في أن المثقف لابد وأن يكون من الهواة،لأن ذلك يمنحه القدرة على أن يعبر عن انتمائه،وعن إثارة القضايا الأخلاقية، "كما أن روح المثقف ... باعتباره من الهواة قادرة على أن تنفذ إلى شيء أكثر حيوية ... فالمفكر قد لا يكتفي بأن يفعل ما يفترض منه أن يفعله،بل أن يسأل عن سبب فعله له"(١٤٢). إن سعيد من خلال ما سبق يحفز المثقف ويدعوه إلى أن يصبح ضميراً هاوياً يحاسب السلطة،وليس محترفاً يمكن استقطابه واستيعابه،بل واختزاله في دائرة اختصاص وظيفي،ينظر عبرها إلى اللافتة المهمة : (لا أرى لا أسمع لا أتكلم).

إغراءات ومناصب

أعتقد أن قضية الاستقطاب والاستيعاب تعد من أكثر المعضلات بروزاً في عالمنا العربي وخاصة في الفترة الراهنة،ذلك أن السلطة دائماً ما تقسم المثقف إلى نوعين،الأول مثقف يشكل قيمة حقيقية ويؤثر في أوسع جمهور ممكن،وهذا لا تجد له طريقاً آخر غير استقطابه بالإغراءات والمناصب، ومن ثم يتم استيعابه وإخماد طاقته النقدية والفكرية، أما الثاني فهو المثقف الهش الخالي الوفاض، الذي لا يمتلك رأياً ولا ثقافة،وهو بذلك من أكثر الشخصيات مناسبة لتولي المناصب القيادية،التي تحتاج فيها السلطة أعجازاً مائلة تميل مع السيف حين يميل،وبذلك تنفّذ ما تراه صحيحاً من خلاله،حتى إذا ترهل الوضع وانكشفت سوءاته،إذا بها تسارع بالتخلص منه وإلقائه خارج دائرة المحظوظين المنعمين. إن أمثال هذا المثقف تعد ستارة تخفي السلطة خلفها وجهها الآخر الذي تعمل دوماً على إخفائه. ويبقى بين النوعين السابقين نوع ثالث لا يستطيع أن يمثل هذا أو ذاك،ومن ثم فإنه يظل هامشيًّا على الدوام يحيا خارج دائرة الامتيازات التي تمنحها السلطة،ورغم أن هذا النوع قد يتواجد في المجتمع بشكل قليل،غير أنه فعال،فهو يشكل بصدق ضمير الأمة،ولما لا وهو يحاول طول الوقت أن يمثل غيره من المحرومين والمستضعفين الذين لا يجدون من يمثلهم.

مما سبق يتبين لنا أن قول الحقيقة علناً في وجه السلطة يعد واجباً أساسياً من واجبات المثقف،ذلك أنه " يقدم صورة أفضل لما ينبغي أن يكون عليه الواقع،بحيث تقترب هذه الصورة اقترابا أكبر من تجسيد مجموعة من المبادئ الخلقية- كالسلام،وتخفيف المعاناة – وتطبيقها على الحقائق المعرفية"(ص١٦٥)،والحقيقة أن هذه المبادئ تمكن المثقف-بشكل أو بآخر- من أن يتخذ موقفاً قائماً على العدل والإنصاف مع توخي الدقة والموضوعية، مع الأخذ في الاعتبار تنحية الانتماءات القومية،والهويات الثقافية الخاصة

بمجتمعه عند الخوض في قضايا تخص ثقافات وشعوب أخرى ،ومن ثم فإن المثقف لا يمثل نطاقاً خاصاً فقط،ولا نطاقاً عاماً فقط،بل يمزج بين الاثنين في ترابط شديد بحيث لا يتعارضان،وإنما يتكاملان.

هناك ظاهرة خطيرة تستحق أن نشير إليها،ألا وهي ظاهرة "التفادي" التي تعد إحدى العادات الفكرية التي يتمسك بها بعض المثقفين،وهي ظاهرة تعني أن المثقف يتخلى "عن الثبات في موقفه القائم على المبادئ ... وهو يعلم علم اليقين أنه الموقف الصائب ولكنه يختار ألا يلتزم به"(ص١٦٧). وهذه الظاهرة في الحقيقة تعد من أكثر الظواهر إفساداً للحياة الثقافية،وانتشاراً في واقعنا الثقافي، والمثقف إنما ينحو نحوها وخاصة اليوم، لكي يرضي السلطة ويأمن بطشها من جانب، ومن جانب آخر يظهر بمظهر المعتدل الموضوعي الذي يقف على الحياد،وإن كان حياداً غير مبرر،بل ومستهجن في الوقت ذاته،ذلك أن قول الحقيقة للسلطة "ليس ضرباً من المثالية الخيالية،بل إنه يعني إجراء موازنة دقيقة بين البدائل المتاحة،واختيار البديل الصحيح،وتقديمه بذكاء في المكان الذي يكون من الأرجح فيه أن يعود بأكبر فائدة،وأن يحدث التغيير الصائب "(ص١٦٩)،لأن المهمة المنوطة بالمثقف هي تغيير وقلقة الوضع الراهن،وليس الثبات عليه وترسيخه،وأعتقد أن هذا القول يتفق في مضمونه مع ما ذهب إليه الفيلسوف الفرنسي (جان بول سارتر) حين قال: إن مهمة المثقف الأولى هي إزعاج السلطة.

أما المعضلة الأكثر خطورة من ظاهرة "التفادي" فهي ظاهرة التحول من حزب سياسي إلى آخر، وخطورتها تكمن في أن هذا السلوك يمثل سلوكاً منحطاً لا يليق بالمثقف،الذي يفترض أنه يحمل في داخله قضية يعمل من أجلها حتى الموت. وتتجسد ملامح ظاهرة التحول هذه أولاً في أن المثقف يشعر بالنرجسية والاستعراض، الأمر الذي يجعله يفقد ارتباطه بمن يُفْتَرَض أنه يعمل لصالحهم،سواء من الناس أو من إجراءات التغيير. ثانياً: أنه يعطي الأهمية القصوى للذات دون النظر إلى من يمثلهم من المحرومين،والذين لا يجدون من يمثلهم. وثالثاً: "أن مثل هذا المثقف سوف يطأ بأقدامه بطبيعة الحال قصة -خنوعه- السابقة،... أو يصفها بأنها كانت شراً مطلقاً"(ص١٩٥). وهذا بدوره يؤدي إلى تغييب وعيه ونظرته الناقدة الفاحصة التي تميزه عن غيره،بالإضافة إلى القضاء على مساحة الشك والمساءلة المتبقية في عقله.

لا شك أن هناك عائقاً يحول بين المثقف وبين قوله للحقيقة ،ألا وهو أن قول الحقيقة علناً في وجه السلطة يمثل تهديداً له،الأمر الذي يفضي إلى التفكير ملياً قبل أن ينبذ بكلمة واحدة قد تكون الأخيرة،وعلى جانب آخر فإن سكوته سيحوله بالطبع إلى آلة صماء تتلقى الأوامر بالعمل أو التوقف...! ،ولحل هذه المعضلة يرى سعيد ضرورة "ألا يتوقف المرء عن تذكير نفسه بأنه-باعتباره مفكراً أو مثقفاً- يتحمل دون غيره مسؤولية الاختيار بين تمثيل الحقيقة بأقصى ما يستطيع من طاقة،وبين سلبية السماح لراعٍ من الرعاة،أو سلطة من السلطات

بتوجيهه "(ص١٩٨)،إلـى ما تطمح إليه من مكاسب على حساب ما يفترض أن المثقف يمثلهم. من خلال ما سبق يبرز دور المثقف بوصفه مقاوماً لسلبيات الحالة الراهنة،ومعارضاً للسلطة التي تجابهه،ومناصراً للحقيقة مهما كلفه ذلك من ثمن.

خلاصة القول:

تتعد الصور التي نرسمها في أذهاننا للمثقف،فهناك المثقف العضوي،والمثقف الأخلاقي، والمثقف الاجتماعي،والمثقف الذي يدعوه (ميشيل فوكوه) بالمثقف العالمي ... وغير ذلك. ومهما كثرت هذه الصور فإن المهمة الأساسية للمثقف تتمثل في تعكير صفو الحالة الراهنة،فهو دائما يدعو للتغيير وعدم الثبات والجمود الذي تحاول السلطة ترسيخه،بالإضافة إلى طرح أسئلة محرجة تزيل التصلب الفكري،وتناقش الأفكار السائدة المصدق عليها من قبل السلطة.

والسلطة لا تعني الأنظمة الحاكمة، أو المؤسسات والشركات، أو المال،أو الانتماءات الثقافية والحزبية، أو الاحتراف المهني،بل تعني كل ذلك بالإضافة إلى كل ما يعوق المثقف ويدعو إلى تلجيمه وإسكاته. وصورة المثقف حسب رأي سعيد تتمثل في كل من لديه أفكار انبثقت عن موهبة خاصة،ومن ثم امتلاك القدرة على تمثيلها في الحياة العامة ولأوسع جمهور ممكن. كما يؤكد سعيد على وجوب استمساك المثقف بالقيم العليا (كالعدل والحرية مثلاً) سواء له أو لغيره،وكذلك عدم القبول بالحلول الوسط فيما يتعلق بالقيم،لأنه ما دام أقبل على الكتابة فإنه بذلك يشارك في" الحياة العامية" ويمثل غيره،ومن ثم يصبح معبراً عن المجموع من خلال ذاته،دون أن ينحصر في فئوية أو حزبية ضيقة.

هناك مجموعة من السمات أو الصفات الضرورية التي يجب أن يتحلى بها المثقف،كي يستطيع القيام بدوره المكلف به،وهي سمات تمكنه من توخي الدقة والموضوعية،لأنها تعمل في أغلبها على تحرره النسبي في أن يقول الحقيقة،وتتلخص هذه السمات في أن المثقف يجب:

١) أن يكون هامشيًا ويحيا دائماً على الحافة خارج دائرة السلطة .

٢) أن يكون هاوياً وليس محترفاً حبيساً داخل مهنة ما.

٣) أن يعبر عن قضايا تمس جميع الفئات،لأنه يمثلها جميعاً.

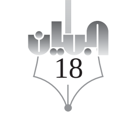
٤) أن يطرح علناً أسئلة محرجة،ويجابه المعتقد التقليدي والتصلب الفكري.

٥) أن يمزج بين الإطارين العام والخاص،فهو ليس عاماً فقط أو خاصاً فقط.

٦) أن يكْمن هدفه الحقيقي في إثارة الحرج والمعارضة والاستياء،بدلاً من التناغم والقبول لأوضاع مهترئة في الواقع الآني المعاش.

٧) ألا يعبد أي سياسي ،لأن أمثال هذا "السياسي" دائماً ما تكون دائبة الخذلان.

وكل هذا يمكن المثقف من رؤية أكثر شمولية،فلا يرى الظاهرة في وجهها الأوحد، بل في وجوهها المتعددة.



بين صوت الشاعر وسوط الحاكم (تجربة حياتية)

بقلم: د.حسن فتح الباب *

شاءت الحكمة الإلهية أن تسير حياتي بين نقيضين: سلطة الشعر وقهر السلطة، أو القلم والسيف- وبعبارة أخرى- رقة الشاعر المرهف الحس المعتز الواثق بقوة إبداعه الشعري والمنادي بالحرية والعدل، والمتعاطف مع الفقراء، وقسوة الحاكم بأمره. ففي أعقاب تخرجي عام ١٩٤٧ في كلية الحقوق بجامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة الآن) انتظمت بكلية الشرطة، وتخرجت فيها حاملاً على كتفي ثلاث نجوم هي رمز الهيئة التي أنتمي إليها والمنوط بها حفظ الأمن والنظام والتمكين لسياسة الدولة، وكانت هذه الرتبة تسمى (يوزباشي) والآن (نقيب). وهكذا أصبحت صاحب منصب لم يدر في خلدي قط أن أكون من أربابه.

ولكن فرحتي وأسرتي بهذا المنصب لم تستمر طويلاً إذ صدر الأمر بتعييني رئيس نقطة شرطة بالأقاليم (محافظة المنوفية في الدلتا)، إذ كان العمل بالريف يحول بيني وبين رعاية أسرتي المقيمة في القاهرة وأنا عائلها، فضلاً عما أتجشمه بالإضافة إلى العبء النفسي من نفقات مالية تقتضيها إقامتي بمنأى عن زوجتي وأبنائي وأمي وإخوتي، وليس لي مورد إلا مرتبي من الوظيفة، ومرتب زوجتي من اشتغالها بتعليم الموسيقى بمدرسة ثانوية بالعاصمة.

كنت آمل أن يعامل رجالُ السياسة أصحابُ القرار الأدباء المميزين كما يعاملون في الغرب، إذ لا تكاد تبزغ موهبة أدبية حتى تتبناها مؤسسات ثقافية حكومية أو أهلية، فتتولاها بالرعاية، وتوفر لها الأسباب التي تكفل لها نموها وازدهارها، مثل العمل بالمواقع الثقافية كالمكتبات العامة أو العمل الدبلوماسي الثقافي، لأنها تدرك أن الكاتب أو الشاعر الموهوب ثروة وطنية ينبغي الحافظ عليها، ومن ثم يعتبر إهمال أصحاب المواهب تبديداً لهذه الثروة وجناية على هؤلاء وعلى المجتمع معاً. ومن قبيل هذا التبديد أن تسند إلى الأديب وظيفة تمتص طاقته فيخسر إبداعه كما تخسره الحركة الأدبية، ولا تفيد منه تلك الوظيفة كثيراً حتى لو كان مجيداً في أدائها، لأنه مهما بلغ من هذه الإجادة لن يتفوق على من يناسبهم العمل الذي عهد به إليه، ولاسيما إذا كان مهموماً بالكتابة الأدبية أو شعر بالتناقض بين هذا العمل وتلك الكتابة.

لذلك جاهدت في سبيل أن يقدر المسؤولون بوزارة الداخلية ظروفي الصعبة فيصدر الأمر بنقلي إلى القاهرة. أما أن يُسند إليَّ عمل بالعاصمة يتفق مع مؤهلاتي القانونية



كنت آمل أن يعامل رجالُ السياسة أصحابُ القرار الأدباء المميزين كما يعاملون في الغرب، إذ لا تكاد تبزغ موهبة أدبية حتى تتبناها مؤسسات ثقافية حكومية أو أهلية، فتتولاها بالرعاية، وتوفر لها الأسباب التي تكفل لها نموها وازدهارها.

والأدبية فقد كان هذا حلماً بعيد المنال وإن ظل يراودني طوال السنين، ولم أكفّ عن التماس السبل إليه دون يأس، كما لم تكف أمي عن الدعاء إلى الله أن يستجيب لها ولي بتحقيق هذا الأمل عدلاً ورحمة وما ذلك على الله بعزيز، ولكنه كان عزيزاً على وزارة الداخلية لأني من غير المحظوظين، وإذا لم تكن "الخدمة" بالأقاليم قد شرعت لأمثالي ممن لا حول لهم ولا طول، فمن ذا الذي يسد الفراغ ويحقق الرسالة؟!!

وأخيراً لاحت في السماء بارقة من الغيث بصدور ديواني "من وحي بورسعيد" الذي تجمع قصائده بين الأدب والسياسة، إذ تصور مقاومة أهالي بورسعيد للعدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦، فقلت لنفسي: لعل الغُمَّة تنفرج فيعطف الموكلون بمصائر الضعفاء. ولعلي تلوت من آيات الذكر الحكيم: (إن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار). وتوكلت على الحي الذي لا ينام، والأمل يسري في الحنايا ويمنحني قوة التفاؤل، كأنه قطرات من ماء الغمام تروي الأرض العطشى وتنساب في عروق النبات.

نقطة شرطة

بادرت بزيارة بعض أبناء الأسرة الأدبية التي حُرمت منها طويلاً مقدماً نفسي وديواني الوليد المرتجى أن يشفع لي ويتيح لي مكاناً بينهم. ولا أنسى هذا الصباح الذي حملني وحملتني فيه قدماي إلى دار الهلال حيث قابلت الشاعر صالح جودت رئيس تحرير مجلة المصور في ذلك الحين. كنت قادماً مباشرة من نقطة شرطة طوخ دلكة في زيِّي الرسمي بطبيعة الحال، فكان مظهري مثار عجبه إذ لم يكن يعرف من شخصيتي إلا الشاعر. أهديته نسخة من الديوان. وتبادلنا الحديث حول المهنة والشعر. ولم يكن يعرف موقع هذه النقطة الشرطية، وحين علم انتقد من بيدهم الأمر.

خشيت أن يكتب عن هذا الموضوع على صفحات مجلة (المصور) التي كان يرأس تحريرها فأكون موضع مساءلة من الرؤساء، إذ كانت التعليمات تقضي بحظر اتصال ضابط الشرطة بوسائل الإعلام إلا بمقتضى إذن سابق، ومن ثم قد يضيرني إذاعة حواري مع الشاعر صالح جودت على الرأي العام من حيث يريد هو أن يسدي إلَيَّ جميلاً. ولكن الأمور جرت على غير ما رأيت، وكان ذلك خيراً لي ونقطة تحول مؤقت في مسار حياتي العملية.

لم يكد يمضي غير أسبوعين أو اقل على ذلك اللقاء حتى بلغني من بعض المدرسين في طوخ دلكة نبأ ذاع وشاع وملأ الأسماع كما يقولون، وهو صدور العدد الجديد من مجلة المصور وقد نشرت به افتتاحية

بقلم صالح جودت تتضمن بيان ما خلفته معركة بورسعيد من أثر في النواحي السياسية والعسكرية والاجتماعية والثقافية، وأن ديوان "من وحي بورسعيد" ثمرة هذا الأثر في المجال الأدبي. ينعي الشاعر في المقال على السيد زكريا محيي الدين وزير الداخلية تركه لصاحب هذا الديوان في قرية نائية لا عمل له فيها إلا ضبط الجلابيب المسروقة، والجري وراء " جاموسة مخطوفة"، أو حل المشاكل التي تقوم بين عمدة البلد وشيخها، وكان أولى بالوزير أن ينقله من الريف حيث يعمل في ظروف لا تتيح له التوفر لإنتاجه إلى القاهرة.

كما ساءل السيد يوسف السباعي رئيس المجلس الأعلى للآداب والفنون عما إذا لم تكن مهمته هي الإفادة من هذا الضابط الشاعر بإتاحة العمل له في المجلس.

امتزجت في مشاعري الفرحة بهذا التقدير الأدبي والإشفاق على نفسي مما قد يجره نشر هذه المقالة من عواقب لا تحمد. وكنت قد سارعت من قبل بالتوجه إلى ديوان الوزارة حيث طلبتُ من مدير مكتب الوزير وكان ضابطاً بالقوات المسلحة أن يتيح لي في نفس الساعة مقابلة الوزير، فأبدى استنكاره لرغبتي، واعتبرها جرأة غير محمودة، ولاسيما من ضابط في رتبة صغيرة. ولما أفهمته إن إهداء ديوان شعر عن المعركة إلى أحد قادة الثورة أمر له شأنه، لأهمية الدور الذي يقوم به الأدب في شحذ الروح المعنوية للشعب، وأصررت على طلبي المقابلة باعتبارها حقاً لي وواجباً عليه تيسيرها، كرر أن الأمر ليس بمثل هذه السهولة فلوزير الداخلية مهامه الجسام وبرنامج محدد للمقابلات، ووعدني بتسليم الديوان إلى السيد الوزير فيرى بشأنه ما يرى.

وجاء الفرج بعد عدة أيام، إذ وردت إلى النقطة إشارة من الوزارة تلقتها المديرية وتفيد تحديد موعد لي كي أقابل السيد الوزير، ولم أدر حينئذ أكان هذا نتيجة لمقال الشاعر صالح جودت الذي بلغ فحواه إدارة الشؤون العامة بوزارة الداخلية فأبلغته إلى الوزير، أم كان نتيجة وصول ديواني إليه كما وعدني مدير مكتبه، وإن كنت قد علمت بعد بضع سنين من موظف بمكتب الوزير التقيت به مصادفة أن الأمر يرجع إلى المقال المذكور.

مكالمة جس نبض

قبيل اليوم المرتقب تلقيت من أركان حرب المديرية مكالمة اصطنع فيها الرقة يسألني عما سوف أدلي به للوزير، وكنت قد أشعت بين بعض زملائي عامداً أنني سأتظلم من نقلي من مركز شرطة أشمون إلى نقطة طوخ دلكة، فأخبرت "الأركان" الماكر أنه لا علم لي بسبب استدعائي. وأعقب ذلك مكالمة أخرى من مدير الإقليم هذه المرة، أراد بها أن يجس نبض أو يتقي ما قد أكون قد أزمعت من شكايته إلى الوزير فسألني متلطفاً عما اتخذت من إجراءات بشأن بلغ قدمه عضو بمجلس الأمة يتهم فيه مجهولاً بالاستيلاء على مبلغ من المال كان في حوزته.

ولم يكن هذا المبلغ من الأهمية بحيث يتصل بي "الحجاج" مدير الإقليم ورئيسها الأعلى في الشرطة بشأنه، ولكنه "تحجج به"، سألني عن أحوالي، فقلت إنني قانع

بوضعي بل سعيد!! ولا شك أنه لم يسعد بالمعنى الذي قصدته، وعرَّجت على موضوع البلاغ، فقلت إنه ادعاء باطل أراد به صاحبه أن يتخلص من مطالبة مزارع أراد أن يرد إليه المبلغ المدعي بسرقته، وكان قد أودعه إياه ليكون نصيبه في صفقة اتفقا على عقدها، ولم يف عضو مجلس الأمة بشروط الاتفاق.

حانت الساعة الموعودة، وقبل أن يأذن لي مدير كتب الوزير بالمقابلة سألني عما أعتزم الإفضاء به قلت سأغتنم الفرصة فأطلب نقلي إلى "مصر" أنذرني بالويل وعظائم الأمور إذا فهت بكلمة عن هذا الموضوع، ودلل على ذلك بأن ضابطاً برتبة لواء كان يعمل بمديرية أسيوط وطلب من الوزير في حوار بينهما نقله إلى القاهرة رعاية لأسرته المقيمة بها، فغضب وليّ الأمر وأنهى المقابلة.

هّنأني وزير الداخلية قائلاً إنه يسره أن يوجد بين ضباط الشرطة شاعر مثلي يستلهم معركة بورسعيد ديوان شعر، وحثني على المزيد من إنتاج الشعر الوطني. أردت أن أطيل حبل الحديث لعله يفضي إلى ما حذرني منه مدير المكتب دون متاعب. فقلت إنه لأمر مسعد أن يقرأ الديوان رغم مشاغله. أجابني نحن في شهر رمضان الذي يتيح لنا الاطلاع وقد قرأت بعض القصائد. سألت عما إذا كانت ثمة ملاحظات له يمكن أن أضعها في اعتباري، قال: "لماذا لا تكتب الآن في مجلة البوليس؟".

مطلب عسير

أسعفني قوله فألمحت إلى رغبتي في النقل إلى القاهرة قائلاً إن عملي بين "طلمبة ماء ولمبة غاز" لا يتيح لي الظروف المناسبة لمواصلة الإنتاج الأدبي. رسم على وجهه علامة غاضبة وقال "أنت تتقاضى مرتبك نظير الأعمال البوليسية التي تضطلع بها"، وأضاف: "وأنت ضابط كفء ولا نستغني عنك"، عبرت عن اعتزازي بهذا التقدير وأوضحت أنني لا أقصد ترك خدمة الشرطة فإنه يشرفني العمل بها، ولكن أي ضابط برتبة صغيرة يستطيع أن يؤدي مهام النقطة التي أرأسها مثل أدائي، على حين يوجد المكان الذي أنتج فيه أفضل بالقاهرة وأنتم ترفعون شعار" وضع الموظف المناسب في المكان المناسب"، فانفرجت أساريره وسألني: "ما هي الجهة التي تناسبك؟" فأسرعت بالإجابة: "مكتبك الفني". ولما كنت أعلم أن هذا مطلب عسير التحقيق، أضفتُ: "أو إدارة الشؤون العامة بالوزارة أو الشؤون القانونية أو مصلحة الجوازات والجنسية".

أشار إلى مدير مكتبه الذي حضر اللقاء قائلاً: قل لوالي (يقصد الصاغ أحمد والي وكيل إدارة كاتم الأسرار في ذلك الوقت) يدرج اسمه (قصدني) للنقل إلى إحدى هذه الجهات في الحركة العامة. فأفصحت عن رغبتي في انتدابي بالقاهرة ريثما تصدر الحركة في يوليو أو أغسطس.. تجهم مرة أخرى وقال يكفي هذا. وانصرفت متجهاً إلى صحيفة الجمهورية التي كثيراً ما نشرت أشعاري بها فنشرت خبراً عن هذا اللقاء في نطاق مقابلات زكريا محيي الدين تضمن تهنئته لي على صدور ديوان الوطني. ونُشر النبأ فأسعدني واحتفظت بالقصاصة التي تضمنته. وربما كانت إدارة الشؤون العامة بوزارة الداخلية هي التي أرسلت به للنشر في الصحف.

تحت سندان مفتش الداخلية

كـان الـقـدر يـدخـر لـي – بـعـد مقابلة السيد زكريا محيي الدين وأمـره بنقلي إلـى القاهرة- مفاجأة أخـرى، فلم يكن للشمس الـتـي طلعت علـيّ ذات صباح إلا أن تغرب عن وجهي قبل أن أجتلي بهاء الـشـروق، ذلـك أنني اشتركت قبل المقابلة في أمسية شعرية بقاعة فوكس السوفيتية التي كانت تقع بشارع عماد الدين ويؤمها كثير من المثقفين، إذ كانت تمثل مـركـزاً ثـقـافـيـاً مـرمـوقـاً فـي ظل العلاقات الوثيقة بين النظامين والشعبين في مصر والاتـحـاد السوفييتي، وتنظّم بها محاضرات وندوات في إطار برنامج نشاطها الثقافي. وكنت ألقي قصائدي في تلك الـنـدوة ضمن نخبة من شعراء مصر إشـبـاعـاً لنزعتي الأدبـيـة دون أن أجـد حـرجـاً فـي هـذه المـشـاركـة، وأقـدَّم فيها بصفتي شاعراً، مرتدياً بالضرورة زيـيَّ المدني.

غير أنني جلست في صفوف الحاضرين آخر مرة شاركت فيها، ولم يكن في نيتي أن ألقي شعراً لـولا أن الأديـب الأسـتـاذ عبد الرحمن الخميس لمحني وهو يقدم شـعـراء الأمـسـيـة، فـدعـانـي إلـى المنصة مـقـدمـاً إيـاي للجمهور باسمي ورتبتي منوهاً بـديـوانـي (مـن وحـي بورسعيد). وكان ذكره رتبتي نذير سوء توقعته.

واعتذرت عن الإلقاء الشعري وأصر هو وجمهرة الحاضرين على الاستماع. فتلوت قصيدتي الأثيرة لديَّ وهي (ضابط في القرية) بعد أن حُمَّ القضاء وكان لابد مما ليس منه بد، فلاشك أن شرطياً سرياً من إدارة المباحث العامة كان بين الصفوف كما يحدث عادة في المجتمعات والندوات، وقد علم بحضوري ومشاركتي فلا معنى لامتناعي أو انصرافي.

أخذت أحصي الأيام في قلق مثل متهم بـريء ينتظر الفصل في قضيته، حتى إذا مضى أكثر من شهر على هذه الواقعة ظننت لفرط سذاجتي أنها مرت بسلام فتوقفت عن الإحـصـاء، وفـي عشية يوم جمعتني بصديق من أبناء المهنة يعمل بـإدارة المباحث العامة ألقى فـي وجهي بالنبأ المشؤوم، وعلله بما أصبت به من نـزوة الـشـعـر ومـا جـرَّتـه عـلـي مـن عـدم الحـذر والتبصر فـي الـعـواقـب. ذلـك أن هذه الإدارة كانت قد فتحت لي- دون أن أعلم بالطبع- ملفاً بعد أن اطلعت على ديواني ضمن المطبوعات التي تتابعها، فوجدتني أردد الكلمات المحظورة التي تدخل في الـدائـرة الحـمـراء في نظرها مثل الكادحين والعُناة والثورة الشعبية وغيرها من المـتـرادفـات التي تـؤدي هذه المعاني أو توحي بها، وكأن ثورة ٢٣ يوليو لـم تـرفـع هـذه الـشـعـارات ولـم تـتـداول مواثيقها ومـنـشـوراتـهـا، بـل كـانـت عـلـة شرعيتها وتأييدها من الشعب والتفافه حولها.

ولم يقتصر الأمر على الأدلة أو القرائن التي تكفي وحدها لإدراجـي بين عشية وضـحـاهـا فـي عـداء المـغـضـوب عليهم والضالين، بل زاد الطين بلَّة دليل آخر يكاد يرقى إلـى مرتبة الاعـتـراف الـذي يعد في القانون سيد الأدلة وهو تصدير الـديـوان بمقدمة للأستاذ محمود أمين الـعـالـم. وحـين قلت لـلـصـديـق إن هـذا الناقد مـن أنـصـار الـثـورة ومـن كُتَّابها، وإنني لجأت عليه كي يكتب لي مقدمة لأنـه يعترف بالشعر الحـر ويـصـد عنه

غائلة خصومه ممن يرونه خروجاً على العمود الموروث، ويغالي بعضهم فيراه خروجاً على الدين والقومية، أنبأني أنهم يعلمون ما أعلم. وشفع لي قوله بنصحي أن أكون على حذر من الآن، فسوف أكون وتكون قصائدي موضع تعقب. وقد انتفعت بنصيحته تلك في حينها، كما أدركت أن وزير الداخلية بتكريمه لي هو في جانب وضابط الإدارة المذكورة في جانب آخر، ولم يكن في مقدورها أن تستجوبني أو تأمر باستجوابي بعد هذا التكريم، فأغلقت الملف قبل اتخاذ أي إجراء. وها هي الفرصة قد أتيحت لهم أو أتحتها أنا لهم بإنشادي قصيدة في قاعة ثقافية يُشتبه فيمن يدخلها ولو كان وزير الثقافة، فحقَّ عليَّ القول وعلى نفسي جنيت.

أوامر عاجلة

في بورسعيد كنت أقضي مع أسرتي إجازتي السنوية في صيف ١٩٥٨ حين وردت إليّ من الأهل بالقاهرة برقية تفيد ضرورة عودتي فوراً إلى العمل تنفيذاً لأمر الوزارة. تباطأت في الاستجابة إذ لم أكن قد أمضيت غير بضعة أيام وظننت أن (القائم مقام) محمود السباعي هو الذي يتعجل عودتي لإعداد العدد الجديد من مجلة الأمن العام التي كنت أتولى سكرتارية تحريرها ثم وردت برقية ثانية، فعجَّلت بالسفر وعلمت أن نائب مأمور قسم الساحل الذي أعمل به قد حضر إلى منزلي في صحبة مفتش الداخلية بناء على تكليف الثاني من السيد/ وزير الداخلية لاستجوابي في تحقيق، إن الأمر، إذن، لخطير.

اتصلت هاتفياً بنائب المأمور فلم أجد لديه معلومات عن موضوع التحقيق الذي بلغ من خطورته أن ينتقل أحد مفتشي الداخلية من الوزارة إلى بيتي، وقلت لنفسي: لم يبق إلا أن يستصدر إذناً بتفتيش المنزل أو يفتشه دون إذن من جهة الاختصاص بضبط الجرائم وهي النيابة العامة!!

وفي صباح اليوم التالي اتخذت طريقي إلى مصلحة التفتيش بالوزارة حيث قابلت – عرضاً– (القائم مقام) صلاح مجاهد في مكتبه الذي يقبع قبل مكتب زميله الذي أرسل في طلبي،فأسررت إليه أنني مستدعى للمثول للتحقيق، ثم قدمت نفسي للمفتش صاحب الشأن وجرى بيننا أعجب حوار:

– لماذا لم تحدد الجهة التي ستمضي بها إجازتك في إقرار قيامك بهذه الإجازة؟

* سافرت مع أسرتي إلى بورسعيد للاصطياف، وبحثت عن فندق للإقامة فيه حيث لا محل إقامة لنا في هذه المدينة، وإن لنا (معارف) أمكن بوساطتهم إفادة أهلنا بعنواننا، وهأنذا قد حضرت، ونظراً لما أبداه من تعنت فقد استطردت قائلاً:

* لقد انزعج أهلنا حين فوجئوا بحضورك إلى المنزل وأخذك تعهداً عليهم بإرسال برقية للتعجيل بحضوري. فما هو موضوع التحقيق الذي أدى إلى هذه الإجراءات الشديدة؟

– الأمر بسيط فأنت ذهبت إلى قاعة فوكس السوفيتية وألقيت شعراً دون إذن من وزارة الداخلية. وما عليك إلا أن تجيب بأنك حسن النية ولن تعود لمثلها وينتهي الأمر.

* أوراق التحقيق التي أمامك كثيرة مما

ينبئ بخطورة ما هو منسب إليّ فأرجو الاطـلاع عليها وعلـى تـأشـيـرة السيد الوزير.

* ليس مـن حقك الاطـلاع علـى هـذه التأشيرة، ويكفي أنني أبلغتك بفحواها.

* بل هو حقي المشروع، ولن أجيب حتى أرى بعيني الأمر الصادر بالتحقيق.

أصر كل منا على موقفه، ورفعت عمداً صـوتـي كـي يسمعنـي أسـتـاذي صـلاح مجاهد فأختلي به لأستشيره في الأمر. ووقع ما توقعت، فقد أقبل الرجل الكريم، وأفهم زميله أنني من خيرة الضباط، وأنـنـي سـكـرتـيـر تحـريـر مجـلـة الأمـن العام، وطلبت إليه أن يراعي ذلك. ولما أبلغته أنني مصر على الاطلاع على أمر التحقيق، لم يجد المحقق سبباً للرفض. وكانت التأشيرة "مصلحة التفتيش العام للتحقيق وعرض النتيجة علينا" ولم يؤذن لي بقراءة المذكورة التي ذُيّلت بالتأشيرة ولا الأوراق المرفقة بها مع أن ذلك من حقي.

لحقت بـالـقـائـم مـقـام، صـلاح مجاهد، وهـو فـي طـريـقـه إلـى مكتبه، فـارتـفـع صـوت المحـقـق: إلـي أيـن تـذهـب؟ أجبت سأتحدث مع القائم مقام صلاح مجاهد عدة ثـوان، وأنـا لست متهماً حتى الآن وإلا كنت استصدرت قـراراً بوقفي عن الـعـمـل. وهـمـسـت إلـى الـسـيـد/ صـلاح مجاهد بالواقعة المنسوبة إليّ ولم أنكرها بيني وبينه، واستشرته أيّ الأمرين أكثر تحقيقاً لصالحي نفي التهمة أو إثباتها في التحقيق.

فـأرشـدنـي إلـى مـا يـحـقـق مصلحتي مـتـعـجـبـاً مـن اسـتـفـسـاري رغـم كـونـي محققاً. والواقع أنني خشيت أن أنكر ثم تثبت الواقعة نظراً لتوافر بيانات عليها فيضاعف جزائي. وقد تعلمت من هذه النصيحة درساً له أهميته القصوى في مسائل التحقيق، ذلك أن القاضي يرتاب في صحة نسبة التهمة المعروضة أمامه للفصل فيها طالما أنكرها المتهم.

وتـأكـدت أيضاً أن هـذه هـي علة تهافت بعض ضباط المباحث على الحصول من المتهم الـذي ينكر ارتكابه الجريمة على اعـتـراف، وإن لجـأوا إلـى الـقـسـوة، بل انتزاعها أحياناً بـالإكـراه، ومهما كانت فـداحـة الجـرم فـإنـهـا لا تـبـرر معالجة الجـريـمـة بجريمة أخـرى. ومـن ثـم سن القانون عقوبة رادعة على التعذيب، ولم تأخذه شفقة بمرتكب الفعل الـذي يعد شائناً مهما كان دافعه أن تأخذ العدالة مجراها، وأن يتحقق هدف العقاب على الجريمة وهو زجر مقترفها وردع كل من تسول له نفسه أن يرتكب مثلها. فالطريق إلى الجنة مفروش بالنيات الطيبة. ولا ينبغي أن يُـدرأ الباطل بباطل، ولا أن تقام الدعوى العمومية على مذنب أدلى باعترافات تحت ضغط الإكـراه بحجة الاقتصاص للمجتمع منه، فالقانون لا يـفـرق بـين جـريـمـة يرتكبها الـخـارجـون عليه وجـريـمـة يجترحها رجـال الضبط القضائي الموكلون بإقراره حفاظاً على المجتمع.

إن المقولة المأثورة: "إطـلاق عشرة جناة خارج قفص الاتهام وفي منجاة من عالم السدود والقيود "السجن" خير من بريء واحـد داخـل هـذا القفص وبـين جـدران هذا العالم"، هي إحدى مبادئ العدالة بل وبديهياتها. ومن الحق أنني اقتربت مرة أو مرتين من ارتكاب فعل القسوة في

معاملة المتهم، ولكني لم أغتفره لنفسي أبداً بذريعة الزجر والمنع، ولا اغتفرت لزملاء لي هذا الفعل الذي لم أشاهده بعيني طوال حياتي الوظيفية إلا مرتين أنكرتهما في حينهما ولن أنساهما أبداً مثلما لا أنسى ما فعلت. إن من المبادئ أو البديهيات التي استوعبناها أيضاً في دراستنا القانونية في الدروس الأولى أن المتهم بريء حتى يثبت العكس. وهذا المبدأ الإنساني الذي أنيط بالقضاء تنفيذه هو الذي جعل ساحته تسمى محراباً للعدل رفعاً من شأنه إلى درجة القداسة.

أعاد المفتش العتيد سؤالي شفاهة عن التهمة المنسوبة لي، وامتد نظري إلى ما دونه في المحضر كاتب التحقيق في اللحظات التي قابلت فيها أستاذي صلاح مجاهد فوجدته كالآتي: منسوب إليك المشاركة في نشاط جهة تتنافى أهدافها واتجاهاتها مع السياسة التي رسمتها الدولة، فما قولك؟. أذهلني السؤال المدون واستنكرت خبث الرجل وخداعه، إذ يتصور أن اختلاق اتهام جسيم لي يتعلق بأمن الدولة من شأنه أن يساعده في إثبات كفاءته كي يرقى إلى منصب أعلى.

انتهازية بشعة من مسؤول كبير يفترض أنه اختبر لما يتوافر في شخصه من أمانة ويقظة وضمير.

ثار الخلاف مرة أخرى حين اعترضت على السؤال، فحاول للمرة الثانية أن يهوّن عليّ الأمر قائلاً إن السؤال روتيني، وإن إنكاري سيزيد موقفي سوءاً. ولكي لم أقع في الشبكة التي نصبها لاصطيادي، وحين سأل عن السبب وراء اتهامي من جانب المباحث العامة إذا كانت الواقعة غير صحيحة، أجبت: إني شاعر معروف، ولاشك أن مقدم الندوة أو أحد المشاركين فيها قد ذكر اسمي ورتبتي في سياق الحديث عن الأعمال الأدبية التي استوحت بطولة الشعب في معركة العدوان الثلاثي، فظن المخبر أو المخبرون الحاضرون أنني ضمن الحضور فأبلغوا رؤساءهم. وهذا الإجراء لا يتخذه ضابط بل مخبرون. وإذ بالمفتش الحصيف يتصل هاتفياً بإدارة المباحث العامة كما أدركت من الحوار الذي دار، وإذا هو يقول: إذن هو على حق في قوله إن مخبرين لا ضباطاً هم الذين حضروا وشاهدوه.

وقبل أن ينتقل إلى سؤال آخر طلبت أن يثبت هذا الحوار الهاتفي في محضر التحقيق ولكنه رفض. وحين جادلته زعم أنه سيثبت ذلك في نهاية المحضر، ثم واجهني بواقعة نشر القائمين على قاعة فوكس إعلاناً عن الندوة بإحدى الصحف يتضمن ذكر اسمي ضمن شعراء آخرين، قلت إن ذلك لا يعبر عن حقيقة، لأن مثل هذا الإعلان مقصود به دعوة الأدباء وغيرهم من المثقفين للحضور، ومن ثم يغرونهم بنشر أسماء الشعراء المعروفين، وأنا واحد منهم، دون أن يعني ذلك حضور هؤلاء الشعراء جميعاً.

واخترعت دليلاً للنفي وهو أن الشاعر محمد الفيتوري الذي يُذكر اسمه عادة في هذا السياق كان بالسودان في وقت انعقاد الندوة. ولم يكن إثبات عدم صحة هذه الواقعة ليضيرني كثيراً أو قليلاً، ما دام في جعبة المحقق الألمعي أفاع أخرى يمارس بها لعبته. وقد صح ما اخترعته أو حدسته فقد اتصل الرجل هاتفياً بمصلحة الهجرة والجوازات والجنسية، فإذا هي تؤكد قولي بعد أن رجعت إلى

دفاترها. وللمرة الثانية يرفض المحقق إثبات هذه الواقعة التي كانت رمية من غير رام كما يقول المثل العربي.

محاكمة الكذب

ظننت أن التحقيق قد انتهى عند هذا الحد فلم يبق لدى القائم به ما يبتدعه لإدانتي. ولكن ظني خاب إذ قال: لم يبق إلا إجراء أخير، ذلك أن تتم مواجهة بينك وبين المخبرين الثلاثة الذين شهدوا ضدك. وعليك أن تحضر غداً صباحاً.

قلت إن هذا الإجراء إذا تم مشوب بالبطلان، فلا يجوز أن أوضع موضع الاتهام ويقف جندي الشرطة شاهداً علي، وما هو شكل المواجهة التي تريدون اتخاذها؟ هل أقف كالمشتبه فيه بين آخرين، ثم تطلبون من الشرطي أن يستدل عليّ؟ أم أقف أمام كل مخبر ويكذب كل منا الآخر؟ إن قانون الإجراءات العسكرية يقضي بمحاكمة الجندي الذي يكذب الضابط الأعلى بإدلائه بأقوال تناقض أقوال الضابط.

لم يكن ثمة مفر من الإذعان، وحدثت نفسي قائلاً إنني سأطعن في إجراء المواجهة فإذا لم يأخذ المفتش بطعني وتم هذا الإجراء على الوجه الذي ضرني، فإني سأشكوه إلى الرئيس الأعلى. وفي مساء اليوم ذاته استلمت رداء مدنياً جديداً كان من حسن حظي أن "الترزي" قد فرغ منه. وعدت صباحاً إلى مصلحة التفتيش حيث جرت المواجهة التي لم يخطر على بالي ما أسفرت عنه من عجائب هي أقرب إلى الخيال أو الحلم.

أمر السيد المفتش الجندي "المراسلة" القابع بالباب أن يأذن للمخبر الأول بالدخول، وحين مثل بين يديه قال له: هل شهدت اليوزباشي حسن فتح الباب وهو يلقي قصيدة في القاعة الثقافية؟ فرد بالإيجاب. ووجه إليه السؤال الثاني: انظر في أشخاص الموجودين هنا، فهل تراه بينهم؟ وهو سؤال إيحائي، باطل قانونياً، لأن هذه الصيغة من شأنها أن توحي للمسؤول بالإجابة التي يريدها المحقق، هذا فضلاً عن أنه لم يكن ثمة بالغرفة غير المفتش وكاتب التحقيق إلى جانبه يسجل الأسئلة والإجابة، وأنا أجلس أمامهما، وفي زاوية من الغرفة مفتش آخر للداخلية. ولا شك أن الشاهد سوف يتعرف عليّ ولو لم يكن شاهدني من قبل.

يضاف إلى ذلك أن تعرّفه عليّ- إذا حدث- سوف يرجع غالباً إلى أنني كنت منتدباً في تلك الفترة بالإضافة إلى عملي بقسم شرطة الساحل لإلقاء عدة ساعات محاضرات في المبادئ القانونية لجنود الشرطة في مدارس الثقافة التي أنشأتها وزارة الداخلية، ومن ثم يعرفني كل من انتظم في هذه المدارس، وقد يكون المخبر من بينهم، وهو أمر أدخره للطعن في شهادته إذا كانت في غير صالحي.

كان ردائي القشيب ونظارتي الطبية السوداء التي أستعملها نهاراً، على حين أستعمل نظارة أخرى بيضاء للقراءة مثلما فعلت في القاعة الثقافية، يوحيان غالباً إلى من يشاهدني في هذا السمت أنني زائر من أصدقاء المفتش أو زملائه رغم سني بالقياس إليه.. قال المخبر هذا هو اليوزباشي حسن فتح الباب، وأشار إلى مفتش الداخلية القائم مقام حسن رشدي فما كان منه إلا أن صاح في وجهه ساخراً: يا ... لقد كنت تعمل تحت رئاستي بإدارة المباحث في بورسعيد.. هذا

هو حسن فتح الباب، وأشار بيده إليّ.

في لهجة غاضبة قال المحقق الأريب للشرطي المغلوب على أمره: "اركن" في هذا الجانب من الغرفة. ودعا الشرطي الثاني، ووجه إليه السؤال نفسه. فأدار عينيه بيننا جميعاً ثم تفرس في وجهي فخشيت أن يعرفني، فخاطبته في نبرة تهكمية: "لماذا تنظر إليّ هكذا.. أتراني حسن فتح الباب؟" فانصرف عني قائلاً للمفتش: أنا لا أتذكر يا أفندم!!. وعبَّر المفتش عن سخطه عليّ! بقوله أنت قاطعت الشاهد فاضطرب. فقلت فلتثبت مقاطعتي وسائر الوقائع بالمحضر، ولكنه لم يفعل. ونودي على الرجل الثالث، ويبدو أنه كان يسترق السمع من خلال ثغرة باب الغرفة وسمع ما دار من لغط، فرأى أن يدع هؤلاء الضباط يأكل بعضهم بعضاً وينجو هو بجلده، فهم من طائفة واحدة وسرعان ما يتصالحون، أما هو فله الويل. هكذا كانت هواجسه فيما خيل إلي ولعل حدسي قد صدق، إذ كانت إجابته على السؤال الموجه إليه مماثلة لما قاله الثاني.

وهكذا خرجت من الموقعة سالماً، وإن غنمت خصم يوم من مرتبي بعد ذلك جزاءً تأديبياً لمخالفتي التعليمات حيث لم أثبت في إقرار قيامي بالإجازة الصيفية مكان إقامتي كي أستدعى إذا ما أعلنت حالة الطوارئ أو استجابة لأمر رئاسي، وهو جزاء جائر. ولكن المفتش كان حريصاً على ألا يخرج من المولد بلا ثمرة وأن يثبت كفاءته ليحقق طموحه. ولقد شكوت للقائم مقام محمود السباعي بعد ذلك تعسف مفتش الداخلية فيما اتخذه من إجراءات فكان رده أن هذه هي مهمة المحقق: أن يجمع الأدلة والقرائن التي تدين المتهم!!

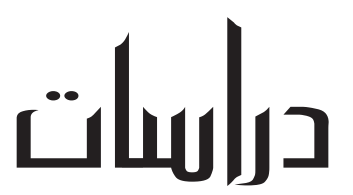
ولم يستسغ قولي إن كلمة محقق مشتقة من كلمة حق، فمهمته أن يصل إلى الحقيقة فيثبت ما للمتهم وما عليه. ويبدو أن منطقي كان شاذاً لخروجه على القاعدة المألوفة.

هذا غيض من فيض ذاكرتي التي حُشدت بالأحداث التي عاينتها وعانيتها دون ذنب جنيت كما قال الشاعر القديم (لم أكن من جُناتها علم الله وإني بحرِّها اليوم صال)، فقد قضيت شبابي وكهولتي في هيئة قَّال عنها الفيروزبادي في قاموسه : (الشرطة: خدم السلطان)، ولكني أمنت أن (الشرطة في خدمة الشعب) طبقاً للشعار المعلن، ولما أردت تطبيقه جوزيت جزاء سنمَّار، فقد أريد بي أن أكون سوط عذابٍ على الفقراء، فأصبحت الحارس كما تقتضي وظيفتي، والسجين المغضوب عليه كما آلت إليه حالي: سجين عيون الفلاحين الذين كانوا يمقتون زيِّي لأنه يمثل السلطة الغاشمة التي طالما عذبت أجدادهم وآباءهم وإخوتهم، وسجين عيون السلطة التي كانت تترصدني على الرغم من كوني فرداً من أفرادها، إذ اعتبرتني شاعراً متمرداً عليها، إنها نعمة الأدب ولعنة السياسة، ولكن أهل السياسة يذهبون ولا بقاء لهم لأنهم يدافعون عن مصالحهم ولو تعارضت مع المبادئ والقيم العليا، أما أصحاب القلم الأحرار فهم باقون، لأنهم يراهنون على التاريخ، والتاريخ لا يكذب ولا يتجمل، وسوف يستمر التوتر والصدام بين الأديب الملتزم بقضايا شعبه وتحقيق آماله، والسياسي إلا في حالةٍ واحدة هي أن يكون هذا السياسي مخلصاً لشعبه، وعاملاً على النهوض به، ومتصدياً لأعدائه، وحينئذ تلتقي سلطة القلم بسلطة السيف.

---

* كاتب وشاعر من مصر.







عرار وفهد العسكر .. دراسة لغوية نقدية(2-2)

د.ليلى السبعان



عرار وفهد العسكر
(دراسة لغوية نقدية "2-2")

بقلم: د. ليلى خلف السبعان *

تقديم

كان عرار وفهد العسكر من الشعراء الذين تتميز أشعارهم بالتشكيل اللغوي القريب من الناس، فكانا يختاران ألفاظاً قادرة على شحن متلقيها بكثير من المعاني والمشاعر، لأنها تمس حاجة أو مشكلة أو قضية عندهم، ولأن سيرة كل منهما تمثل ظاهرة بارزة في تاريخ بلده، فقد جاء تصويرهما ومعالجتهما لهموم وقضايا مجتمعهما مشتركة ومتشابهة. ومن هنا رأينا أن موقفهما ورؤيتهما من المجتمع والمرأة والحب والخمرة متماثلة ومتداخلة أيضاً، وهي الموضوعات التي هيمنت على شعريهما وشكلت قواسم مشتركة، ودلت على أن المنطلقات والظروف والسياقات التي شهدت شعرهما كانت ظروفاً متشابهة.

ولهذا سيكرس البحث على التشكيل اللغوي الذي اختاره كل من الشاعرين لحمل المعاني والموضوعات التي أراد طرحها ومعالجتها. وقد نبه البحث إلى أن اللغة الشعرية التي استخدمها الشاعران كان لغة معبرة ومؤثرة رغم بساطتها في أحيان كثيرة، فالخطاب الشعري عند الشاعرين موجه إلى عامة الناس وانطلاقاً من هذه الغائية لم يلجأ الشاعران إلى الغموض والرمز.

الخمرة في شعرهما:

دارت قصائد كثيرة في شعر الشاعرين حول الخمرة، وقد تغنيا بها غناء طويلاً، وهو غناء يكشف عن رؤيتهما والفلسفة التي تكمن وراء شربهما للخمرة، فقد جاهر الاثنان بشربها غير آبهين بالحدود الأردنية والتقاليد والأعراف الاجتماعية، وفي الوقت الذي كان المجتمع يقر بأن السكر حرام، يرى الشاعر أنه وسيلة للخلاص من الواقع المأساوي الذي كان يعيشه هذا المجتمع.

---

* باحثة وأكاديمية من الكويت.



لقد كان عرار من الشعراء الذين أغرموا بالخمرة، فتحدث عنها بالتفصيل وجعل مجلس الشراب مقترناً بالغناء في كثير من الأحيان، وبخاصة عندما بدأ عرار يذهب إلى مضارب النور (الغجر) الذين كانوا يسكنون في أطراف مدينة إربد، ولكن الشاعر الذي كان يعيش في مجتمع ذي ظروف اجتماعية وسياسية قلقة ومضطربة، فإنه يصرح تصريحاً واضحاً بأن الخمرة التي كان يحتسيها هي خمرة التسلي والخلاص، فيقول:

هات اسقني قعوار ليس يهمني

قول الوشاة عرار سكرانان

فالكأس لولا اليأس ما هشت له

كبد ولا حدبت عليه يدان

والخمر لولا الشعر ما أنست به

شفة الأديب وريشة الفنان(١)

تحتوي هذه الأبيات على رؤية عرارية تتأسس على نزعته وموقفه من المجتمع، فيأتي بشخصية قعوار "بائع الخمرة" يخاطبه غير آبه بحدود وقيود، فهو ليس معنياً بما يقوله الوشاة، فليس مهماً عنده أن يقول الناس عنه أنه سكران ويعاقر الخمرة، ويبرر عرار إقدامه على شربها، ويرى ذلك أن اليأس يقوده إلى شربها، ويرسم للخمرة صورة تنتشي لها الكبد وتحدب على كأسها يدان، وهي خمرة جميلة تبعث على السرور لحظة الشعور باليأس، والخمرة أيضاً تصبح قادرة على توليد الإبداع والإلهام.

وبعد أن غاص عرار في مجتمع وكشف عيوبه وسلبياته، وجد أن في شرب الخمر طريقاً للخلاص ، يقول أيضاً:

أبعد هذا أجب يا شيخ من حرج

علي إما قضيت العمر سكرانا

وكيف بالله ربي سوف يمنعني

وهذه قصتي عفواً وغفرانا(٢)

وقد كان لعرار رؤية خاصة وفلسفة ذاتية عندما يتحدث فيها عن شرب الخمرة ومعاقرتها. لأن معاقرتها غير مرتبطة بالجانب الديني كما يرى عرار، وإنما وجد أن في الخمرة خلاصاً وإنقاذاً له من الأوضاع المزرية التي كان يعيشها مجتمعه آنذاك. فهو يعارض موقف الشيخ الذي يقول حرمها ولا يأبه بما يقول، لأنه له فلسفته الخاصة وموقفه الخاص، ويقول:

فأدر كؤوسك، يا أبا

ناصيف، مترعة رؤية

وأحل مقال الشيخ إن

أفتى بحرمتها عليه

إن الذي تُسبى موا

طنه تحل له السبية

---

(١) عشيات وادي اليابس، ص ٣٨٥

(٢) المصدر نفسه ص ٣٤٨.



تتجسد رؤية عرار في خطابه لراهب الحانة، ومحاورته له، وهي رؤية تشف عن موقف إنساني، حالم بالأماني والطموحات، والابتسامات.

عبود يا ناعي النها

ر على المآذن في العشية

قسماً بما حص والفحيـ

ص وبالطفيلة والثنية

وبمن شقيت بهن وهي

بأهلها مثلي شقية

ليس الهدى وقفاً على

فئة الشيوخ الأزهرية

إن الحياة لها قوا

عد غير متن الخزرجية

فنبيذ (قعوار) اللذيذ

وأنة الناي الشجية

وهيامنا بالغانيا

ت من الأمور الجوهرية(٣)

تكشف هذه الأبيات عن تعارض رؤية عرار وتصادمها مع رؤية رجال الدين، فتحريم رجال الدين للخمرة لا يعني عدم تحليلها عنده، ويعلل الشاعر سبب تحليله لها. ولذلك يجد أن من تسبى بلاده تصبح السبية أي الخمرة محللة له، وكأن شرب الخمرة قادر على أنٍ ينسيه همومه التي بلغت من نفسه مبلغاً كبيراً. وهو يرى أن شرب الخمرة لا يعني انعدام الهداية، لأن الهداية ليست وقفاً على شيوخ الأزهرية، وهو يرى أن المرأة والخمرة من الأمور الجوهرية في الحياة، لا يستطيع أن يظل بعيداً عنهما.

إن القيود الاجتماعية والدينية المتمثلة بنموذج الشيوخ كانت من العوامل التي أشار إليها عرار في ديوانه، ولكن هذه الإشارة لم تكن من أجل منعه منها، بل من أجل تصريحه بأنه لا يستمع إلى تلك الأصوات التي كانت تحرم شرب الخمرة، ولكنه يرى أن شرب الخمرة من الأشياء الجوهرية في حياته، ونجاحه، بعدما عانت نفسيته معاناة قاسية من هموم المجتمع الاجتماعية والسياسية، وقد كان عرار يرى أن الليل المظلم الذي يعيشه ليس له من صبح إلا بالشراب، يقول:

هاتها واشرب فمثلي ماله

يا أخي عن دكة الخمار ندحُ

إن هذا العمر ليل ماله

يا أخ في غير أفق الكأس صبُحُ

ثم يقول:

ها هنا واشرب فقوميكاد من

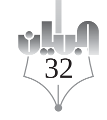
فرط ايقاظي لهم صوتي يبح(٤)

إن الخمرة عند عرار ليست خمرة اللهو والمرح والفرح، إنها خمرة التجاوز

---

(٣) عشيات وادي اليابس، ص٤٧٢ وما يليها.

(٤) عشيات وادي اليابس،ص١٧١، ص ١٧٤.



والفلسفة والرؤية التي تسعى على أن تجعل الخمرة وسيلة يستطيع الشاعر من خلالها أن يبوح بما في نفسه، فهو يائس من قومه ومن مجتمعه، وعندما يرى انسداد الأفق في مجتمعه وفي قومه، فكان يلوذ بالخمرة، الخمرة المخلصَّة من الواقع المأساوي المأزوم.

ومما يؤكد ارتباط الخمرة بنزعة فلسفية عند عرار تلك القصيدة بـ " راهب الحانة"، فهي قصيدة تحمل رؤية الشاعر وتجسد انفعالاته وموقفه من الحياة بشكل عام. يقول عرار:

راهب الحانة إني

قيس لمياء دنانك

فمرُ الأكواب تدني

شفتي من ثغر حنانك

علّه يفتر ثغري

إذ أرى في كأس خمري

رغم أحداث الزمان

لتباشير الأماني

بابتسامات حنانك

ضوء فجر(٥)

تتجسد رؤية عرار في خطابه لراهب الحانة، ومحاورته له، وهي رؤية تشف عن موقف إنساني، حالم بالأماني والطموحات، والابتسامات، التي يمكن أن تحمل معها هبة التغيير لهذا العالم الداكن الأسود، فضوء الفجر المتمثل بالأمل والحياة والانفراج، لا يرى عند

تشكل المرأة عند عرار والعسكر عنصراً مهماً من العناصر التي تكونت منها أشعارهما، فالمرأة عند عرار اتخذت أشكالاً وأنماطاً متعددة.

عرار إلا في كأس الخمر، وعندما لا يجد هذا الكأس فإن الدنيا تظل قاتمة ومسودة أمام ناظريه ولذلك ليس غريباً أن تشبع فلسفة الخيام وروحه في جُل منظوم عرار ومنثوره، ويلاحظ ذلك كلٍ من تعمق في فلسفة الخيام وقرأ عراراً شعراً ونثراً، ولقد حمله تأثره بالخيام على ترجمة رباعياته نثراً ونشرها في عام ١٩٢٥م فصولاً في مجلة منيرفا(٦).

وإذا كان عرار قد وجد في الخمرة ملاذاً ووسيلة استطاع من خلالها أن يعبر ن رؤيته ومواقفه من مجتمعه، فإن فهد العسكر أقبل على الخمرة بنهم شديد، ولأجل هذا ثار عليه مجتمعه فقرر اعتزال هذا المجتمع، ومحاربته ومعاندته، وبخاصة بعد أن وجه إليه أبناء وطنه تهماً كثيرة جداً. يقول فعهد العسكر مخاطباً ساقي الخمر:

يا ساقي الخمر لا شلت يداك أدر

بنت النخيل فإن الصحو أضناني

وأنضج بها كبداً نهب الجوى وأثر

بالله نما في إحساس وإيماني

---

(٥) المصدر نفسه، ص ص ٤٨٧ وما يليها.

(٦) البدوي الملثم، عرار شاعر الأردن، دار القلم، بيروت، د.ت ص ٧٨.

فكم على ضوئها الفضي من صور

شتى تجلت لعيني ذات ألوان(٧)

إن ما يثير في هذه الأبيات تلك المفارقة التي تبرر فيها، فالشاعر يدرك أن الصحو هو الذي يفضي إلى التعب، والنصب، بحيث إن الأشياء تبدو للشاعر ذات ألوان وأشكال جديدة، وهي الصور التي كان يطمح إلى رؤيتها في الواقع دائماً، وأن شربٍ الخمر عند العسكر يمكن أن يكون معادلاً لشربها عند عرار، لأن الإثنين كانا يشعران بالغربة عن مجتمعهما، وشرب الخمرة كفيل بأن ينسيهما صور الواقع الأليم.

ويستمر العسكر في تبرير إقدامه على الخمر يقول:

هات يا ساق هات بنت النخيل

فعساها تشفي عساها غليلي

هات كأسي فيم التردد واشرب

فهي حسبي في محنتي ووكيلي

هاتها علني أذوب أتراحي

فيها ودع هراء العذول

واترك العود واسقنيها على نوح

فؤادي، خوف الضنى، وعويلي

جاء تحريمها وليس علينا

بل على كل سافل وجهول(٨)

تبدو الخمرة عند العسكر خمرة التسلي والنسيان، خمرة ذات نزعة فلسفية أسبغها عليها العسكر ليرى في الخمر شفاء من محنته، وكما كان عرار غير آبه بالقيود والحدود الاجتماعية والدينية في كثير من الأحيان فإن العسكر لا يلتفت إلى العواذل، وإلى تحريم الخمرة، لأنه يرى فيها الخلاص من اليأس الذي ران على عقله وقلبه في مجتمع لا يرى أنه يعيش معه في تصالح.

يقول فهد العسكر:

آشجى الرفاق تأوهي وتوجعي

وتمنعي عن شربها في المقوع

وأنا الذي بالأمس إن هي شعشعت

كم زف لي قدحي وغير مشعشع

أحنو عليه باسماً طرباً ولا

عجب ولا حرج حنو المرضع

وأضمه شوقاً قبيل ترشفي

منه إلى كبدي وقلبي المولع

وأقول للاحي به ذرني ولا تنهق

فما أنا من ذوات الأربع(٩)

تبرز هذه الأبيات السر الكامن وراء ولع العسكرٍ بالخمر، وكيف صارت الخمرة رمزاً للحنان، فهو يحنو عليها حنو المرضع ويضعها إلى صدره وكأنها ملهمته ومخلصته من عذاباته، ولذلك لا يتورع من ذم اللائم ووصفه بأقسى الصفات، وليس ذلك عجيباً وغريباً عند فهد العسكر الذي كان يرى خمرته

---

(٧) الأنصاري : فهد العسكر حياته وشعره، ١٥٦.

(٨) المصدر نفسه ص ١٦١.

(٩) الأنصاري: فهد العسكر حياته وشعره. ١٥٦.



حياته، وإقباله على ما فيها من أسباب تخلصه من الإحساسات المريرة التي كان يراها في هذا المجتمع.

ومما لا شك فيه أن الخمرة عند العسكر قد تجلت بصورها المتعددة وهي مماثلة لخمرة عرار، فكلاهما شرب الخمرة لأنه وجد فيها الخلاص والخروج من المأزق الذي يعيشه، وكلاهما مثل التمرد على القواعد الدينية والاجتماعية، وكان الاثنان قد ذكرا الخمرة لكنهما رأيا مسوغاً لهما في شربها، ولذلك ليس غريباً أن يرى الشاعران أن شرب الخمرة يفضي إلى الصحوة والإفاقة من الأوضاع المأساوية التي كانت تهيمن على المجتمع الكويتي والمجتمع الأردني في ذلك الوقت.

إن النزوع إلى الخمرة عند الشاعرين ناتج من إحساس دفين ترعرع في الوجدان بأن الخمرة التي يسعى الناس إلى تحريمها، كانت عندهما خمرة ذات بعد فلسفي فيها نزعة التمرد على المجتمع وقوانينه وأعرافه وأحكامه، لقد كان الشاعران ينطلقان من منطلق الإحساس بالغربة في المجتمع، والغربة قادتهما إلى آفاق الصحوة الماثلة بشرب الخمر والتغني بها. ولهذا ليس غريباً أن تكون الخمرة عند العسكر كما هي عند عرار للنسيان وطريقاً للخلاص.

المرأة في شعرهما

تشكل المرأة عند عرار والعسكر عنصراً مهماً من العناصر التي تكونت منها أشعارهما، فالمرأة عند عرار اتخذت أشكالاً وأنماطاً متعددة، منها: المرأة التي كانت تعيش في مضارب النور، والمرأة التي كانت تعيش في المدن والمرأة المقموعة التي وقعت ضحية للتقاليد والأعراف الاجتماعية، وهي تقاليد وأعراف كان عرار ينبذها ويرفضها ويتجاوزها في أشعاره. ولم يختلف إحساس فهد العسكر عن إحساس عرار نحو المرأة، فالمرأة عنده فاتنة ومانحة الحب ورمز الجمال، والمرأة عنده أيضاً نموذج مقموع يقع ضحية لتقاليد المجتمع وأعرافه وتقاليده.

يتجلى موقف عرار من المرأة عندما يقف إلى جانبها يناصرها ويدافع عنها وعن قضاياها، ويرى أن المجتمع لم يرحم المرأة فنظر إليها نظرة بعيدة عن التراحم.

احتلت المرأة التي كان عرار يتعلق فيها في مضارب النور، مكانة جوهرية في شعره(١٠)، وراح يتغنى بها وبجمالها، فكان عرار يلوذ بمجتمع النور لأنه يجد فيه السعادة والحرية والانطلاق، مجتمع غير مكبل بالقيود والتقاليد الاجتماعية، فهو مجتمع نقي تنتفي فيه الفوارق الطبقية ولذا وجد فيه الشاعر حياته

---

(١٠) البدوي الملثم- عرار شاعر الأردن- دار القلم- بيروت. وانظر تركي المغيض، جماليات المكان في شعر عرار، مرجع سابق، ص ٢٠٤ وما يليها.



ومبادئه ورؤيته التي كان يحلم بتحقيقها، فيقول عن هذا المجتمع:

بين الخرابيش لا حرص ولا طمع

ولا احترابٌ على فلس ودينار

الكل "زط" مساواة محققة

تنفي الفوارق بين الجار والجار(١١)

وإذا كان عرار قد تغنى بالمرأة التي تعيش في مضارب النور ورأى فيها وفي مجتمعها عناصر التحرر والانطلاق، فإنه لم ينس أن يتحدث عن المرأة التي كانت تعيش في وادي السير وفي عمان، ويخاطب في شعره نماذج من النساء من مثل : سلمى وليلى وبرفين ومي، وتارة يتحدث عن المرأة بصورة مطلقة أي أنه لا يذكر اسمها ومرة نجد أنه يهيم بفتيات ينحدرن من أصول شركسية، ففي قصيدته يا مي يقول:

يا ميّ ما ذنبي إذا فر الصبا

ومضى، ولم أجن الشباب، لشانه

وسواد شعرك حُدّ من غلوائه

ومشى المشيب إليّ قبل أوانه

يا ميًّ! ما ذنبي إذا دهري عتا

وسواد حظي لجّ في طغيانه

فالمرء يدرك ما يشاء من المنى

بالسعي والتأييد من إخوانه

وأنا الذي جحد الأحبةُ فضله

وأعان أصدقهم على خذلانه

هاتي الجبين فما تزال سعادتي

إن يدن من شفتي، طوع بنانه

... وتوسدي صدري وحسبي نعمة

هذا الذي توحين من خفقانه

مالي ودنياهم فحبك عالم

أسمى ولن يصل الأذى لكيانه(١٢)

تتجسد في هذه الأبيات نبرة التوسل والتضرع إلى مي، التي يخاطبها الشاعر ذاكراً أحزانه وأوجاعه وإحساسه بالزمن، وهو زمن قاس لا يرحم، حتى إن الشاعر مزج حديثه إلى المحبوبة بالشكوى والأنين من واقعه المرّ الذي يعيشه، وهو يرى في محبوبته صورة للنضارة والتجدد في حين يرى نفسه وقد أصابها التحول والتغير، ولم يكتف بذلك بل عبر عن الخذلان الذي أصابه، ومني به من أصحابه.

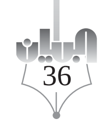
ولكن ذلك لم يمنع عراراً من التوجه وجهة حسية في حبه ذلك الحب الذي يراه شيئاً سامياً يرفرف في عالم الشعور والوجدان وإن الصورة التي رسمها الشاعر لمحبوبته صورة تتولد فيها رؤية إنسانية لا تتوقف عند حدود الحسية فقط، وإنما تتجاوزها لتشرح الألم والحزن والشعور بالمرارة والأسى، فالحب عالم مختلف عن عالم الناس الآخرين، إنه عالم سام فيه روحانيات ووجدانيات وبعيد عن التدنيس.

ورسم عرار نموذجاً لامرأة اسمها برفين، رآها عرار فأحبها وقال فيها شعراً، عبر فيه عن مشاعره وأحاسيسه، وكان هذا الشعر ذا طابع رومانسي، يدل على تحليق المشاعر الإنسانية وسموها وتألقها، فقال عرار في برفين الفتاة الشركسية:

---

(١١) عشيات وادي اليابس، ص ٢٦٠.

(١٢) عشيات وادي اليابس، ص ٤٣٤ وما يليها.



يا ظبية الوادي ولا واد إذا

ما كنت فيه ولا هناك حزونُ

إني أعيذك من بذيء شماتة

بهرائها يتبجح المأفونُ

ما أنت إلا بسمة علوية

بدموعها رب الجمال ضنينُ

قولي لمن ظلموك: رب ظلامة

شفعت لها عند الشيوخ عيون

إني فتاة طهارة أفتى بها

عبود لما ساورته ظنونُ

فغدا وبات الشيخُ في أوراده

"برفين يا برفين يا برفينُ"(١٣)

وفي إحدى الأمسيات كان الطبيب الشاعر الدكتور محمد صبحي أبو غنيمة جالساً في عيادته مع نفر من صحبه، فقرأ الأستاذ عبد الله الدباس كلمة في صحيفة محلية دفاعاً عن (برفين) ونقد الناس، والكلمات النابية التي رشقوها بها في طريقها إلى البيت والمدرسة، وهنا أملى الدكتور أبو غنيمة القصيدة التي منها الأبيات التالية، على الأستاذ عبدالله الدباس:

إن الذين وصفتهم، لم ينههم

عما أتوا شرف يغر، ودين

وذاعت الأبيات في أواسط عمان وخارجها، وإذا بعرار يعود من منفاه في العقبة، منهوك القوى، ويقرأ قصيدة الطبيب الشاعر فيجيبه بالقصيدة التي منها:

ما بي وبرفين، يا عشاق برفينا(١٤)

"أضحى التنائي بديلاً من تدانينا"(١٥)

تعكس هذه الأبيات رؤية الشاعر ببرفين، فهو يمجدها ويصف بسمتها بأنها ذات طابع علوي، فهو لا يكف عن وصفها بالحب المقدس، وهي قدسية يراها الشاعر في هذا الجمال الفنان الذي يلمحه في برفين. تلك الفتاة الشركسية التي مثلت التحرر في مجتمع مكبل بالقيود والعادات الاجتماعية. ومع ذلك فإن الشاعر يجسد إحساسه نحو المرأة بأسلوب راق.

ويتجلى موقف عرار من المرأة عندما يقف إلى جانبها يناصرها ويدافع عنها وعن قضاياها، ويرى أن المجتمع لم يرحم المرأة فنظر إليها نظرة بعيدة عن التراحم والتواصل، فيأتي بنموذج للمرأة النورية التي امتهنت الرقص من أجل لقمة الخبر. وبدأ عرار قصيدته متحدثاً عن تساوي الرذيلة والفضيلة في عرف أبناء عصره، فيصف عرار هذه المرأة قائلاً:

سمراء والعينان زر

قاوان في قد الغلام

ما شام طلعتها أخو

شغف بها الأوهام

غنت فذكرني تجا

وب صوتها رجع الحمام

---

(١٣) عشيات وادي اليابس، ص ٥٥٦ وما يليها.

(١٤) عشيات وادي اليابس، ص ٥٥٨.

(١٥) انظر: البدوي الملثم، عرار شاعر الأردن، ص ٩٥ وما بعدها.

وتمايلت فأمال عقلـ

ـي في تثنية القوام

يا بنت! يا من أمُرها

لما تعاوجت استقام

لولا الرغيف وفقر أهلـ

ـك واحتياجك للطعام

هل كنت ترضين الحيا

ـة كذا، وفي هذا المقام(١٦)

يرسم عرار لهذه المرأة النموذج صورة إنسانية مليئة بالخيوط المتشابكة والمتداخلة، إن الشاعر يرى في وجدانه أن هذه المرأة التي لجأت على الرقص بحثاً عن لقمة الطعام لم تكن إلا نموذجاً إنسانياً يستحق التعاطف، فإن الابتذال الإنساني الذي يتجسد في صورة هذه المرأة يستحق أن يراجع وأن يحتفي به، لأن في ذلك امتهاناً واضحاً لإنسانية الإنسان، وهذا ما كان يرفضه عرار لأنه عاش أبياً مدافعاً عن كرامته وكرامة وطنه وأمته.

إن مشاعر الشاعر تدرك بكل وضوح تأكيدها على إنسانية الإنسان واحترامه، لأن المجتمع البشري الذي يقود إلى امتهان الإنسان ليس مجتمعاً نقياً، وإنما هو مجتمع بشري له أنياب ومخالب، وهذا ما رفضه عرار الإنسان والشاعر الذي عبر عن احترامه لحرية الإنسان وحقه في الوجود، ولذا فإن لجوءه إلى مجتمع النور ما كان إلا تعبيراً عن شعوره بالقهر والقلق الذي يعيشه مجتمعه.

وقد شكلت المرأة في شعر فهد العسكر محوراً أساسياً من محاور شعره، وجعل قصائده الغزلية ممزوجة بالعفة والحسية ومقترنة بالخمرة في كثير من الأحيان، وإن الذي يقرأ شعر فهد العسكر يجد أنه قادر على تصوير عاطفة الحب تصويراً فنياً رائعاً، يقول:

قبل فديتك مبسمي دع جيدي

وإلى اللقاء صباح يوم العيد

لم لا وأهلي، ويح أهلي، بالغوا

باللوم والتعنيف والتهديد

لا تقتربوا من دارنا هم أقسموا

أن يقطعوا إن جئت حبل وريدي

يا ليت شعري هل أثار شكوكهم

حَوَلي، قيامي بالدجى وقعودي

وتأففي وتلهفي وتبرمي

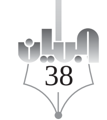
بهم وهذا ديدنُ المفؤود(١٧)

تشكل هذه الأبيات صورة لعلاقة الشاعر بالمرأة، ولكن مما هو لافت أن الشاعر جعل المرأة هي المتحدثة وهي التي تبدأ الحديث، وهي أمة فيها نزعة التحرر، لكنها مع ذلك تخشى قيود المجتمع وتقاليده، فتوجه تحذيرات للشاعر خوفاً من أن يفتضح أمرها. ولكن الشاعر لم يكن يؤمن بتقاليد المجتمع وقوانينه وأعرافه، فهو يرسم هذه الصورة لهذه المرأة التي كبلتها قيود المجتمع، ويستمر الشاعر متحدثاً بلسانه عن هذه المرأة قائلاً:

---

(١٦) عشيات وادي اليابس، ص ٣٤٦.

(١٧) عبدالله الأنصاري- فهد العسكر ص ١٨٢.



أكثيرة الشكوى حنانيك اهدئي
وترفقي بالشاعر المنكود
الصبح لم يسفر وأهلك نوّم
قومي معي نحو المدام وعودي
فترددت وتململت وتنهدت
وبكت وطوق ساعداها جيدي
فنظمت من وحي الدموع قصيدة
وعرائس الإلهام دمع الغيد
وسجدت إجلالاً وتعظيماً لها
واستعبرت روحي وطال سجودي
فتأوهت واستسلمت واغرورقت
عيناي رغم تجلدي وصمودي
قالت هلم إلى الشويطئ قلت لا
فهناك كل مفتد وحسود
وهنا الأمان وها هنا ما شئت من
بنت النخيل أو ابنة العنقود
فسقيتها وحسوتها من ثغرها
يا من حساها من ثغور الخود(١٨)

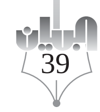
يخاطب الشاعر المرأة في هذه الأبيات واصفاً إياها بكثرة الشكوى ويطلب منها أن تترفق به، ويدعوها إلى احتساء الخمر، وأدار الشاعر هذه الحوارية مع هذه المرأة، وهي حوارية تكشف عن موقفه من المرأة وموقفها منه، ولذا فإن الشاعر يرسم عالماً خاصاً به يكشف فيه عن رؤيته وموقفه من المرأة التي يخاطبها، وتخاطبه، فهو يجعلها تفصح عن موقفها، ورؤيتها هي الأخرى، ولذلك فإن صورة المرأة عند العسكر هي صورة فيها كثير من التعالي والسمو، ولكنه غير مؤمن بالمجتمع وقوانينه وقواعده وبالضوابط الاجتماعية، هذه الضوابط التي تسعى إلى التفريق بين المحبين.

أواه من ذاكراي ليلة أقبلت
سكري تجر على الرمال ذيولاً
القلب صفق هاتفاً ومرتلاً
للقائها نغم الهوى ترتيلاً
رددت تقديساً وتعظيماً لها
بسجودي التكبير والتهليلا
وطفقت أقطف من شقائق خدها
وكم رشفت رضابها المعسولا
فتقول لي والكأس خضب كفها
إني لأهوى الضم والتقبيلا
فأجبت أخشى البدر يفشي سرنا
فأضفي علينا شعرك المسدولا(١٩)

يتذكر الشاعر ليلة أقبلت فيها محبوبته سكرى تتهاوى نحوه، ويصدر فرح الغناء بها، ويعظم حبه لها، وينتقل إلى الحسية في وصف هذه المحبوبة والحديث عن جمالها، ولكن مما يضفي حيوية وديناميكية على شعر فهد العسكر في المرأة تلك الحوارية التي يقيمها وهو يتحدث مع المرأة، وهي حوارية لا تكشف عن رأيه هو فقط وإنما عن رأي المرأة وموقفها من الحب الذي يداعب لواعج قلبها.

إن الأسلوب القصصي الذي تقوم عليه بنائية القصيدة في المرأة هي بنائية

(١٨) عبدالله الأنصاري: فهد العسكر حياته وشعره، ص ١٨٢.
(١٩) عبدالله الأنصاري: فهد العسكر حياته وشعره، ص ١٩٠.



تستمد أسلوبها من الحوار، ذلك الحوار الذي اشتهرت به قصائد عمر بن أبي ربيعة، ومما هو لافت فإن المرأة كانت تجاهر بالحب ولذلك يقدم العسكر المرأة على أنها امرأة متحررة، ولكنها تعيش خباية أهلها عليها.

ومما يتفق فيه العسكر مع عرار تصويره للآفات الاجتماعية المتعلقة بالمرأة. فيصور فهد العسكر فتاة زوجها أهلها إلى شيخ كبير طاعن بالسن غير ملتفتين إلى رأيها وموقفها من مثل هذا الزواج، فقال قصيدته التي تكشف عن اللوعة والأسى والتعاطف مع هذا النموذج الأنثوي الذي راح ضحية العادات والتقاليد الاجتماعية القاسية، فقال في قصيدة له بعنوان "نوحي":

نوحي بعقر السجن نوحي فصداه
في أعماق روحي
نوحي فقد سالت جروحك مثلما
سالت جروحي
نوحي فما أغني غبوقك لا ولا
أجدى صبوحي
نوحي وبالسر المقدس لا تبوحي، أو
فبوحي

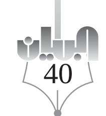
* * *

نوحي فجسمك مثل جسمي قد
طواه اليائس طيا
نوحي فروحك مثل روحي كم
كواها الوجد كيا
نوحي فنفسك مثل نفسي لم تجد
زاداً وريا
ياللشقاء، ويا لبؤس شقية تهوى
شقيّا(٢٠)

تبرز هذه القصيدة في افتتاحيتها سلسلة من النواحات التي تبدأ بها كلمة" التي كررها الشاعر في هذه القصيدة مرات كثيرة، حتى إن هذه الكلمة شكلت المفتاح في هذه القصيدة، ويرى أن الفتاة تعيش في السجن ويطلب منها أن تنوح، فنواحها كنواحه عنوان للجروح واليأس والشقاء، وهو لا يرضى لهذه الفتاة ما قرره أهلها، من زواج غير متكافئ ولذلك ليس غريباً أن يكون فهد العسكر ذا فكر تنويري ورؤية ثاقبة فيما يتعلق بالمرأة وغيرها من أمور مجتمعه، يقول أيضاً:

قد أرغموك على الزواج بذلك
الشيخ الوضيع
أغراهم بالمال وهو المال معبود
الجميع
فقضوا على آمالنا، وجنو على
الحبُ الرفيع
ما راع مثل الورد يذبل وهو في
فصل الربيع
قد زينو الأحداث – ويلهمو-
وسموها مخادع
كم ذوبت فيها كبود، واكتوت فيها
أضالع
وتحطمت مهج وسالت أنفس،

(٢٠) عبدالله الأنصاري: فهد العسكر حياته وشعره، ص ١٩١.



وجرت مدامع
هذا، وما من زاجر، كلا ولا في
الحي رادعٍ

يؤكد الشاعر في هذا المقطع من القصيدة أن هذا الزواج كان زواج المرغم الذي ليس له رأي فيمن يتزوج، ويلفت النظر إلى ما كان الناس يفعلونه عندما كانوا يغرون أهل الفتاة بالمال، وهم في ذلك يجهضون الحب في مهده ويقتلونه، دون وازع أو رادع، وهم بذلك يجعلون الفتاة كالوردة الذابلة بدلاً من أن تكون مشرفة متألقة. فهو يلوم أهلها، ولم يجد الشاعر صوتاً آخر ينضم إلى صوته في هذا المجتمع يدعو إلى نبذ هذه العادة الاجتماعية التي تقوم على ظلم الفتاة وقهر أحلامها وقتل حبها وعواطفها.

* * *

لقد مثل عرار والعسكر في حياتهما ومواقفهما وأشعارهما رؤى إنسانية مشتركة، ويبدو أن الظروف المتشابهة التي عاشها الشاعران قد جعلت مواقفهما متماثلة، فقد كان الشاعران ذا رؤية تنويرية ثاقبة مخالفة لرؤية المجتمع مشيرة إلى عيوبه وآفاته.

وليس غريباً أن تكون اللغة الشعرية التي جاءت عندها لغة قريبة وسهلة وليست لغة يهيمن عليها الغموض والغرابة، فجاءت لغة فيها كثير من البساطة، لكنها البساطة التي لا تعني الإسفاف، وإنما البساطة التي لها تأثير ساحر وخلاب تتركه في نفسية القارئ أو المتلقي.

إن مواقف عرار من قضايا أمته لا تختلف كثيراً عن مواقف العسكر، فقد كان الإثنان ذا رؤية قومية، يحذران فيها بلادهما من أطماع المستعمرين وأهدافهم فخاطبوا أبناء العروبة وحذروهما من تلك الأطماع. وقد كان في شربهما للخمرة فلسفة واضحة، إذ إنها المخلصة والمنقذة من اليأس والظلام الذي كان يخيم على المجتمع، أما موقفهما من المرأة فهو موقف يجسد تقديسهما لعاطفة الحب وسعيهما إلى جعله حباً نقياً يعترف بإنسانية الإنسان.

* * *

المصادر والمراجع

١- الأنصاري - عبدالله زكريا: فهد العسكر حياته وشعره، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت ١٩٩٧، ط٥.

٢- باشلار، جاستون، جماليات المكان، ترجمة غالي هلينا، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.

٣- البصير، عبد الرزاق: لغة فهد العسكر، مجلة العربي، أكتوبر ١٩٦٤.

٤- أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤، ط٢.

٥- الرومي، نورية: شعر فهد العسكر، دراسة نقدية تحليلية، ط٢، بيروت ١٩٩٩م.

٦- عبدالله، محمد حسن: الشعر والشعراء في الكويت، منشورات ذات سلاسل، ط أول: ١٩٨٧.

٧- فحماوي، كمال: مصطفى وهبى التل، حياته وشعره، عمان، د.ت.

٨- مصطفى وهبى التل: (عرار) ديوات عشيات وادي اليابس، تقديم محمود المطلق، عمان، ط أولى، ١٩٥٤.



٩- مصطفى وهبى التل: (عرار) ديوات عشيات وادي اليابس، تحقيق وتقديم د. محمود زياد، ط٢، ١٩٩٨م.

١٠- المغيض، تركي: الحركة الشعرية في بلاط الملك عبدالله بن الحسين، عمان ١٩٨٠، وزارة الثقافة والشباب.

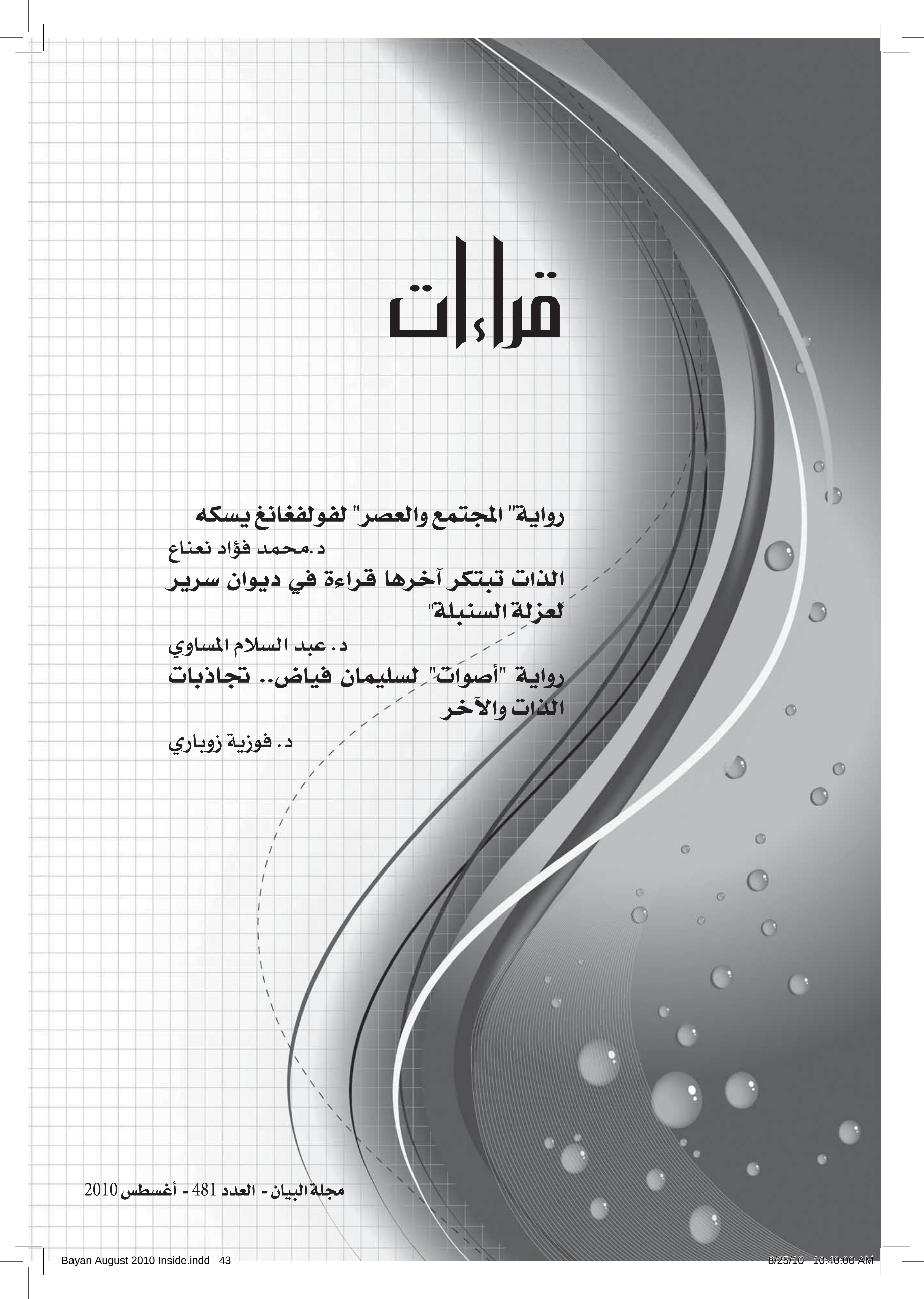
١١- المغيض، تركي: السياسي الوطني في شعر عرار.

١٢- المغيض، تركي: النماذج الإنسانية ودلالاتها في شعر عرار، مجلة أبحاث اليرموك- جامعة اليرموك.

١٣- المغيض، تركي: جماليات المكان في شعر عرار، مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد ٤ ١٩٨٩م.

١٤- الملثم، البدوي: عرار شاعر الأردن دار القلم، بيروت، د.ت.





قراءات

رواية" المجتمع والعصر" لفولفغانغ يسكه

د.محمد فؤاد نعناع

الذات تبتكر آخرها قراءة في ديوان سرير لعزلة السنبلة"

د. عبد السلام المساوي

رواية "أصوات" لسليمان فياض.. تجاذبات الذات والآخر

د. فوزية زوباري

رواية "المجتمع" والعصر لفولفغانغ يسكه محاولة فك رموز العالم

ترجمة وتعليق: د. محمد فؤاد نعناع *

إن اعتاد البحث العلمي عادة أن يذكر رواية العصر على أنها الشكل الروائي المقدَّم على رواية المجتمع (فيلبرت: موسوعة الأدب ١٩٦٩، ٢٨٩، ٨٥٩)، فإنه كثيراً ما يعرَّف من ناحية أخرى هذا الشكل أو الآخر، إلا أنه فيما بعد تغلّب استخدام مصطلح رواية العصر التي تقف بمساواة رواية المجتمع تقريباً (انظر: إمّيل: الرواية).وبناء على إحدى قواعد النظام الموضوعية للرواية إجمالاً . بشرط أن يكون العصر موضوع الرواية بخلاف بناء الزمن للرواية . تختلف لوائح المفهوم لرواية العصر من خلال تحديد مختلف لمفهوم الزمن: فمرة يُحَدَّد بالزمن عامة، ومرة أخرى بالزمن في معنى التاريخ المعاصر، أي الحاضر.

إن الفهم العام لمفهوم الرواية . استعمل في عصر الباروك أكثر صرامة (إمّيل: تاريخ) . أتاح الفرصة لجمع الأشكال الروائية التالية تحت اسم رواية العصر: الرواية الخيالية ورواية المفتاح [٣] والرواية التاريخية ورواية العصر بالمعنى الضيق، وهذا يعني رواية المجتمع ورواية المدن الكبرى ورواية الوطن . القرية، وكذلك « رواية الواقعية الاشتراكية " (براك، ١٩٥، ٢٠٢ وما بعدها).

إن تحديد الزمن في معنى اتخاذ الحاضر موضوعاً من قبل المؤلف يقيّد مفهوم هذه الرواية بالمرحلة التي استُخدم فيها، هذا من موروث فعّال حتى القرن العشرين أيضاً (هاسوبك، ٢١٩. ٢٢٠). وإن تحديد أو حصر رواية المجتمع انطلاقاً من رواية العصر يخلق صعوبة، لأن رواية العصر " التي تشتمل على أكثر من قطاع في المجتمع " (كايزر: العمل الفني اللغوي ١٩٥٦، ٨٠) عُرفت في العصر نفسه، أي في القرن التاسع عشر بأنها خاصة به، وهو العصر الذي تطورت فيه رواية المجتمع، وإذا عدّ كايزر رواية المجتمع . العصر شكلاً خاصاً بما سمّاه رواية المكان (كايزر، ٣٦٤) فإنه يلقي على هذا المفهوم أيضاً المعنى الذي أُضيف إلى رواية العصر على أنها الرواية التي

---

* أكاديمي سوري مقيم في الكويت.



تتناول " موضوعات غير فردية عامة " (براك، ٢٠٢)، ولكن لأنه تقف ذهنية خاصة معللة تاريخياً كل مرة تحت تصرف النماذج الروائية المجموعة ضمن المفهوم العام « رواية العصر "، فإنه يسري هنا وصف الفروق وصفاً قصيراً مع الأشكال الأخرى التي يجب أن يُنظر إليها على أنها ظواهر متوازية، أو تطورات مستمرة، قبل أن تكون أشكالاً أولية، لكي تتم معالجة رواية المجتمع ـ والعصر في المعنى المحدد فيما بعد، وهذا يعني كشف الموروث الذي بدأ في القرن التاسع عشر، وواصل تطوره في القرن العشرين. إنه مفهوم نوع موسع إلى حد بعيد يفقد قدرة إخبارية.

وإذا تم استبعاد المكون الخيالي لدى رواية العصر إطلاقاً فإنها تختلف عن الرواية الخيالية، أو رواية الدولة فيما بعد مرحلة رواية توماس موره "أتوبيا" ١٥١٦، وتقريباً في قصص روبنسون للرواية النثرية المبكرة، مثل (جزيرة قلعة الصخور) لمؤلفها يوهان غوتفريد شنابل. وبهذا تحاول تصوير " حالة العالم " المتعلقة بالمجتمع، بينما تعد الرواية الخيالية هذا مستسلماً للمقادير، عديم الجدوى، ولكن تتراجع إلى الخيال المثالي. (انظر: جان كنوبف: فجر المواطن، واقعة منكرة ومجربة في روايات فيكرام وغريملزهاوزن وشنابل، شتوتغارت ١٩٧٨).

إن رواية "المجتمع أو العصر" لا تفي بشروط رواية المفتاح ـ أي تقييد المادة بأحداث واقعية محددة ووقائع واسترجاعها بلغة الشيفرة ـ لأنها ترفض الاقتصار المضموني على أحداث منظورة صغيرة لأشخاص معينين، ولا ترتضي بتشكيل شخصيات العصر بطريقة أدبية ـ كما هو تقريباً في أدب عصر الباروك البلاطي [٤] ـ وإنما تقصد إلى الكلية في تصوير الواقعة على أنها حالة. إن رواية العصر في القرن التاسع عشر تعد بناء على الرؤية الحالية فقط على أنها رواية تاريخية، ولكن يفصلها عن هذا النوع في المعنى الحقيقي اتخاذ موضوع الحاضر أولاً بخلاف نوع القصص في روايات من جاء بعد والتر سكوت، مثل فيلهلم هاوف وفيلكس دان وآخرين. وإذا أمكن أن يُعاب " وصف العصر القديم " في علاقة بتفضيل الرواية التاريخية، وبخاصة لدى شعراء القرن العشرين الذين فرّوا من وجه الفاشية بأن أرادوا أن يتغنوا " بتقريظ العصر القديم " (ل. فويشتفاغنر: حول معنى الرواية التاريخية وعبثها ١٩٣٥)، فقد تم تعليل هذا في خطر الهروب من الواقع الذي لا تعرفه رواية العصر. وهنا يُذكر أنه يمكن توعية " موضوعات العصر " بأمثلة تاريخية، دون أن تطمس لدى ذلك العلامات النوعية للحالة التاريخية المختصة، وهذا ما تظهره روايات مثل رواية بيرتولت بريخت (شؤون السيد يوليوس قيصر ١٩٣٨ ـ ١٩٤٠، وهي رواية تاريخية مع إحالة إلى الحاضر إلا أنها ليست تصويراً لعلم التاريخ أو لسيرة هتلر). إن رواية الوطن ـ القرية المتوازية مع رواية العصر للقرن التاسع عشر في

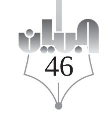


إذا تم استبعاد المكون الخيالي لدى رواية العصر إطلاقاً فإنها تختلف عن الرواية الخيالية، أو رواية الدولة فيما بعد مرحلة رواية توماس موره "أتوبيا» 1516.

طابعها الحقيقي تقريباً. ولا سيما (مرآة الفلاحين ١٩٣٧) ورواية (أولي الأجير ١٨٤١ ـ ١٨٦٦) لجيرمياس غوتهلف. تفي من خلال تحديدها المكاني والشخصي مشروطة فقط بالمطالب التي توضع على رواية العصر، وأخيراً فإن روايات الواقعية الاشتراكية عُدّت تاريخية ونُظر إليها على أنها مواصلة لموروث رواية المجتمع أو العصر في القرن التاسع عشر.

وبهذا تمت الإشارة إلى مجموعة من العلامات الأساسية لرواية المجتمع أو العصر التي عولجت بناء على أمثلة مختلفة من القرن التاسع عشر، لتمييز الصفات الخاصة بالقياس إلى رواية النمو أو الرواية التربوية في الوقت نفسه. لقد أعدّ فورتمان تقسيماً تاريخياً مفصلاً للقرن التاسع عشر: مبتدئاً برواية العصر المثالية في أواخر عصر غوته (سنوات التجوال) عبر رواية العصر في النصف الأول من القرن التاسع عشر " إمّرمان « ورواية " التعايش " لغوتسكوف مع رواية العصر القومية والاجتماعية الحرة (فرايتاغ وشبيلهاغن)، ورواية العصر الواقعية (كيلر ورابه وفونتانه).

إن قاعدة روايات القرن التاسع عشر مثل رواية العصر التي تحتوي على معنى رواية المجتمع في الوقت نفسه، وفُهمت في معنى التاريخي المعاصر، أي الحاضر بالنسبة إلى مؤلف، ترجع إلى أقوال المؤلفين أنفسهم أو المنظرين المعاصرين، ومن ذلك المطالبة التي رفعها لودولف فينبارغ في كتابه (رحلات خلال دائرة الحيوان ١٨٣٥) برواية التقاليد المعاصرة، حيث قال: "بطلي يجب أن يكون معاصراً. وروايتي يجب أن تكون عصرية. الروايات التي لا تكون على هذا النحو أعدها سمكاً فاسداً". هذا وبسبب سعي المؤلفين إلى الكلية بهدف استعادة الواقع التاريخي المعاصر الذي يقوم عليه العالم البوطيقي لرواية العصر التي تستطيع فقط أن تظهر مقطعاً رغم الادعاء بالكلية (كليمبر،١١١)، فإنه أمكن إبراز ميادين رئيسة خمسة لروايات العصر، وهي: الميدان الاجتماعي، والميدان الثقافي ـ الفكري، والميدان الديني ـ الأخلاقي، والميدان العسكري ـ السياسي، والميدان الاقتصادي (هاسوبك، ٢٢٢)، على أنها عوامل تحدد العصر وتكون لها الصدارة في رواية العصر ـ بخلاف رواية التربية ـ النمو ـ ولم تُدّخل كما هناك وسيلة إعلام بأوضاع أو أفعال محددة فقط. وقياساً على ذلك لا تعرف رواية العصر إلا قليلاً من " الانتشار لمصائر حياة الإنسان "، أو مجموعة من البشر، بل الأرجح أن " تصوير تركيب القوى الجماعية والغيرية لواقع العصر يطبع طباعة ذات سمات



خاصة. هذا الموضوع الواقف في بؤرة تصوير الرومانسيين يمكن أن يعد على أنه بطل رواية العصر " (هاسوبك، ٢٢٤). وهذه الأولوية لتصوير العصر أدت إلى أن وصف الشخصيات متعلق بذلك، ويجب أن يجعل تابعاً، ويقود إل تنميط الشخصيات التي تلعب دورها بوصفها ممثلة للتيارات العصرية المحددة، وتتم وظيفتها بوصفها بوقاً للميادين المختلفة. ويشار إلى هذا من خلال أمثلة، مثل: غوتسكوف وروايته (فارس من الجن ١٨٥٠ . ١٩٥١)، وفونتانه وروايته (السيدة جيني ترابيل ١٨٩٢)، أو شبيلهاغن وروايته (في المجموعة والحلقة ١٨٦٧). (انظر مثلاً: فولفل وآخرين).

« إن وظيفة الشخصيات في رواية العصر محددة بالدرجة الأولى من خلال أن الأديب يحاول أن يفك رموز العالم والكون وأن يصورهما بمساعدة أشخاص مستقلين عدة. ويُعد الناس بوصفهم ممثلين لطابع نموذجي وسيلة لتحقيق هذا الهدف فقط. إنهم يوفرون هدفاً آخر، وفي هذا الجانب يوصفون بأنهم وسطاء. وقليلاً ما يحتفظ معظم الشخصيات في رواية العصر بالثقة لدواعي غايات الأديب التركيبية الفنية، والأرجح أنهم يكتسبون هذه الثقة بناء على حقيقة أهميتهم المعاصرة " (هاسوبك، ٢٢٨). وعندما يمد المرء خط الموروث الموصوف بمثل هذه المقاييس على القرن التاسع عشر، ويصل . اعترافاً بالخواص المشروطة تاريخياً . وآخرون إلى بيرتولت بريخت برواية (القروش الثلاثة ١٩٣٤)

إن رواية "المجتمع أو العصر" لا تفي بشروط رواية المفتاح . أي تقييد المادة بأحداث واقعية محددة ووقائع واسترجاعها بلغة الشيفرة . لأنها ترفض الاقتصار المضموني على أحداث منظورة صغيرة لأشخاص معينين، ولا ترتضي بتشكيل شخصيات العصر بطريقة أدبية.

فإنه يستغرب أن يقرأ أحكاماً غامضة في البحث العلمي، ومن ذلك أن المرء لا يملك فيها أمامه إلا رواية مفتاح بدائية تماماً، وأنها ذات شكل خال من الخيال لا فائدة منه (ف. هاس: بريخت ١٩٥٨) وشخصيات فقيرة الدم عديمة الحياة، كما أن شكلها يخالف مطالب الواقعية (أ. كانترو فيج: رواية القروش الثلاثة ١٩٣٤).

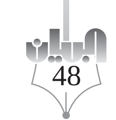
كيف أعد مؤلفو رواية الرسائل بشكل متواز مع كتاب الرسائل، فإن تصوير الشخصيات في رواية العصر (كنموذج للعصر) يتصل بالكتابة المحبوبة لسير شخصيات العصر المشهورة في القرن التاسع عشر. ويُضرب على سبيل المثال كارل غوتسكوف وعمله طبائع عامة (١٨٣٥، شاتوبريان، فلنغتون، روتشيلد) أو هاينريش لاوبه وعمله أوصاف حديثة (١٨٣، ميرابو، تاليران)، وهكذا يسمح

كما تتحدد رواية العصر بالواقع، وكذلك لدى شخصيات الرواية، فإن التركيب البنائي يعين من خلاله أيضاً: فليس " اختلاق خرافة وإعادة القصة من الذاكرة زمنياً لسياق الحدث " كما لدى الرواية التربوية يمكنان التغلب على غزارة المادة بشكل مناسب.

من أجل شخصيات مختلفة في روايات العصر للتدليل على نماذج حقيقية أيضاً، كما عند كارل إمّرمان وروايته (الخلَف ١٨٣٦، والفشّار ١٨٣٩. انظر: هاسوبك، ٢٢٩ . ٢٣٠). وإذا كان هاسوبك يشير في هذا السياق لدى رواية العصر إلى خطر التقادم من خلال زوال المعاصرة، لأن الرموز تكون ظاهرة فقط للقراء المعاصرين، فإن هذا صحيح جزئياً، ولكن لدى ذلك لا يعتد بأن تُعَدّ رواية العصر للقرن التاسع عشر مع مطلبها بطبيعة شهادتها اليوم على أنها وثيقة تاريخية تريد أن تكون معالجة دون أن يضع المرء لدى ذلك الخطر الحاسم بتبديل الواقع الموصوف مع الواقع الحقيقي المصوّر. ومن خلال قبول النماذج من الواقع فيما يتعلق بشخصيات الرواية يضم إلى التنميط المذكور مكوِّن فردي، ولا سيما عند فونتانه، ولكن الذي يعجز أن يطغى على النموذجي

وكما تتحدد رواية العصر بالواقع، وكذلك لدى شخصيات الرواية، فإن التركيب البنائي يعين من خلاله أيضاً: فليس " اختلاق خرافة وإعادة القصة من الذاكرة زمنياً لسياق الحدث " كما لدى الرواية التربوية يمكنان التغلب على غزارة المادة بشكل مناسب، وإنما " الترتيب غير المحكم لمشاهد مفردة بلا منحنيات جذب وتشويق ممتدة "، ولتقطع صور جانبية محددة، أو « صور خاطفة " (شبيلهاغن) التي تكون مطبوعة من خلال " وحدة المكان والأشخاص والموضوع " ومجموعة تحت وجهات النظر هذه في تسلسل كبير لصور عدة أيضاً (هاسوبك٢٣١). وعلى هذا النحو تحدث غوتسكوف في مقدمة روايته (فرسان من الجن) عن « رواية التعايش ".

وبالضبط فإن الحديث في رواية العصر يتيح الفرصة للشخصيات نفسها أن تقدم مركزها الاجتماعي، وتظهر الروابط أو الإلزام، وبأن تتخذ موقفاً من الناحية الحزبية لكل حالة خاصة، ولا يبقى إلا مكان صغير للأقوال المحَللة تحليلاً نفسياً في الميدان الخاص، أو لا يبقى على الإطلاق. إن الهدف بتقديم مقطع عريض للعصر يجلب معه أن الميادين المصورة المختلفة في خطوط متعددة للقص تسير متوازية بعضها إلى جانب بعض، دون أن يتنافس الاستقلال والمساواة في الحقوق بعضهما ضد الآخر. ذلك أن " تعايش الحقول من انطلاقها في الوقت نفسه قصصياً يثبت قانون بناء أساسي لأغلب روايات العصر في القرن التاسع عشر "،



كما أشار هاسوبك إلى ذلك لدى فونتانه وعمله الساخر (السيدة جيني ترابيل)، ولدى شبيلهاغن في عمله (الفيضان العارم ١٨٧٦) على سبيل المثال.

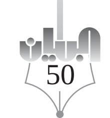
لقد تمت مخاطبة مشكلة الواقعية من خلال حاليّة رواية العصر، ومسعاها إلى توفير الحقيقة، وهذا فونتانه يحدد " واقعية عصرنا " بأنها " انعكاس الحياة الواقعية كلها"، ويستبعد صراحة الإعادة العارمة للحياة اليومية، وعلى الأقل ضنكها وعيشها على الهامش. (شعرنا الغنائي والشعر القصصي منذ عام ١٨٤٨، ١٨٥٣). وعندما يتحدث فونتانه عن الواقعية، فالأرجح أنه يعتقد بهذا طريقة العرض، الشكل الفني الزائد لمادة الواقع. ومن ثمّ فالنوع الذي يطلق عليه اسم الواقعي هو الذي تظهر فيه أشياء الواقعة خاصيتها في حقل شكلي للعمل الفني " (هاسوبك، ٢٣٩). وهكذا فإن عمل إمّرمان (الفشّار) ليس افتراضاً فقط، وإنما جعل الافتراض موضوعاً في الأدب وفي العصر أيضاً. (إمّيل: تاريخ: ٥٤). إن نقيض ذلك تكوّنه " الإعادة العارمة " التي تصفها المرحلة المتأخرة للمذهب الطبيعي. وتُعد رواية العصر في القرن التاسع عشر مرحلة أولى لمفهوم واقعية القرن العشرين (بشرط أن يوجد مثل هذا، انظر: مناقشات الثلاثينات، وما يُسمى حوار التعبيرية).

لقد سُمّي اقتباس شخصيات الرواية المختلفة من خلال القاص وسيلة أسلوبية للواقعية، وهذا الاقتباس ينبغي أن يبرز الثقة بالمقول من ناحية، ومن ناحية أخرى ينوه بالأهمية التي تعلق (ليس فقط على) المقتبس (هاسوبك، ٢٤٠ ـ ٢٤١).ولا تستبعد هذه الواقعية المكوِّن الافتراضي لدى رواية العصر أيضاً (ولذلك فهي ليست رواية خيالية)، حتى إن وجوده أو نقصه يخدم تقسيماً عاماً للنوع. إن روايات فونتانه ورواية (الفيضان العارم) لشبيلهاغن تستغني عن الخيال. ومن ناحية أخرى يجب لدى الأخيلة فصل النوع الموجه إلى الماضي الذي يشير إلى المستقبل: والمثال على هذا النوع المحافظ: (إمّرمان وروايته الخلَف). هذا ويُعبر عن عقيدة التقدم عند فرايتاغ في روايته (لك وعليك ١٩٥٥) . إن نقد العصر الذي اشترط لدى مثل هذه الأخيلة (هنا يقع أيضاً فرق في النظام المغلق للرواية الخيالية) يشجع صلتها بالواقعية إذا ما قدمت هذه فيما بعد حلقات محددة قابلة للتمني أو حلولاً (من حلول ممكنة).

ويُستطاع أن يعبر عن نقد العصر من خلال السخرية كما عند إمّرمان وروايته (الفشّار)، أو من خلال الاحتجاج، كما عند شبيلهاغن وروايته (في المجموعة والحلقة)، أو عند غوتسكوف وروايته (فرسان الجن)، (هاسوبك، ٢٤٢ ـ ٢٤٣) ويعزو فريدريش شبيلهاغن الذي نشر إلى جانب رواياته (مقالات في نظرية الرواية وتقنيتها ١٨٨٣) مكانة خاصة إلى رواية العصر، وبهذا أثار نوعاً من الجدال النظري أجاب عليه آخر الأمر في (محاضرات في نظرية فن القصة والمسرحية وتقنيتهما، ١٨٩٨). ففي

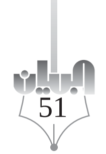
مقالاته الأولى يعتني شبيلهاغن وآخرون بالنقاط الأساسية التي سُمّيت من قبل بـ (الوجود والاختلاق) . عنوان إحدى المقالات وسيرته ١٨٩٠ ،، وهذا يعني قبول أجزاء من الواقع وتشكيلها الأدبي، وتلقيح " مواد التجربة " من خلال " المخيلة " كما يُذكَر لديه، وما يؤكّد مهمة التصوير، أي التصوير من خلال الأشخاص أنفسهم، وهي المهمة التي يتراجع عنها التروي حول المُصوَّر من خلال القاص، إن لم يلزم احتجابه احتجاباً تاماً . وينَوَّه بإبراز النموذجي في أو بسبب الفردي والضرورة للشاعر في أن يحتل موقعاً ثابتاً (كليمبيرر، ١٤٢، ريبنغ). إن نظرية شبيلهاغن تمّ استقبالها في سياق المسعى إلى الإدراك الذهني الحديث للرواية كما لدى بريخت، ووضعها ضد توماس مان وضعاً هجومياً .

وبينما يُنظر إلى رواية العصر خصوصاً على أنها نتاج القرن التاسع عشر، وتبقى مقصورة على المؤلفين الألمان فإنه لا يُفهم تحت هذا المفهوم للرواية الاجتماعية نوع محدد زمنياً، ولا نوع محدد مكانياً تحديداً متقناً : فقد أُرجعت إلى هاتمان فون أوس في روايته (إيريك وإيفين)، وتمت معالجتها مفصلاً في القرن السابع عشر من خلال نماذج، مثل فيليب فون تسيزن، وغريملزهاوزن، وفايزه، وآخرين (كوهن). ويُشار إلى أنه بعد رسالة غوته التمثيلية (فيلهلم مايستر ١٧٨٥) أصبح مؤلفو رواية العصر في المحيط اللغوي الألماني يدخلون في عداد مؤلفي الرواية الاجتماعية أيضاً، ويتممون من خلال قوائم الرومانسيين الأوروبيين للقرن التاسع عشر: ستندال وبلزاك وتولستوي ودوستويفسكي وآخرين. لقد بحث هوم في محاضرته المقالية الفروق بين رواية المجتمع عند بلزاك والرواية الاجتماعية عند زولا (هوم، ١٥) التي يرى فيها أن رواية المجتمع لها خلفية بعيدة من الميثولوجيا، وخلفية قريبة حيث يرتسم فيها مثل أعلى قديم من المجد الفروسي. وهذا المثل العلى يحدد مضمون التفكير التام لرواية المجتمع، حالما تتعرض القيمة الأخلاقية للشك (هوم، ٣٩).ولكن هذا يعني أيضاً أن رواية بلزاك . ملهاته الإنسانية ١٨٢٩ . ١٨٥٤ . رواية حول المجتمع الأفضل حيث يمثل فيها موقف الفارس أو الرجل المهذب الذي يجب أن يقدَّر على أنه محافظ، إنْ لم يكن رجعياً (هوم، ٤١) بالقياس إلى شخصيات زولا في سلسلة روايته (آل روغون . ماكار ١٨٧١ . ١٨٩٣). ورغم أن الشخصيات هنا تنتمي إلى المجتمع الفضل المشابه أيضاً، إلا أنها توضع على أنها " رسوم من أفكار المقدمة للفهم " في " تاريخ علم الطبيعة وعلم الاجتماع " (عنوان فرعي في رواية آل روغون ماكار)، فإن المثل الأعلى ينتقل من السلوك بوصفه رجلاً مهذباً إلى كونه إنساناً تحت الناس، وتنتقل الفضيلة الدعائية من المجد إلى التضامن (هوم، ٣٠. ٣١، ٤٩). وبهذا تثبت الرواية الاجتماعية لزولا أنها رواية العصر أيضاً، كما تكون من جهة أخرى رواية المجتمع لبلزاك عصرية، إذا يمكن الادعاء بأن يُنظر إليها على أنها رواية العصر.



إن المواصلة القابلة للإشارة هنا قصيرة فقط لموروث رواية المجتمع . والعصر في القرن العشرين تُنْجَز . كما أعتقد أكثر مما هو في رواية توماس مان المقتبسة مراراً، أي (الجبل السحري ١٩٢٤) . من خلال هاينريش مان وروواياته التي وصفها بنفسه بأنها روايات العصر الاجتماعية، وهي: (بلد التنابلة ١٩٠٠) و (الإلاهات ١٩٠٣) و (المستعبد ١٩١٨). إن رواية العصر، مثل رواية الحاضر الميونخية أو البيرلينية (نسبة إلى مدينتي ميونيخ وبرلين)، ومثل رواية المدن الكبرى في مواصلة جديدية لروايات بيرلين لفونتانه وروايات ميونيخ لميشيل جورج كونراد متوفرة، ولا سيما في رواية ألفريد دوبلن (ساحة ألكسندر . برلين ١٩٢٩)، ولكن أيضاً (حتى الآن لم يؤبَه لها إلى حد بعيد) في رواية ليون فويشتفانغر (النجاح . تاريخ ثلاث سنوات لإحدى المقاطعات " ميونيخ " ١٩٣٠).

ويُضاف إلى ذلك أن روايات الواقعية الاشتراكية ترد ممثلة تقريباً من خلال أنّا سيغهر، وفريدريش فولف، ولودفيج رين، وأرنولد تسفايغ، وآخرين. أما ما اهتم به مؤخراً بما يُسمى انزلاق رواية العصر إلى الأدب الهادف، فإن الاتهام قديم قدم تاريخ رواية العصر. ويسقط من الحساب أن العامل السياسي يخص طبقاً للتعريف الواقع المصور لهذا النموذج من الروايات (يسمى هناك طبقاً للطبيعة). لقد لاحظ شبيلهاغن في (مقالاتته حول نظرية الرواية وتقنيتها ١٨٨٣) على مؤلف رواية العصر بأنه " الرجل المتقد نشاطاً الذي يشعر بالشدة والقوة في نفسه، ولا يتردد أبداً في أن يشترك في برامق العجلة المتحركة لمصائر الناس، كما لا يتردد صائغ إيفيسوس (٥) في أن يجلس ويبرد في ورشته بلا انقطاع ". إن الواقع الذي تعتمد عليه رواية العصر في القرن التاسع عشر يخرج منع كارل ماركس آخر الأمر أيضاً.



الهوامش

١ . عنوان المقال الأصلي باللغة الألمانية Der Zeit — und Gesellschaftsroman وهو منشور في كتاب (الأنواع الأدبية)، إعداد أوتو كنورّش، شتوتغارت ١٩٩١، ص ٤٤١ . ٤٥٠ .

٢ . باحث ومترجم سوري يعمل أستاذاً مساعداً للأدب العربي في كلية التربية الأساسية بدولة الكويت.

٣ . هي رواية تعرض شخصيات العصر بأسماء مستعارة.

٤ . هو أدب ساد فيه أسلوب فني يزخر بالزخرفة والتنميق، وذلك في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

٥ . نسبة إلى مدينة إغريقية قديمة في آسيا الوسطى.

المصادر

١ . كلمبيرر، ف.: روايات العصر عند فريدريش شبيلهاغن وجذورها، فايمر ١٩١٣.

٢ . كوهن، إي.: مُثُل المجتمع العليا ورواية المجتمع في القرن التاسع عشر، بيرلين ١٩٢١.

٣ . هوم، ر.: رواية المجتمع، زيوريخ ١٩٤٧ .

٤ . فولفل، ك.: المرء ليس مجرد إنسان مفرد. تخطيط الشخصيات في روايات المجتمع عند تيودور فونتانه. في: مجلة ZFDPH، ٨٢، ١٩٦٣، ص ١٥٢ . ١٧١ .

٥ . هاسوبك، ب.: رواية العصر. نموذج رواية القرن التاسع عشر، في مجلة ZFDPH، ٨٧، ١٩٦٨، ص ٢١٨ . ٢٤٥.

٦ . براك، إي.: رواية العصر، في: B. I. البوطيقيا في سطور، كيل ١٩٦٩، ص ٢٠٢ . ٢٠٨.

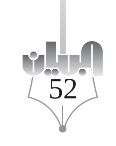
٧ . ريبنغ، غ.: الأخ غير الشقيق للأديب. نظرية الرواية عند شبيلهاغن، فرانكفورت ١٩٧٢.

٨ . فورتمان، جي.: قضايا رواية العصر، دراسات في تاريخ الرواية الألمانية في القرن التاسع عشر، هايدلبيرج ١٩٧٤.

٩ . إمّيل، هـ.: تاريخ الرواية الألمانية، المجلد ٢، بيرن . ميونيخ ١٩٧٥.

١٠ . إمّيل، هـ.: مقال " الرواية " في: معجم تاريخ الأدب الألماني، إعداد: ميركير . شتاملر، المجلد ٣، بيرلين ١٩٧٧، المادة ١٨ وما بعدها.

١١ . إبيرسباخ، ف.: رواية العصر الاجتماعية، في: مجلة V. E. هاينريش مان، حياته ومؤلفاته وتأثيره، فرانكفورت ١٩٧٨، ص ٦٦ . ٨٣.



الذات تبتكر آخَرَها..

(قراءة في ديوان: «سرير لعزلة السنبلة» للشاعر محمد الأشعري)

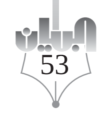
بقلم: د. عبد السلام المساوي *

ليس تلقي الشعر أن يجهد المتلقي أو القارئ نفسه في البحث عن المقصدية أو عن معنى معين يخفيه الشاعر بين مكونات قصيدته أو من حاصل تفاعل هذه المكونات مجتمعة، لأن الشاعر نفسه، لو طلبنا منه أن يكشف عن ذلك المعنى سيقف حائراً متردداً. وهذا الأمر مردود إلى الطبيعة الملتبسة لمفهوم النص الشعري المعاصر الذي يقول كل شيء، ولا يقول شيئاً محدداً في الآن نفسه. إنها طبيعة تطور الأشكال الأدبية التي سمت بالنص من أحادية الصوت والدلالة، إلى مراقي التعدد والانفتاح. ولعل هذا من الأسباب التي دعت دارسي الفن الشعري إلى تطوير أدواتهم وتحديثها وتنويع مستوياتها تبعا لتعدد المكونات البنائية للنص وانفتاحه اللامحدود على المرجعيات الثقافية المتعددة، التي ينهل منها صاحبه، أو يتمثلها بطرق يستحيل بسطها وتحديدها. وقد أولت نظريات جماليات التلقي، منذ انبثاقها عناية خاصة للنص وقارئه، بحثاً عن توفير الأجواء الملائمة لقراءة النص بشكل يجعلها قراءة تفاعلية، تستفيد من عطاءاته وتفيدها، بدون أن تدعي استهلاكه واستنفاده. ذلك أن «القصيدة بنية رمزية، يقيمها «تنظيم لفظي» ليس على نمط الواقع المائل، وإنما على نمط الصِّلات المتبادلة والمتجادلة في جوهر ذلك الواقع وحقيقته». (١)

وهذا لا يعني أن حدود التلاقي بين النص وقارئه متباعدة أو متلاشية، بل إن هذه الحدود تتقرب بينهما أو تتباعد تبعاً لملكات القارئ واستعداداته المعرفية والذوقية. فالنص مهما بدا نائياً، فإنه يترك دائماً خيوطاً سحرية متاحة لمهارات القارئ ولقدراته في الظفر بالمفاتيح السرية التي تجعل أبواب الولوج مفتوحة على مصراعيها؛ وعلى قارئ النص الشعري أن يعي بأن «مشكل الشاعر – إذن – مشكل (تشكيل) وليس مشكل (توصيل) ولا مشكل (تجميل). فليس ثمة معنى يريد الشاعر أن (يوصله) وليس ثمة (غرض) يريد أن يعبر عنه، وإنما ثمة (موقف) من الواقع يسعى الشاعر إلى تشكيله.»(٢)

---

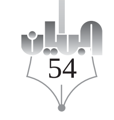
* شاعر وناقد من المغرب.



إن التركيز على مكانة القارئ في عملية التلقي، لا تعني الإجهاز على حضور الشاعر أو صاحب النص، فهو صاحب الإنتاج، بل هو الركيزة التي عليها المدار، باعتباره خالقاً للفكرة الإبداعية، ولتطورها عبر تولدات وامتدادات المواد اللغوية والثقافية والرمزية التي تواشجت، أو تنافرت، أو تعاضدت، لتسفر عن وحدة كلية، صارت فيما بعد نصاً قابلاً للقراءة وللتداول. والنص يكتسب لونه ونوعه ومواقفه، من الطبيعة الأنتولوجية والتكوينية لصاحبه. إن تحييد الوجود المادي للمنتج – لحظة الاشتغال التحليلي على النص . ما هو إلا إجراء وقائي من اختلاط الأصوات وغلبة الجلبة على الفحص النقدي والقرائي الذي يتوخى توفير حدود معقولة من العملية المطلوبة لضمان مصداقية النتائج. وإلا فإن الإجهاز على انتماء النص الشعري إلى التجربة الشاملة لصاحبه، من شأنه أن ينمط القراءات، وينفي التفاوت في المهارات الإبداعية بين الشعراء ويصادر الخصوصيات.

ونحن حينما نبسط خارطة الشعر المغربي بين أيدينا، فلا شك أننا نقف على فسيفساء من الألوان المتعددة والأشكال مختلفة الأحجام، تتشابه آونة – تبعا للمراحل الزمنية والاجتماعية والسياسية، وتتمايز عن بعضها البعض كلما أنعمنا النظر داخل المرحلة الواحدة. لكن ثمة تجارب يمكن نعتها بالاستثناء، لعدم مجاراتها العرف السائد في الكتابة الشعرية، فهي تصمد أمام المؤثرات الجارفة، وتختط لذاتها مساراً يؤمن لها النجاة من الانجراف، والخلاص من التبعية في التعبير عن الموقف، على الرغم من وضوح هذا الموقف الذي يوحد كل المعبرين.

والمتأمل – مثلا – لتجربة الشاعر المغربي محمد الأشعري في الكتابة الشعرية، يجده واحداً من قلائل، أخلصوا للموقف السياسي إخلاصاً بلغ حد التضحية، لكنهم لم يضحوا بالتشكيل الشعري لصالح ذلك الموقف السياسي أو الاجتماعي. ووعيه الحاد بشرط جماليات القول الشعري يُعد سنداً أمتن لصلابة الموقف الاجتماعي والسياسي، بل زاده ذلك الوعي الجمالي مصداقية أخرى، لا تتأتى – عادة – لمن يسلم عنانه لكف المؤثرات الوقتية، فباستثناء بعض القصائد المنتمية إلى ديوانه الأول «صهيل الخيل الجريحة» التي طغى فيها صوت المناضل المحرض على صوت المبدع الرائي، فإن التجارب التي تلت ذلك، تكشف عن شاعر مسكون بهاجس التشكيل الشعري والرؤية العميقة التي تدمج الجزئي الناتئ في خضم اللغة الشعرية والرؤية الشاملة، دونما تخل عن صوت الذات الخاص في حواره الممتد مع مختلف أشكال الوجود، وأصناف الكائنات المادية والرمزية. وهذا ما دعا الشاعر المهدي أخريف إلى القول في المقدمة التي كتبها لأعمال الأشعري: «إن الأشعري قد اكتشف لغة شعرية في لغته



هو، وقصيدته هي القصيدة الأشعرية الذاهبة صعدا نحو المزيد من التميز. في داخله اكتشف الأشعري بالطبع اللغة التي اكتشفها.» (٣)

وحتى نقف على خصوصيات الكتابة الشعرية عند محمد الأشعري، ضمن سياق الإبداع الشعري المغربي العام، ونكشف عن الأسس البنائية والأسلوبية التي تميز شعره، اخترنا أن نقوم بدراسة قصيدة واحدة تشكل – في الحقيقة – لحظة دالة في مساره الإبداعي. فهي من ناحية قصيدة طويلة النفس تمتد على أكثر من ٢٨ صفحة، وللمستوى الكمي أهميته إذا أخذنا بمعيار التشكل الفيزيائي للقصيدة، الذي يواكبه امتداد مزاجي ووجداني وفكري، يفضل التفصيل على الاختزال دونما تفريط في التكثيف. واختيار نص كامل للدراسة، يبرره الخوف من اجتزاء الفقرات القصيرة من قصائد كثيرة للتدليل على قضايا على درجة كبيرة من الأهمية، كما يبرره رفض الاختزال لتجربة موغلة في العمق.

ونقصد تحديدا قصيدة «سرير لعزلة السنبلة»(٤) التي تشغل حيزا ورقيا ًهاماً، إذ تمتد من الصفحة ٣١٢ إلى الصفحة ٣٤١. ولكي يخفف الشاعر من ضغط الطول وكثافة النفس، فقد عمد إلى تقطيع شكلي وتنويعي عن طريق خلق فراغات بين الفقرات الشعرية. وهو فراغ لالتقاط النفس، ولإعمال تنويعات معنوية جزئية داخل المعنى الأكبر والرؤية الشاملة. وقد أمكن أن نحصي ٢٢ حركة جزئية تبعاً للفقرات التي اشتملت عليها القصيدة. وخلال هذه الحركات تعبر الذات عن مختلف الحالات، في إيقاع درامي تصاعدي، له بداية وتطور ونهاية. وهي سمة سردية تسم شعر محمد الأشعري وتميزه، كما أنها تخفف كثيراً من غلواء النزعة الغنائية، وتبتكر أجواء لتنامي الحالات الشعرية، باعتبارها حالات ممتدة في المسافة والزمن.

في رحلتها عبر هذه الحركات تبتكر الذات آخرها الذي يؤثث مسافة الرحلة، فتجد في المرآة مبتغاها الأثير، وتعمد في أحيان كثيرة إلى دمجها فيها، كأنها بذلك تحاول مواجهة الغربة الوجودية بالتكتل والتوحد. حيث تتجلى الغربة الوجودية في أشكال مختلفة، فهي الموت المتعدد والمتكرر بالذكريات، وهي الزمن المرتد إلى نفسه عبر لعبة المرآة العاكسة، وهي أيضاً غربة يكثفها ظلام العالم، حيث تعمد الذات إلى الاستقرار في السواد والعماء.

لذلك فمن الطبيعي أن تعمد هذه الذات إلى تطوير سلاح المواجهة، بحثاً عن نقطة ضوء، حتى ولو كان ذلك عبر معانقة بياض الألم، في انتظار أن يتحول هذا البياض إلى جذوة متقدة تؤججها حركة اللهيب والشهوة، من أجل اكتشاف قصة الجسد. لكن هذه المواجهة تبوء بالفشل، فالجسد لغز، والشهوة إفناء له في خضم من الماء والسراب. ولا بد للذات أن تتحرر من آخرها – شبيهها بحثا عن سلاح



أمتن ومواجهة متكافئة، فيكون الكلام زاد المسافات، وتكون القصيدة مرممة للأعطاب، وصانعة لمعجزة الرواء. فهي التي بمقدورها تجميع شتات الشظايا التي بعثرتها الشهوة والرغبة، والرجوع بالذات إلى نقطة البدء.

تبدو قصيدة «سرير لعزلة السنبلة» مونولوغا طويلاً، يحكي بضمير المتكلم قصة حب ملتبسة، بطلها: ضمير المتكلم – لنقل الشاعر افتراضاً–، ويبدو على درجة كبيرة من الفاعلية، فهو الذي يوجه الأحداث، ويستبد بالتفاصيل، ويمتلك القدرة على التحكم في كل شيء:

في المسافة بنيت ريشي

وفيها يموت

كما تذبل المفردات

ولا شيء بين السبيلين

جذلاً أعبر العمر حتى الرحيق الأخير

أما البطلة في هذا المونولوغ الشعري، فهي امرأة، يتم التنويه إلى حضورها بشكل يومئ إلى وجودها قبلا، باعتبارها مسؤولة عما وصلت إليه وضعية الذات من تأزم – حيث يتم القفز على التفاصيل أو تكثيفها بحسب الضرورة الشعرية:

وهذا مرورها الآن في خاطرك،

بعيداً عن جسدها المأسور في عتمات اشتهائك

ليست هي من يمر فحسب

بل سنوات من الدهشة والأقحوان

وجلال ريشي يتوج ريشك

بنياشين حروب بعيدة

إن حضور البطلين في هذه القصيدة – المونولوغ، لا يعني بالضرورة قيام سارد يحكي ما حدث أو ما يحدث أو سوف يحدث، وإنما توكل إليه مهمة التعليق على ما حدث مستقصياً ما تركته الأحداث من آثار، وما تولد عن ذلك من تحولات للذات:

وحرام كل الذي تنسجه مسافة صغيرة

لا تكفي لتمدد جرح على راحته

حرام أن تعجز جرأة العالم كله

عن إضرام حريق صغير عند قدميها

وقد يوحي وجود قصة ببطلين ومسافة، بتحقق المبتغى والوصول إلى النهاية البعيدة التي يتحقق فيها اللقاء الأخير، الذي يتيح للجسد تحقيق ارتوائه، وللروح بلوغ إشباعها العاطفي. لكن شيئاً من ذلك لا يحدث، وكأنما الحب جذوة ملتهبة تبحث دائماً عن حطب يؤججها، حتى لا تنتهي دورة الشهوة إلى رماد منطفئ:

لست أنت من يمضي

وإنما أوارك الذي استقدمته من صحراء نفسك

وهاهي الصفصافة التي دخلت غرفتك ستذبل في لحظة خاطفة

والمرأة ستمضي من نافذة صغيرة خلف قلبك

والرماد الذي سيبقى في الغرفة هو

أنت أو أنتما معاً

بعدما انقطع الخيط الذي يربط اللهب باللهب

فارجع إلى الغابة السوداء قبل هبوب ريح تذروك في فلاة دمعتها

إن الأمر بالرجوع إلى الغابة السوداء – في الحقيقة – دعوة إلى استمداد الصمود من الطبيعة القوية، كما أنه لا يفهم منها عودة إلى الغاب على الطريقة الجبرانية المحتمية بالأسباب الرمزية أو الرومانسية التي تدل عليها الشحنة الدلالية لمفهوم الغابة، ذلك أن أجواء قصيدة «سرير لعزلة السنبلة» تنأى تماماً عن الأبعاد الرومانسية التي ترسخت في تجربة الشعر العربي الحديث، بالرغم من الحضور المكثف لمعجم الطبيعة. والدليل على ذلك يتجلى في غياب تيمات الحزن والغربة والإحساس بالوحدة، وغيرها من المعاني التي تعكس انهزام الذات أمام خيارات واقعها. بل العكس من ذلك، تنحو أجزاء القصيدة برمتها إلى ملاحقة الذات في رحلة فلسفية، وهي تروم خلال ذلك الكشف عن هشاشة الطين – الجسد في مواجهة تجربة الحب ككينونة كونية، لا يمكن كبحها أو السيطرة عليها.

فلا الغابة السوداء، ولا القمر، ولا النهر، ولا كل أشكال الطبيعة بقادرة على إطفاء الأوار أو تهدئة اللهيب، بل إنها القصيدة والكلام هما السبيل الأوحد إلى الخلاص من عناء سفر عظيم، أججته امرأة التبست بالصفصاف والفراش والطيف والماء (٥):

ها إنني أقطف من فواكه المستحيل قمرا

لأضيء به عتمات القصيدة

ولا شيء يجعلني أقفز في حقل الضوء

لأقتنص عبارة لاحت لي شهية

مثل رقصة سمكة

أنا الآن في قلب الكلمات

الضوء لي

والعتمات كلها

وهذه الفراشات التي تقود قطعان صمتي

إلى أدغال الجلبة

محكوم، إذن، على التجربة الجوانية (الروح) والبرانية (الجسد) أن تلوذ باللغة (القصيدة)، فهي القناة الرحم لتصريف فائض الانفعال الذي أذكاه احتكاك الطين بالطين، في دورة زمنية مرهونة للزوال (الموت). وعلى الكلمات أن تختار مواقعها في سياق متخيَّل عارم، يستثمر كل الإمكانات المتاحة لتخليد التجربة في صور تذهب إلى الحدود القصوى للرموز الطبيعية، دون مساس بموضوع التجربة أو تشويه له، وكأن الشاعر يؤمن تماماً بكون «الصورة التي لم تكن تشبه موضوعها في شيء لم تكن رديئة فحسب، بل لم يكن لها معنى ولا جدوى» (٦). وهذا ما ينطبق على عوالم قصيد «سرير لعزلة السنبلة» التي استطاع الشاعر من خلالها أن يجعل

الرؤية الشعرية بانية لهيكلها المعماري، فجاءت أجزاؤها وفقراتها ملتحمة ومنسجمة بنيوياً عبر تدفق منهمر للصور والأفكار والدلالات، وعبر وعي يخدع نفسه ببساطة وسذاجة ليمتلك العالم، كما يقول ريتشار في كتابه Littérature et sensation (٧) وخداع الوعي – هنا – يقصد به الانحراف بصواب المعنى الواقعي إلى تخوم التحويل والتخيل.

والحقيقة أن ثمة تدفقاً هائلاً للصور الشعرية يميز قصيدة «سرير لعزلة السنبلة» من بدايتها إلى نهايتها الشيء الذي يبوئها مكانة خاصة في مدونة محمد الأشعري الشعرية. ولعل أسلوب الاستعارة بكل أنواعه المطروقة والمبتكرة – أن يكون المكون المهيمن في بناء متخيل القصيدة وعوالم الذات المتحولة. بدءاً من الصورة الأساس التي ترد في بداية القصيدة:

في المسافة بنيت ريشي

وفيها يموت

إذ تستدعي «المسافة» وسيلة قطعها بشكل ييسر مصاعب البعد ومتاعب السفر عن طريق إيجاد أجنحة «بنيت ريشي». وهي صورة مزدوجة التكوين: استعارة الريش من الطير إلى الإنسان، واستعمال لفظ «بنيت» بدل «استنبت» خروجاً عن المألوف وانحرافاً بمناسبة الفعل للمفعول به. وانتهاء إلى الصورة الختامية التي ترد في نهاية القصيدة:

أنت وحدك تسكنين الظل في المرآة

فانسكبي على جمري

وجمرك

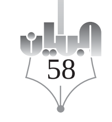
وهي صورة تنحو إلى تجريد المحسوس (تسكنين الظل في المرآة)، أو في أحسن الأحوال تعمد إلى صهره وجعله ماء لإطفاء الجمر المتقد (فانسكبي على جمري وجمرك). والمبرر هنا أن الصورة الختامية ينبغي أن تكون مخلصة من المعاناة: معاناة التجربة المعيشة في الحياة، وفي القصيدة. وهكذا تتحول المرأة من كينونتها النارية المعذبة واللاهبة، كما تشكلت طوال القصيدة، إلى كينونة مائية تسكب على الجمر لتحقق خلاصين: خلاصاً من مكابدة تجربة الحب، وخلاصاً من مكابدة الكتابة، بإنهاء القصيدة.

وبين صورة البدء، وصورة النهاية، تنساب الصور الجزئية البانية لمتخيل القصيدة بشكل متنام، يرصد مختلف محطات المسافة المقطوعة. إلا أن المسافة المومأ إليها هنا، تختلف عن الأحياز الفيزيائية المتعارف عليها، والمعنى فيها لا يتم بواسطة وقع خطوات أو حفيف أجنحة، وإنما هو سير عموديٌّ متحلل من رتابة الزمن وتوالي اللحظات. كما أن الجسد الذي ينبغي أن يقطع مسافته، قد تم تغييبه بالمرة، كي تنوب عنه حالاته الشعورية:

ومشت يقظتي

حتى غدا الظل بحرا يُسوِّرني

وغدا الضوء أنشوطة من حريق



ولا شك أن الاستجاد – هنا – بالتقابل، قد جعل الذات في ذروة أزمتها، فإذا كان الضد في المنطق يقضي على ضده، فإنهما في هذه الصورة قد اتحدا للقضاء على الذات التي تريد الخلاص من «الغرق» لتجد نفسها في مواجهة «الاحتراق». لكن الخلاص قد يتحقق انطلاقاً من:

جملة حب أولى

ابتكرها رجل، صدفة

وهو ينفض كيساً كلماته

أمام حُرْقة الملكة

فتنبت نخلة «بيضاء من دهشتك

فالاستجاد بـ«جملة حب» إشارة إلى وعود القصيدة وما تحمله اللغة من أسباب النجاة. ذلك أن القصيدة ككيان لغوي ثورة حاسمة لاحتضان مختلف المواد والحالات، وتحويلها وتشكيلها نفسياً ورمزياً بشكل يجعل الذات تصوغ رؤيتها وموقعها، جاعلة منهما أساساً ومسكناً صالحاً للعيش. فإذا كانت «رؤوس الأصابع» هي التي تكتب، فهي تكتب ما ترى أو ما ترغب حقيقة في رؤيته. إنها – بعبارة أخرى – تخلق المصائر وتوجهها بما يخدم الوجود الذي تتمنى:

هل ترى المرأة التي تمشي فوق ماء النهر

وقد لبست لرقصتها غيمة زرقاء

هل تراها كما أراها

برؤوس أصابعي

وقد احترقت في جحيم نعومتها

إن قارئاً جيداً لقصيدة «سرير لعزلة السنبلة» لا بد أن يعاني ما عاناه الشاعر عند كتابتها، فهي لا تقترح قراءة سهلة في طقوس عادية. كما لا يكفي هذا القارئ تمكنه من أدوات البلاغة لكي يصل إلى «تنزيل» حمولتها، وإنما عليه أن يتقوى عليها بالمعرفة والاستعداد، أي أن يساهم في كتابتها مرة أخرى، لعله يصل إلى الأصقاع الرؤيوية التي تشي بها أبعادها.

وهكذا يتأكد الوعي الجمالي بالشعر وقيمة التشكيل في القصيدة، وهذا ما يجعل الشاعر محمد الأشعري واحداً ممن أدركوا هذه الهبة التي تعطي صاحبها بقدر إيمانه بها. فجاءت قصيدته «سرير لعزلة السنبلة» وغيرها من النصوص التي تحبل بها أعماله الشعرية طافحة بالصور العميقة والأساليب الشعرية المبتكرة والرؤية الضاربة في العمق الوجودي والعمق الإنساني.

الهوامش

(١) عبد المنعم تليمة – مدخل إلى علم الجمال الأدبي – دار قرطبة للنشر – ط.ج. البيضاء ١٩٨٧ ص ٧٨.

(٢) المرجع نفسه –ص ٨٢.

(٣) محمد الأشعري – أعمال شعرية – منشورات اتحاد كتاب المغرب، دار الثقافة، البيضاء ٢٠٠٥، مقدمة الأعمال.

(٤) محمد الأشعري – أعمال شعرية – المصدر نفسه ص ٣١٢.

(٥) محمد الأشعري – أعمال شعرية – (م.س) ص ٣٣٣ – ٣٣٤ .

(٦) عبد المنعم تليمة – مدخل إلى علم الجمال الأدبي (م.س) ص ٣٥.

(٧) نقلا عن: عبد الكريم حسن – المنهج الموضوعي: نظرية وتطبيق – شراع للدراسات والنشر والتوزيع – دمشق ١٩٩٦– ص ٦٦.

رواية "أصوات" لسليمان فياض: تجاذبات الذات والآخر

د. فوزية زوباري *

عندما يقوى الغرب، بكل ما أوتي من سطوة حضارية ومعرفية، أن يتسلل إلى الشرق، بكل ما يحمل هذا الشرق من حمولات الماضي الاجتماعية والدينية والتاريخية، ليندس في حنايا مجتمعه، فيعايش الذات العربية الشرقية بكل تنوعها ومستوياتها، رجالاً ونساءً، ريفاً ومدينة، طبقات متعلمة أو أمّية، تأتي رواية "أصوات" لسليمان فياض لتمثل تجاذبات تلك الذات بين قوة الغرب وشدة تأثيره، وشدة جذب الماضي بثقله وحمولاته، وتموضعها في الحاضر بكل همومه ومشكلاته الحياتية المتعددة.

ولعّل عنوان الرواية "أصوات" هو الدلالة الرامزة إلى شخصياتها من سكان قرية الدراويش المصرية، هذه الشخصيات التي، وإن تعددت وتنافرت وتناقضت، وكانت قرية الدراويش مسرحاً لتصارعها، إلا أنها ستشكل في النهاية صوتاً واحداً هو صوت المرحلة العربية الراهنة لكل ما تشير إليه هذه المرحلة، وما تطرحه من مشكلات، وما تتطلبه من حلول.

تبدأ الرواية بوصول برقية إلى مخفر الدراويش، تقول: إن حامد، الولد الذي هرب من قريته ذات يوم، ليصل في هروبه إلى فرنسا، يقرر العودة، مع زوجته الفرنسية سيمون، وبعد غياب ثلاثين عاماً، لتمضية فترة في القرية، يستعيد فيها ذكريات طفولته، ويحقق حلم مشاهدة الأهل والوطن، بينما تستطيع سيمون التعرف على الشرق من خلال هذه الزيارة.

ويبدأ التحول في حياة القرية، وحياة سكانها منذ اللحظة التي وصلت فيها البرقية، وأعلن نبأ قدوم (الغرب) ممثلاً بحامد وسيمون، إلى الشرق المرموز إليه بقرية الدراويش. لكن، وقبل الدخول في عالم التحولات تلك، لابدَّ من إبراز الصورة التي رسمها الكاتب لذلك الغرب الوافد، والتي تتكفل لغة الكاتب في إبرازها من خلال كيفية نقل الخبر، ومن خلال تفاصيل بسيطة وصغيرة، تشي بأهميته وخطورة عاقبته: "ولكن المسألة بدت هامة لي وعاجلة، فحامد مصطفى البحري ليس الآن شخصاً عادياً .... وبدأت أهتم شخصياً بهذه المسألة النادرة الحدوث" والتي هي، وعلى حد

* باحثة وناقدة من سوريا



لجأ الكاتب إلى اللغة في مستوييها الظاهر والضمني، الدلالة المباشرة والدلالة المضمرة في وصف هذا الجديد القادم إلى الشرق، سيعمد إلى اللغة نفسها في نقل الواقع الحقيقي الذي تعيش فيه قرية الدراويش. ذلك أنه، ومن غير نقل حي لواقع القرية، لن نتمكن من قياس الفارق بين العالمين، وما يترتب على هذا الفارق من إشكاليات.

تعبير مدير المخفر، "ضربة قدر مفاجئة" (٢٣)، وبالتالي، سيكون التفاعل مع هذه المسألة استثنائياً بحجم تلك المفاجأة "فجأة وعلى غير موعد، اختل نظام الكون في أعيننا وعقولنا، حدثت ضربة قدر قادمة من المجهول، من عالم الغيب الذي لا تدركه أبصارنا ولا ترقى إليه عقولنا" (٢٤).

فالمجهول "وعالم الغيب" غير المدرك بالبصر أو بالعقل، مدلولات لدلالة واحدة هي هذا الغرب الوافد، تتبعه مدلولات للدلالة نفسها كان يشير إلى هذا الغرب "بالجديد الوافد" أو "المثير للدهشة" أو أن يكنى عنه بـ "عاصمة النور" فتنتقل بنا الدلالة إلى أوروبا عصر الأنوار، وما أحدثته في العالم من ثورة معرفية شملت ميادين الحياة كلها.

وكما لجأ الكاتب إلى اللغة في مستوييها الظاهر والضمني، الدلالة المباشرة والدلالة المضمرة في وصف هذا الجديد القادم إلى الشرق، سيعمد إلى اللغة نفسها في نقل الواقع الحقيقي الذي تعيش فيه قرية الدراويش. ذلك أنه، ومن غير نقل حي لواقع القرية، لن نتمكن من قياس الفارق بين العالمين، وما يترتب على هذا الفارق من إشكاليات.

سنتعرف إذن إلى حال القرية بشكل غير مباشر، أي من خلال الاستعدادات التي اتخذتها سلطة القرية، الممثلة بالمخفر، من أجل استقبال حامد وزوجته. إذ توضع البلدة كلها في حالة طوارئ: تهذيب حشائش القنوات، ترميم الجسور، ردم البرك والمستنقعات، تعبيد الطرق، منع رمي مياه الغسيل والاستحمام في الحارات والأزقة، وإبعاد روث البهائم والحمير من شوارع الدراويش، ومراقبة الأولاد حتى لا يتبولوا في الشوارع ووراء البيوت، ثم تتوّج هذه الحملة من الاستعدادات والإصلاحات بوضع وسائل الإنارة في الشوارع، معقباً وبطريقة فيها الكثير من الغمز واللمز، "لكي تبدو الدراويش لسيمون وكأنها مضاءة في كل الليالي، من سنوات بعيدة" (٣٤). وهذه الاستعدادات كلها لكي تظهر القرية بالمظهر اللائق أمام حامد وزوجته الفرنسية، والغاية الأبعد من ذلك "حتى نرفع رأس حامد أمام زوجته، ونرفع رأس الدراويش والناحية بل ومصر كلها أمام الخواجات جميعاً، ممثلين في شخص الست سيمون، أو أمام الفرنجة الحاضر منهم والغائب". (٣٨)

ويصل الآخر، ممثلاً بسيمون وحامد، أرض القرية التي تستقبله كما تستقبل

الملك، ومنذ اللحظة الأولى لوصوله يبدأ بفرض نظامه على القرية، ومن خلال فرض نظامه يبدأ التغيير ... تغيير يطال الأسرة الصغيرة، أحمد، زينب، الأم، إلى أن ينتهي بتغيير أعم يشمل القرية كلها بما فيه سكانها. ذلك كله ستكشف عنه المحاور الأربعة التالية، التي ستضيء العمل الروائي، وتكشف عن جوهر المشكلة التي يعاني منها مجتمع الدراويش، ومجتمعنا العربي الكبير، كما ستضيء مواقف الشخصيات تجاه الآخر الوافد.

المحور الأول: تلّقي صورة الآخر منقوصة ومختزلة

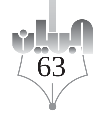
رغم حالة الانبهار والدهشة التي أصبح عليها سكان قرية الدراويش بعد رؤيتهم الوافد الجديد، ورغم الاستعدادات الظاهرية، المتمثلة في كثير من الإصلاحات التي طالت مرافق القرية، فقد راحت بعض الأصوات فيها ترصد ذلك الآخر بعيونها المحلية، التي لم تعتد رؤية شبيه له من قبل، إلى درجة لم تعد ترى في ذلك الآخر إلا شكلاً مغايراً منقوصاً ومختزلاً: في ثوب فاضح، وفق رؤيتها، أو تصرف غير لائق، وفق مفهومها، أو إيمان مشكّوك فيه، وفق معرفتها للدين من خلال الساري والمألوف والمتعارف عليه. ولم يعد ذلك الآخر، ووفقاً لهذه الرؤية المنقوصة، إلاّ مصدراً للإغواء والفتنة، أو كافراً قريناً للشيطان، أو في أقل التقديرات، مخالفاً لروح الطهارة المتعارف عليها بينهم، فارتاعت لما رأت، وراحت تترجم مخاوفها، ومن خلال مونولوج داخلي، برفض لهذا الوافد، وعندما لم يجدِ

كثيراً ما راحت لغة السرد تكشف تغييرات الذات الفردية لكثير من أصوات قرية الدراويش، وتغير وعيها بعد وصول الوافد الجديد، لأنها باتت ترى نفسها "بعيون جديدة".

الرفض، راحت باستئصال الشرّ موطن الفتنة والإغواء، ونستطيع تفصيل هذه الرؤية من خلال تحديد مواطن الاحتجاج التي أشارت إلى:

١- **اللباس والمظهر:** تبقى طريقة اللباس من الأمور التي تدخل ضمن العرف والتقليد الاجتماعي لمجتمع بسيط كمجتمع قرية الدراويش، ويصبح كل زيّ مخالف للمعتاد يدخل ضمن دائرة الغرابة المصاحبة للفضول والدهشة ثم الاستنكار، إلا أنه استنكار مبطن يصل إلى المتلقي من خلال مونولوج داخلي للشخصيات.

الأمر الملفت للنظر تلك الثنائيات المتعارضة لمواقف كثير من الشخصيات من شكل الآخر، مظهره، لباسه، تصرفاته، ومن تذبذب عواطفها تجاهه في صورة تتراوح بين القبول والرفض، قبول ذاتي ورفض جماعي. قبول ذاتي عندما يختزل ذلك الآخر ليصبح مصدر إثارة ولذة تحرك الغرائز وترضيها ولو من بعيد. ومصدر غضب ورفض عندما يتحول الآخر إلى قرين للشيطان يقود إلى الفتنة، لكن ذلك الموقف يبقى ضمن دائرة الاحتجاج الداخلي دون أن يتحول



نجحت لغة الرواية بمنحييها المباشر والضمني، والصريح والرمزي، في تصوير تجاذب الشخصيات وذواتها بين عدم القبول الكامل، وعدم الرفض الكامل والصريح.

إلى أداة قمع فعلية.

لنستمع إلى واحد من الأصوات يصف قدوم سيمون مع زوجها: "جاءت سيمون مع حامد بمظهر أبهج قلبي كذكر، وأغضبني كرجل"، ثم يسترسل في وصف لباسها "ظهرها عار حتى المنتصف، شعرها مرفوع عن عنقها الطويل الذي يشبه عنق الغزال، وذيل فستانها الأحمر قصير" (٦٠) وكما يفتتح ذلك الصوت حديثه عن وصف اللباس بعرض لعواطفه المتباينة والمتعارضة، فإنه يُلحق وصفه بسرد لانفعالات الجماعة من رجال القرية وشبابها إثر رؤيتهم لمظهر سيمون. "وكان شباب الدراويش والبلاد المجاورة يتصايحون خارج الدار كالمجانين، وفكرت أنها ستفسدهم، وتفتن علينا نساءنا المحجبات وبناتنا العفيفات". (٦٠).

ذلك التقابل بين بهجة "الذكر" وغضب "الرجل" يفسره المعجم اللغوي قبل المعجم الاجتماعي لقرية الدراويش، فالأولى تعود بنا إلى إرضاء الرغبة والشعور باللذة وهذا منحى بيولوجي، والثانية تشير إلى المعنى الاجتماعي الذي يشير إلى موقع الرجل، الناتج عن تربيته الدينية والاجتماعية السائدة في مجتمع يضع السفور، وهذا النوع من اللباس، ضمن المحرمات المؤدية إلى الفتنة.

٢- تصرفات الآخر: لم يكن لباس سيمون فقط موضع مراقبة وانتقاد وامتعاض واحتجاج، ولو ضمني، لأهل القرية، بل كان في تصرفاتها، التي لا تخلو من بساطة وعفوية، ما يدفع من حولها من سكان قرية الدراويش إلى النقد السلبي، أو إلى اختزال شخصيتها بتصرف غير لائق أو خارج عن العرف. فإذا ما خطر لسيمون أن تراقص زوجها داخل غرفتها، لاحقتها العيون الفضولية تسرق النظر من خلال ثقب الباب، باحثة عن لذة الإثارة، فينطق لسان المقال معبراً عن الحال: "كانا يرقصان معاً .... تنقل خطوها بشطارة مع حامد .... وتدفن جانب وجهها في انحناءة كتفه، على صدره ..." ولم أعرف لي رأساً من قدمين. أعجبني المشهد وأثارني. أرضاني وأغضبني ..... وأسرعت بالخروج من الدار هارباً أبحث عن ظل شجرة ألتقط فيه نفسي، وأفرّج عما في قلبي .." (٧٢)(٧٣).

أسلوب أثير لدى السارد تكرار استعماله لصيغة أفعل وما توحي به من معان، وتكرار اللجوء إلى الثنائيات المتعارضة وما تنطق به ظاهراً وباطناً، وذلك دائماً ضمن سياق إظهار ردود الفعل لدى الصوت النافذ للآخر، ردود فعل لا تلبث أن تتصاعد وتيرتها لتتجاوز اللسان إلى حركات تشي بالاستهجان عندما تقبّل سيمون زوجها مودعة، وتعانقه على مرأى من سكان القرية الذين راحو "يضربون كفاً بكف(٧٣).

وإذا ما أحبت سيمون اكتشاف المنطقة، وهذا هدف أساس من أهداف زيارتها،

وتجولت في شوارع القرية مع شاب من سكانها، كان مترجمها ومرافقها الوحيد وسطهم، ذهبت بالسكان الظنون إلى أنها "تدور في البلد على حل شعرها ... وتشرب الخمرة في البندر" (١٠٣).

وتتضافر هذه النظرات نحو سيمون في حزمة واحدة لتصبح صاحبتها رمزاً للإثارة وقريناً للفتنة، إثارة وفتنة رجال القرية، وبدءاً من ابن المنسي، مرافقها في زيارات البلد، وانتهاء بآخر رجل يقع بصرها عليه. ولتغدو هاتان اللفظتان صفة ملازمة لسيمون، وقاسماً مشتركاً لكل ما تلبسه، وما تتصرف به في قرية الدراويش.

ابن المنسي، محمود، أيضاً يقع في حبها، ولا يفتأ يراقبها في كل مناسبة، حتى إذا نزلت تمشي وسط النهر، تراه يتجاوز الرؤية بالعين إلى الخيال ليصرح "اكتفيت بمراقبتها، وقد استيقظت كل خلايا جسدي ولعب الهواء برأسي ... واستسلمت فقط لأحلامي بها ومعها، في صمت رهيب ..." (٩٠).

أما رجال القرية الذي تتحدث معهم في الحقول مستفسرة متسائلة عما تراه في البلدة، فلم يخلو حديثهم مع بعضهم من "إظهار الأسف والأسى بسبب نسائهم، ومن إظهار الرغبة فيها"(٨٨).

٣- الآخر قرين الشيطان: وهنا تأخذ الرواية منحى أكثر إثارة وخطورة عندما تتعرض لمسألة الاختلاف الديني، وليتفرع عنه مفهوم وثيق به هو مفهوم الطهارة، وهذا المفهوم الذي ستدان بموجبه سيمون. وتتساءل أصوات في القرية عن دين الزوجة، وهل تبعت دين زوجها المسلم أم بقيت على دينها؟ وهل

إنه صوت مجموعة نساء قرية الدراويش مجتمعة في صوت واحد تتجاذبه رياح الحلم الأوروبي بالمساواة والعدل والاعتراف بالوجود والكرامة الإنسانية، والتي كانت تمثلها سيمون، وبين رياح الحقد على كل ما هو جميل ومحاولة قتله انتقاماً من حيواتهم.

الأولاد على دين الأب أم الأم، كلها أسئلة يناقشها الكاتب بشفافية تكشف عن لب المشكلة وذلك من خلال صوت أم خليل التي تستنكر ارتباط حامد بسيمون، المختلفة ديناً، وتحت ستار الغيرة على الإسلام.

"ومن الذي قال له أن يترك بنات المسلمين الطاهرين؟" (١٠٦).

وتتطور أحداث الرواية في هذا الاتجاه ليطغى مفهوم الطهارة، وبمعناه السائد الضيق والمتعارف عليه شعبياً، على جوهر الدين، ويستفحل الأمر خلال مأدبة الغداء، إذ العيون مسلطة على سيمون تراقب أدق التفاصيل في حركاتها: "ومدت سيمون يدها لتغرس السكين في فخذ الرومية، فبان إبطها مشعراً، أصفراً، طويلاً ..... وتحيرت بيني وبين نفسي، كيف لا تنظف سيمون جسدها، المتمدنة الراقية ...." (٥٥) وسرعان ما يتطور هذا المفهوم العام السائد ليدخل ضمن إطاره عرفاً سائداً هو ختان الأنثى،

كاشفاً وبشكل غير مباشر، عن مشكلة اجتماعية متفشية في المجتمع المصري، وهـذا ما تتنطح القابلة نفيسة شرحه وتفسيره لأم حامد: "سيمون زوجة ابنك حامد، ..... لم تختن حتى الآن مثل بقية النساء، مثل بناتنا الصغيرات" (١٠٩) وتعلل ضرورة هذا العمل "المرأة منا إذا لم تختن، تصبح هائجة مثل القطة تطلب الرجال. ثم أنها ترهق رجلها، بل وتخونه كلما أتيحت لها الفرصة، وسيمون فعلت ذلك لابدّ، مرات كثيرة قبل زواجها من حامد، وبعد زواجها منه" (١١٠). وبعد التعليل تأتي الحجة" انظري بعينيك؟ ألا ترين كيف يجري ابنك أحمد وراءها هو ومحمود ابن المنسي ... إنها تضحك لكل الرجال وتدخل كل البيوت وتجلس على المقاهي وتشرب الخمر .." (١١٠) وبهذه الجمل البسيطة التي جاءت مجيء الحجة الدامغة يحاول صوت من الدراويش اختزال مفهوم الدين والطهارة بالغواية التي هي قرينة من قرائن الشيطان تضل وتفتن. لذلك لابّد من استئصال مركز الغواية وبتره قبل أن يستفحل أمره. وتحدث المأساة في غياب الزوج بإخضاع سيمون عنوة للتقليد الساري في القرية، وتختن، دافعة حياتها ثمناً لهذا التقليد.

المحور الثاني: مكافآت الآخر وإبدالاته: وتتجلى هذه المكافآت في:

١- الآخـر المتفوق حضـاريـاً: وتتعهد الصور التي تشير إلى هذا التفوق لدى الآخر من خلال:

١- الصـورة المباشـرة التي تشير إليها عبارات صريحة أطلقها السارد على هـذا الآخـر الغربي. فحين يشير إلى "عالم الغيب" أو "الكوكب الآخـر" أو "جنة عدن" أو "عاصمة الأنـوار" أو "السوربون" فهو لا يريد من إشارته هذه أو رموزه دلالتها المكانية بقدر ما يريد الإشارة إلى ما تحمله ضمنياً من مفهومات تشير إلى الحضارة الغربية. وتنتقل اللغة هنا من المستوى اللفظي، ومستوى الدلالة المباشرة إلى المستوى الضمني مستوى المفهوم والرؤى المضمرة.

٢- الصـورة غير المباشرة والتي يشير إليها مظهر حامد وسيمون الصحي مقابل مظهر أهالي قرية الدراويش الناطق بالأمراض ... فوجه حامد "تطفر الصحة من أهدابه" (٤٤) وفي سيمون "روح وشخصية مبتكرة وعزيزة .. شعرت حيالها بالأسى لنسائنا جميعاً" (٤٥) وبالمقابل صورة أهل القرية الناطقة بالتخلف، وصورة الفلاحين" وهم ما يزالون يعملون بأيديهم جنباً إلى جنب مع الحمير والجواميس والبقر، ... والقرى الطينية الواطئة المتلاحقة، والوجوه الذابلة السمراء المصفّرة الممصوصة، معلنة عن الانيميا والدوسنتاريا ونقص الهيموجلوبين" (٤٨).

٣- القدرة على التغيير: هذا الآخر يمتلك قوة وقدرة خارقة على التغيير، وهذا الإقرار بالقدرة على التغيير يستتبع أموراً أخرى نوجزها في:

٢- فرض نظامه على الآخـر: فمنذ اللحظة الأولى التي دخل فيها الآخر القرية فرض نظامه "وعجبت من أمرها على المائدة، الشوربة أولاً، ثم بقية الطعام واحداً بعد الآخر، وهكذا فرضت سيمون النظام علينا .... وعهدي بأن يسير الإنسان في مأكله ومشربه حسب البلد



الذي يذهب إليه" (٥٣). وفرض النظام هذا، وبما يحمل من قوة تأثيرٍ، استتبع إحداث تغييرات في القرية بدءاً من حالة الطوارئ المعلنة، وانتهاء بالتغيير الذي سيطول أفراد القرية بدءاً من أحمد "وفكرت أن الإنسان منا لا يمكن أن يغير عاداته في يوم وليلة" (٥٥). لقد هزت سيمون ركود القرية بشخصيتها المبتكرة والعزيزة: بلباسها السافر، بمخاطبتها لرجال القرية، بعملها في تطبيب أبناء القرية وأطفالها فقلبت حياة الدراويش.

٣- الآخر الذي يمثل الحلم المضمر: وصار الآخر (سيمون) الحلم المضمر لأحمد "ولم يخطر لي، وأنا في قمة النشوة مع زينب، أنني سأشعر فيها (بسيمون) بين يدي، أهصرها هصراً" (٥٩) "وحتى في النوم ظلّ خيال سيمون معي، لم يبارحني طيفها وأنا نائم" (٦٦) كما صار الحلم المضمر لابن المنسي "..... استسلمت فقط لأحلامي بها، ومعها، في صمت رهيب".(٩٠).

٤- الآخر المؤثر في تفتح الذات ووعيها بنفسها: كثيراً ما راحت لغة السرد تكشف تغييرات الذات الفردية لكثير من أصوات قرية الدراويش، وتغير وعيها بعد وصول الوافد الجديد، لأنها باتت ترى نفسها "بعيون جديدة" (٢٥) فكانت الرؤية بهذه العيون هو التغير الأدهى والأهم. ولأن وعي الذات هو مقدمة لوعي المحيط المتخلف وهذا الأدهى والأهم أنه بدء بالمرأة. لقد استيقظت زينت فجأة لتشعر بأنها امرأة بحاجة إلى أشياء أخرى كثيرة غير الجنس الذي "تمارسه كالأرنب... ووصل بها الأمر إلى حد أنها رفضت زوجها، ولأول مرة ذات ليلة بحجة أنها متعبة، ولا نفس لها" (٦٨). وهذا جديد على صعيد أنثى مجتمع الدراويش، لاسيما عندما يتكرر الأمر عند نساء أخريات كالست سنية التي ترثي نفسها وحياتها الميتة فتقول: "عيني علينا، لم نذهب إلى مدرسة، ولم نعمل ما في أنفسنا ولو لمرة واحدة، وهاهي الواحدة منا تعيش مثل الميتة إن كانت ميسورة، أو كانت محرومة" (١٠٤)، ثم تعود صحوة الذات إلى أخرى فتجيبها: "حياة والسلام، وفي النهاية حسن الختام" (١٠٥) وأية صحوة أعمق من تلك التي تجعلنا نشعر بعمق مأساة وجودنا، وبسّر هذه المأساة. وقد تذهب الأمور وجهة أخرى مع الآخر المتفوق حضارياً فتسير في الاتجاه المعاكس لما رأينا، فيدفع الذات إلى الشعور بالدونية أمامه، هذه الدونية التي تدفع في كثير من الأحيان إلى تقليد الآخر أو إلى حسده ....

٥- الشعور بالدونية، تقليد الآخر، وحسده: كيفما قلبنا صفحات أصوات، وأينما تجولنا ببصرنا بين سطورها نلمس ذلك الشعور بالواقع المتخلف الذي يمنح الفرد من سكان الدراويش شعوراً بالنقص أمام الآخر. وما إعلان حالة الطوارئ في القرية استعداداً لاستقبال الآخر إلا اعترافاً مباشراً بالفارق وبالهوة الكبيرة بين الطرفين. لذلك كان طبيعياً أن تصاب الذات المحلية بالدهشة وبالصدمة أمام الآخر الوافد، هذه الصدمة التي تدفع إلى محاولة التغيير أو التقليد. وزينب هي الصورة الأمثل لتقليد سيمون بحديثها: "مسيو هامد موسيه" "وي مدام" (٦٧) أو في تصرفاتها "وجدت زينب ترقص، وكفاها

على ذراعيها تقلدان إمساكة سيمون بحامد" (٧٢) أو في طريقة أكلها" كانت زينب تراقب ما تفعله سيمون على المائدة، وتفعل مثلها .... وكان منظرها مضحكاً وهي تحاول أن تأكل مثلها بالسكين (٥٥ – ٥٤).

وإذا لم يُجد التقليد، كان الحسد واحداً من وسائل العجز أمام الآخر. فأحمد يحسد حامد على صحته، وعلى غناه، وعلى زوجته ويغار منه "ولا أكتم ذلك، أشعر بغيرة من حامد، وأقارن بين ماله ومالي، وحاله وحالي، وزوجته ... وزوجتي، حتى أنني رأيت في الحلم، ذات ليلة، أنني أقتل حامد بسعادة، فبكيت حين استيقظت من نومي محتقراً نفسي" (٣٤) ويتحول الحسد عند زينب إلى كراهية "كنت أكرهها من قلبي وأحسدها" (١١٤).

إلا أن الحسد يصل الأوج عند نساء القرية عندما يتآمرون على الاقتصاص من سيمون، التي كانت – على رأيهن – مصدر فتنة وغواية، ويريهن فيها مصدر تلك الغواية، وما ذلك إلا لأنها "تبهج حامد بروحها وربما بجسدها (الذي يشبه اللبن بياضاً وطراوة) لأنها لم تختن" (١١٦).

المحور الثالث: استرجاع ذاكرة الماضي التاريخي

في خضم أحداث الرواية، التي تتابع وتتعاقب بسرعة لتنتهي إلى المصير الحزين المأساوي للآخر الوافد ممثلاً بسيمون، في خضم ذلك يفاجئنا الكاتب بالانزياح عن مجرى الحدث الأصلي، ليتوقف في محطة يسترجع فيها ذاكرة التاريخ، ويستعيد ذكريات الهجمة الصليبية الغربية على المنطقة، وقرية الدراويش جزء من مساحة التاريخ التي مرت من فوقها جيوشهم وسجن فيها آنذاك ملكهم.

ونعود إلى سكان القرية وهم يتهيؤون لاستقبال القادم الجديد من الغرب، ولم تخل أحاديثهم عن حكايات مختلفة عن بلاد سيمون الفرنساوية وفجأة يتذكرون "وبين ما تذكرناه .... أن الفرنسيين أقاموا في الدراويش سنتين. وبعضهم أقام في بلادنا، وأسلم وتزوج من نسائنا ومارس التجارة أو فلاحة الأرض، واكتشفنا .... أن قريتنا مات فيها من أبناء الدراويش سبعة عشر ألفاً (٣٧).

والفكرة الرئيسية التي يريد الكاتب أن يفتّحها من خلال استرجاع ذاكرة التاريخ تتركز حول موقف سكان القرية من هذا الآخر، الذي يجمع بين ثلاث شخصيات في الوقت نفسه:

- الآخر المستعمر المعتدي.
- الآخر الذي أصبح مقيماً ومتزوجاً من بنات البلد.
- الآخر المقيم والذي يمارس التجارة والزراعة كأي مواطن من سكان القرية.

ورغم عدم نسيان أهل الدراويش لكل ما حدث إلاّ أن التسامح كان سيدّ الموقف. فقد قرر هؤلاء "والفضل راجع لإمام المسجد أن ذلك شيء قد مات، وأن الثأر من قوم سيمون يسقط بمرور سبعة أجيال" (٣٨) فالماضي مهم، لكنه ذهب، والحاضر أهم لكن في طريقه إلى الذهاب، أما المستقبل فهو ما يعوّل عليه.

المحور الرابع: تجاذب الذات تجاه الآخر:

وهذا التجاذب كان الصفة المميزة لتلك الأصوات المتعالية والمتضاربة، والتي لا تلبث أن تنضم لتشكل صوتاً واحداً هو صوت المجتمع، مجتمع الدراويش بقبوله أو عدم قبوله للآخر، ولما يمثله هذا الآخر من تفوق حضاري ومعرفي.

وقد نجحت لغة الرواية بمنحييها المباشر والضمني، والصريح والرمزي، في تصوير تجاذب الشخصيات وذواتها بين عدم القبول الكامل، وعدم الرفض الكامل والصريح، بما في ذلك محمود المنسي، الشخصية الأقرب إلى سيمون بحكم مرافقتها في جميع تحركاتها، وكمترجم ومرافق لها، والذي يعيش مدفوعاً بحلم فريد يصبو إلى تحقيقه وبمساعدتها، وهو الذهاب إلى فرنسا لاستكمال دراسته. حتى محمود هذا لم ينج من هذه التجاذبات رغم حبه وإعجابه بالآخر ..لنترك للغة السرد نقل صورة ابن المنسي المتجاذبة بين الشك واليقين، بين التصديق وعدمه، بين القبول ونقيضه، وهو مع سيمون في زيارتهما لدار ابن لقمان: "أردت أن أحدثها عن الآلاف السبعة عشر الذين قتلوا بأيدي قومها في هذه المعركة، وفي الدراويش وحدها، وعن النساء اللواتي قُدّت بطونهن.... وعن القرى التي أبيدت بأسرها..... لكنني راعيت بأنها ضيفة، وأنه لا ذنب لها في كل ما حدث، وأنها حين كانت تسألني لم يكن في وجهها أو صوتها، ما يدل على حقد أو سخرية لكن من يدري، فهذا الوجه الأوروبي يمكن أن يخفي وراءه ما لا تراه العينان، أو تسمعه الأذنان... لكن، لماذا آخذها بالظن، والظن ذميم؟! (٨٠) وهذا التجاذب بين الماضي والحاضر، بين التصديق والتكذيب، بين الظن واليقين، هو الصفة المميزة للصوت الواحد الجامع للأصوات كلها في الرواية: صوت أحمد الذي يحب حامد لكن يحسدُ ويحقد عليه للفوارق بينهما.... وصوت زينب التي تريد أن تكون مثل سيمون فتقلدها طامحة إلى شبهها، لكنها لا تلبث أن تدير لها ظهرها عندما دقت ساعة الخطر، ورأت في هذه الساعة الفرصة للثأر من كل ما هو جميل عندها ولم تستطع امتلاكه.... وصوت الأم، صوت الأنثى الحاقدة بادئ ذي بدء والتي تشارك في جريمة قتل سيمون، فإذا ما اكتشفت بشاعة ما شاركت في اقترافه صاحت في وجه زينب، وفي وجه النسوة اللواتي اجتمعن للإجهاز على سيمون: "وأنت. لماذا تفعلين هذا؟ لمَ لم تمنعيني من ذلك؟ أنا كبرت في السن وأصابني الخرف، لكن أنت مازلت شابة، وعاقلة، هه عاقلة! كنت تغارين منها، وأنت ونفيسة وأم خليل، كلكن كلكن، وأريد أن أبكي ولا أعرف" (١٢٠) إنه صوت الأم المأخوذة بعاطفة الأمومة التي عادت إليها فجأة بعدما هجرتها: "حبيبتي يا بنتي... جئت من بلادك، بقدميك، لعذابك" (١٢٠-١١٩).

إنه صوت مجموعة نساء قرية الدراويش مجتمعة في صوت واحد تتجاذبه رياح الحلم الأوروبي بالمساواة والعدل والاعتراف بالوجود والكرامة الإنسانية، والتي كانت تمثلها سيمون، وبين رياح الحقد على كل ما هو جميل ومحاولة قتله انتقاماً من حيواتهم.

إنه صوت القرية بكاملها حين تتآمر

على قتل الآخر الممثل بسيمون، ولكنها لا تريد أن ترى موتها هي بالذات" (١٢٦) وتدفنها في مقابر الأسرة" أتسمعني في مقابر الأسرة، لكي تذكرها دائماً أنت وأمك وزوجتك، وكل الدراويش، يا غجر" (١٢٧). لأن القرية كانت على يقين من أن موت سيمون هو موتها" نعم ..... آه ..... موتنا أم موتها ؟! (١٢٨).

وما هذه التجاذبات التي عاشها سكان الدراويش إلاّ صورة ناطقة، ولكنها مصغرّة، عما يعيشه مجتمعنا العربي الكبير حالياً من تجاذب تياراته الفكرية بين قبول الحداثة الأوروبية، بكل ما تحمله من تقدم علمي ومعرفي، كحاجة ملحّة تبعد عن مجتمعنا تخلفه ومرضه، وبين رفضها بحجة أنها تحمل التهديد لخصوصيتنا التي ينطوي عليها تراثنا، وبين تيار ثالث يتجاذبه حنين القبول وعناد الرفض. فهل نبقى ضمن هذه التجاذبات نشهد موتنا كما شهدت قرية الدراويش موتها؟ أم أن في الأفق، بعد، بشارة تبشر ببداية النهاية ... نهاية التخلف؟

من تاريخ البيان
مقالات

عبدالله الفرج بين الفصحى والعامية

عبد الله الحاتم (من تاريخ البيان)

عبدالله الفرج
بين الفصحى والعامية (1-2)

بقلم: عبدالله الحاتم*

المعروف عن الشاعر عبدالله الفرج أنه شاعر نبطي ضخم، ليس في بلده الكويت فحسب، بل في الجزيرة العربية كلها، وشهرته هذه جاءت عن طريق أشعاره العامية الرائعة. وغالبية أهل الكويت وغيرهم، لا يعرفونه إلا بها، وفيهم من يحفظ جلها عن ظهر قلب ولولا أنها من القوة والروعة لما وصلت إلى مستوى الحفظ والتندر. وهو نفسه كان يحس بذلك حتى بلغ به هذا الإحساس إلى مرحلة الإعجاب، فصار يشارك قراء شعره إعجابهم به، وقلما تخلو قصيدة من قصائده من هذا الإعجاب.

قال من قصيدة له:

ما أحلى النظم المسطر كالعقود

والسلام اللي كما الدر النضيد

كيف لا ومضمنه مدح يكود

ما يجي به شاعر لو هو لبيد

وقال:

فولا غرامي لك الله فلا

بدعت القوافي وصغت القصيد

ولا فهت منشد بشعر يعز

على الناس مثله ويعيي لبيد

وقال أيضاً والخطاب لصديقه الشاعر محمد بن فوزان:

يا من لجيله عندنا كالشرايد

الجيل عندي في صفاح المساويد

هو مادرى إني من جفيت الوسايد

لي مقول يسعى على كيف ماريد

كاتب وباحث من الكويت (١٩١٦-١٩٩٥)



وقال مخاطباً الشيخ قاسم بن ثاني حاكم قطر:

ذا قول من لا هو يعيل بمقاله

على الناس حتى لو عليه يعال

أديب غدا يستعبد القيل مذعن

له النثـر جند والنظام ارعال

الـى قال ما خلى مقال لقايل

والى ورد ما ورد السراب ولال

وقال أيضاً من قصيدة يخاطب بها محمد بن فضل وهو من شعراء البحرين:

قاضاك من عرض الربع بن سليم

يـا ساج من خمر الجهالة مديَّم

الشاعـر اللي لو يبي يالغشيّم

يمحنك ما تقـدر تجيبه بجيفان(١)

وأقوالـه في هـذا الباب كثيرة لا مجال لذكرها، وهو كغيره من الشعراء الذين يرون في شعرهم أنهم قد بلغوا الذورة فيه. فالمتبي مثلاً قال عن نفسه وقد أبدع:

ومـا الدهر إلا من رواة قصائدي

إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً

وقال ابن الحسن الحصري القيرواني:

غيلان (٢) الشعر قدامتـه

جرمي(٣) النحو مبرده(٤)

حاشا أدبي وسنا حسبي

مـن ذم كريم أحمـده

واقبل عـذراء محبرة

لفظـا كالدر منضده

لـو أن جميلاً أنشدهـا

فـي الحي لذابت خرده

أهديت الشعر على شحط

ونداك قـريب مولده

ما أجود شعري في خبب

والشـعر. قليل جيده

وكما أن له أشعاراً في اللغة الدارجة فإن له أشعار في الفصحى ولكنها غير معروفة عند أكثر الناس وأشعاره في الفصحى ليست من القوة والإجادة، وهي خالية من الروح الشاعرية التي اعتدناها في شعره الدارج. وما انصرافه إلى الشعر العامي بكليته إلا دليل واضح على اخفاقه في التعبير عن مشاعره بالفصحى، وليس غريباً على هذا الشاعر أو ذاك في مثل هذه الحالة، أن يبرع في ناحية ويخفق في أخرى والأمثال على هذا كثيرة، فإن من الشعراء من يجيد القول في ميدان واحد من ميادين الشعر، ويفشل فيما سواه، كأن يبرع في الغزل أو المدح أو في الهجاء أو الفخر وغير ذلك، وأن أقرب مثال إلى الذهن وأيسره، هو ما نلمسه دائماً بين المتحدثين، فمنهم من نراه في العامية أقدر على التحدث والتعبير منه في الفصحى، مع علمه بها، وبالعكس. والشاعر عبدالله الفرج، مع ما له من يد طولى في اللغة ومفرداتها، ومع ما له من اطلاع واسع في شتى فنون الأدب، لم يستطع أن يقول قصيدة واحدة في الفصحى يرضى عنها الناس كما ارتضوه في شعره الدارج، والناس عادة لا ترضى عن شاعر أو غيره، وتجتمع كلمتهم حوله، إلا إذا كان أهلاً لهذا الرضا وما أقل الذين يرضى عنهم الناس.

وربما هناك سبب آخر، لا يختلف كثيراً عن السبب الأول وهو أن الشاعر عبدالله الفرج، كما هو معروف عنه، وكما يتبين

لنا من شعره، يحفظ لشعراء النبط الشيء الكثير، وله إلمام واسع في هذا المجال، فمن الجائز أن تكون أفكاره قد تشعبت بهذا اللون من الشعر، ونفسه اطمأنت إليه فوقع تحت تأثيره.

والقريحة في مثل هذه الحالة تكون أكثر استعداداً في هذا الاتجاه وأقدر على التعبير والأداء، ونحن الآن مع الشاعر في بعض أشعاره بالفصحى، قال يمدح السيد رجب نقيب أشراف البصرة:

سيغني الله عن فرج القريب
ويأتي الله بالفرج القريب
ويشملنا بفضل منه حتى
يكون نصيبنا أوفى نصيب
يقول لي ابن ودي إذ رآني
أتوج بالثنا هام النسيب
وانظم جاهداً بالمدح درا
يروق كلؤلؤ الثغر الشنيب
ابحت المدح حين عدلت عنه
أما منه حصلت لى اللغلوب
انهد من بنات الفكر ما قد
تقول بحسنها للشمس غيبي
إلى من أنت رقا تجتليها
فقلت لها إلى رجب النقيب
إلى الكرم الخضم إلى المرجى
إلى الحسب النجيب إلى النسيب
إلى من في علاه يشيد سجعا
لسان الحمد مثل العندليب
زكي طاب أصلاً ثم فرعا
فكم وافى بطيب بعد طيب
نشاهد في الرقاب له اياد
ودرا ثابتاً وسط القلوب
نراه من الأذى عار نداه
ألا وهو البريء من العيوب
لقد نبتت مروءته علينا
كمثل النقش في الحجر الصليب
لعمري أنه لفتى كريم
يرنح ذكره قلب الكئيب
متى تنزل به تنزل ببحر
يرحب بالبعيد وبالقريب
وروض من مكارمه موشى
سقاه كل هطال سكوب
فمحيا الروض بالصوب الموالي
ودر الضرع بالمغني الخصيب
هنيئاً للنقابة حين ألقت
عصاها عند ذي الحسب النسيب

وقال وقد خرج الناس للاستسقاء والجو ملبد بالغيوم، فلما شرع الإمام بالدعاء بدأ الغيم ينجلي حتى أصحت السماء:

خرجنا لنستسقي بيوم تراكمت
به المزن حتى غودر الصبح كالجنح
فلما فرغنا من صلاة وبالدعا
شرعنا نسري الغيم إذ شح بالسح
فعدنا معا والشيخ لم يدر اننا
خرجنا لنستسقي به أم لنستصحي

وهذه بضعة أبيات يؤرخ فيها وفاة الوجيه صالح الزهير، وقد التزم فيها لزوم ما لا يلزم سنة ١٢٩٠هـ:

بكيت على ابن عبد الله من لي
صديقاً كان في الدنيا مصالح



نعـي آل الزهير غدا إلينا

أحب، نراه مـن جل المصالح

قضى بليالي شهر الصوم نحبا

من الأعمـال زور كل صالح

مضى فيها إلـى النعمى فأرخ

(مضى فيها إلى العلياء صالح)

وقـال مـؤرخـاً وفـاة قـاضـي الكويت الشيخ خالد العدساني رحمه الله سنة ١٢١٨هـ.

وقلت لما أن مضى ارخوا

(دعته جنان لأجل الخلود)

وقال أيضاً مؤرخاً وفاة الشيخ محمد بن عبداللطيف العبد الرزاق وهو من أعيان الكويتيين:

لموت محمد عفت المعالي

وأصبح منه ثوب المجد بالي

وقال مؤرخٌ وفاة قاسم باشا الزهير سنة ١٢٩٥هـ:

مضى حيث لا يثنيه صوت مؤرخ

ينـاديه يا ضيفا على الله قادم

ولـه عـدا ذلـك مجموعة مـن القصائد والمثيات الشعرية التي يؤرخ بها بعض الحـوادث، وكـان فـي نية المـرحـوم خالد الفرج طبعها لتكون الجـزء الثاني، لأن الجــزء الأول طبـع ، ويتضـمـن شعره العامي، لولا أن المنية عاجلته وحالت دون تحقيق هذه الفكرة، وبقى الديوان عند ورثته عرضه للضياع إن لم يبادروا إلى طبعه والإفادة منه.

ونحن إذا قارنا بين أشعاره بالفصحى وأشعاره بالعامية، نجد أن الفرق واضح وضـوح الشمس في رابعة النهار، ونرى أنفسنا أمـام شاعرين لا شاعر واحـد، أحدهما اسمه الناظم عبدالله الفرج، والآخـر اسمه الشاعر عبدالله الفرج، لا علاقة بينهما، وإن كانا يحملان نفس الاسم ونفس الشهرة، وقد يظن البعض أن هذا القول لا يخرج عن كونه تحاملاً على شعره الفصيح، وتعصباً للعامية، وهـذا غاية في الخطأ والسطحية، وإن أي كاتب يحاول الكتابة عن هذا الشاعر في مثل هذه المقارنة، لا شك أبداً في أنه سيجد نفسه أمام شخصيتين مختلفتين فـي شخص واحـد، وأنـه ملـزم بمثل ما التزم به من رأي. والشعر كما قيل فكرة وإبداع، لا نظم وإيداع.

وكمـا أوردت شيئاً مـن شـعـره الفصيح فسأورد ما تسمح به المناسبة من أشعاره العامية ، قال في الغزل قصيدة:

يا ذا الحمام اللي على راس مياح

ياللي على روس الشواهيج ناحي

ردت العنا يالورق وابكيت مرتاح

وايظلقت في نوحك عذول ولاحي

من لا بليت بصد ولف ولا فاح

مرجل غرامك من شبوب التلاحي

إن كان يالورق المشقى بالاصداح

ذا النوح طرب به وقصدك مناحي

ومرنحك تلوي مسابيح الافراح

فلا ذكرت بخير ميت ولا حي

وإن كان تشكي قلة الصبر للصاح

وتلوب من فرقي حبيب معا حي

فالله يجابر بالهوى كل ملواح

مثلي ومثلك ما يروم المشاحي



اصبر على ما حل والصبر مفتاح

يالورق. بيبان الفرج والنجاح

وإلا الهوى ما لوم انا فيه من طاح

من شرب كاس الحب ما هو بصاحي

هذا وكم بالحب من عاشق ساح

مثلي ومثلك في جميع النواحي

يا ما على الخلان ناوحن الارياح

وبديت ما يبدي هزار الضواحي

ويا ما هطل دمع النظيرين سفاح

واعتل من صفق المحاجر جناحي

وأريت في قلب كما وصف ملواح

ظام وتومي به كفوف التلاحي

من صد من له كما قرقف الراح

مطفي حرارات الشوايب وماحي

لولا غرامه طرني طرة الحاح

ما نحت في ليلى وهمت بصباحي

وفي المدح، من قصيدة يمح بها محمد بن عبدالله الرشيد أمير حايل:

ما حلا النظم المسطر كالعقود

والسلام اللي كما الدر النضيد

كف لا ومضمنه مدح يكود

ما يجي به شاعر لو هو لبيد

مدح شيخ مودع الدنيا مدود

سارت الركبان باذكاره تشيد

حيثه إنسان الدهر عين الوجود

والنضار الجوهري المحض الفريد

بدر تم شمس فضل بحر جود

وافر بالفيض طام بالمديد

ما خفي من طالعه نجم السعود

ولد عبدلله محمد بن رشيد

ميمر تتلاه قوم كالأسود

باسهم عند اللقا باس شديد

سل بني عتبة وسل عنه السعود

والخيلفة قاطبه والبوسعيد

وانشد العربان قطان العدود (٥)

يخبرونك عنه بالعلم الوكيد

عن ربيع الضيف عن ريف الوقود

عن ذرا الملهوف عن ملجا الطريد

ومنها:

لو منال العز سهل ما يكود

شفته من الناس في سودا لبيد(٦)

واستوى فيه المسوَّد والمسود

مير حاشا ما يصير العبد سيد

حق يا مبدي الفعايل بالشهود

كل جري عند جريك مايزيد

ومنها وهو آخر بيت فيها:

والسلام وخص به نفسك وجود

عقب هذا به على كل الرشيد

- العدد الخامس ، أغسطس، ١٩٦٦م.

الهوامش:

(١) جيفان: القوافي

(٢) غيلان ذو الرمة الشاعر وهو من عشاق العرب.

(٣) جرمي: هو ابو عمر صالح بن اسحق الجرمي النحوي.

(٤) مبرده: هو ابو العباس صاحب كتاب المبرد.

(٥) العدود: مياه الآبار العذبة.

(٦) سودالبيد: عامة الناس.

حوار

دوريس ليسنغ الحاصلة على نوبل: ما نكتبه يحمل حقيقتنا

سعيد بوكرامي

حوار

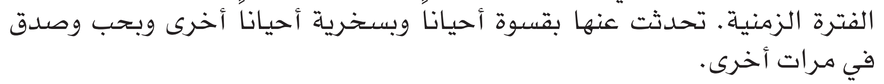
دوريس ليسينغ الحاصلة على نوبل: ما نكتبه يحمل حقيقتنا

ترجمة : سعيد بوكرامي *

ولدت دوريس ليسينغ عام ١٩١٩م تحت اسم دوريس ماي تايلر وهي كاتبة وروائية بريطانية، حازت على جائزة نوبل للآداب عام ٢٠٠٧.

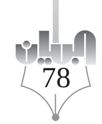
رأت النور في مدينة كرمانشاه في إيـران ، حيث عمل والدها هناك كموظف في البنك الفارسي الملكي. انتقلت العائلة بعد ذلك إلى مستعمرة بريطانية في روديسيا الجنوبية (زيمبابوي حالياً) عام ١٩٢٥م، حيث امتلكت مزرعة، إلا أنها لم تدر أرباحاً بعكس توقعات العائلة. ارتادت ليسينغ مدرسة دومينيكان كوفينت الثانوية حتى بلغت الثالثة عشرة من العمر، حيث أكملت تعليمها بنفسها بعد ذلك .

نتيجة للتنوع الحضاري الذي عاشته ليسينغ خلال حياتها، فقد تمكنت من استخدامه بفعالية في كتاباتها،التي كانت تتحدث في الغالب عن المشاكل والأحـداث في تلك الفترة الزمنية. تحدثت عنها بقسوة أحياناً وبسخرية أحياناً أخرى وبحب وصدق في مرات أخرى.



مبدعة حقيقية تتحدث هنا للمجلة الأدبية الفرنسية.

* مترجم وناقد من المغرب.



• هل غيرت جائزة نوبل شيئاً في حياتك؟

- لا، لاشيء، بالأحرى نعم، لم أعد أعمل منذ حصولي عليها. لكنني لم أستطع التنقل إلى استوكهولم لتسلمها فأرسلت ابنتي وأحفادي بسبب مشاكل صحية. وبقيت هنا ومنذ ذلك الوقت لا أفعل أي شيء سوى حوارات والتقاط صور لصالح بعض الصحفيين. يجب أن أهتم بالبيت وأعتني بحفيدي وإذا حصلت على ساعتين في الأسبوع للكتابة أكون سعيدة جداً.

• ما هو إيقاعك المعتاد في الكتابة؟

- عشت مراحل مختلفة في حياتي، كنت في وقت من الأوقات أكتب يومياً. أكتب من الثامنة صباحاً إلى منتصف النهار، ثم أواصل ما بعد الظهيرة. غير أن هذا كان فيما مضى.

لست من الكتاب الذين ينتهون من كتابة كتاب يوم الثلاثاء ليبدؤوا آخر يوم الأربعاء.

• هل تعتقدين أن الجائزة غيرت طريقة كتابتك؟

- ليس لمن في مثل عمري. ليس بمقدوري الآن أن أغير أي شيء.

• يقولون أنك بدأت الكتابة في عمر الثامنة...

- نعم شيء كهذا، أو بالأحرى في السابعة، كان بالطبع نصاً صغيراً حول الغروب. نشر في جريدة صغيرة كانت تصدر بروديسيا، لكنه كان نص طفلة وليس نصاً أدبياً ومنذ ذلك العهد وأنا أكتب كلما سنحت لي فرصة لذلك.





> **لست كاتبة ملتزمة. أنا بكل وضوح كاتبة حكايات، بطبيعة الحال.**

● ما هو العمر الذي قررت فيه فعلاً أن تصبحي كاتبة؟

– تم الأمر عبر مراحل، كنت في الخامسة والعشرين عندما كتبت أول رواية.

– تفكير بفواصل–

● كيف تأتيك فكرة كتاب، تلقائيا أم أنك تلحين عليها مدة طويلة؟

– لا، لا أحتاج إلى البحث كنت دائماً أعرف ما سأكتبه فيما بعد. عندما أنتهي من كتاب أعرف سلفا ما علي كتابته فيما بعد. لكنني لا أبدأ في الحال. لست من الكتاب الذين ينتهون من كتابة كتاب يوم الثلاثاء ليبدؤوا آخر يوم الأربعاء. أحب أن ينقضي بعض الوقت بين كتابة كتابين. وقت أفكر فيه بهدوء في كتابي القادم.

● كيف تكتبين؟ وهل تخططين لما ستكتبينه؟

– أكتب مخطوطة أولى، التي تكون دائماً قصيرة، ثم أكتب نسخة ثانية تكون دائماً أطول، بعد ذلك أرسلها إلى الراقنة لكي تجعل منها نسخة جديدة لأنني أرقن بطريقة سيئة. وهذا يعني أننا أمام ثلاث صيغ لكي نصل في النهاية إلى الصيغة النهائية.

● في كتابك الأخير" ألفريد وإميلي" تعيدين كتابة التاريخ، لم هذا الاختيار؟

× أردت أن أحكي ما كانت عليه حياة والدي؟ لو أنهما لم يرحلا بسبب الحرب العالمية الثانية. رغبت أن أحرر بإخلاص وبساطة هذه الحرب التي تسببت لنا جميعاً في خسائر كثيرة. تخيل معي عالماً بدون تلك الحرب العالمية، لن تكون هناك ثورة روسية ولا اتحاداً سوفيتياً، ولا امبراطورية سوفييتية ولا هتلر ولا هلوكوست ولا حرب عالمية ثانية. كل شيء جاء مع حرب ١٩١٤.

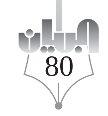
الشكل المناسب

● جربت –تقريباً– جميع الأشكال الأدبية: الخيال العلمي، الشعر، المسرح، هل تبدو لك الرواية كجنس أدبي يفرض عليك قيوداً معينة؟

– الأمر بسيط للغاية، عندما تكون لدي فكرة ينبغي أن أجد لها وسيطاً للتعبير عنها. ما يليق بقصيدة لا يليق بالرواية. مسعاي ليس أن أقول لنفسي يجب أن تكتبي الآن رواية خيال علمي أو مجموعة شعرية، أحاول فقط أن أجد الشكل المناسب للتعبير عما أريد قوله. وإذا كانت كتبي تبدو مختلفة كثيراً فلأن لدي أشياء كثيرة أريد التعبير عنها. مثلاً إذا أردت كتابة رواية تغطي ملايين السنين، لا يمكنك أن تبدأ هكذا: " يجلس فريدي في المطبخ، يحتسي فنجان شاي ثقيل" هذا لا يناسب، يجب أن تعثر على بداية أخرى.

رأيت حلماً

● بعض الكتاب يؤكدون أن شخصياتهم تتمرد عليهم وتستقل بنفسها أثناء



الكتابة. هل حدث معك الشيء نفسه؟

- حدث هذا مرة واحدة في حياتي، كنت أكتب " الجنرال دان" فظهرت فجأة شخصية وفرضت نفسها علي، فتساءلت ماذا بمقدوري أن أفعل، وكما يحدث لجميع الكتاب، رأيت حلماً، حلمت فيه بدان، بطل الرواية، يصادف كلباً وهو يغرق، فينطلق لإنقاذه. أطلقت على الكلب اسم" كلب الثلج" ثم أصبح شخصية مهمة جداً في الكتاب، إذ بواسطته عثرت على شكل الرواية النهائي. لم يسبق لي أن عشت هذا، لكنه حدث معي هكذا.

● هل تعتقدين أن على الكاتب أن يكتب كتابه كما لو أنه يكتب الكتاب الأول؟

- في كل الأحوال هذا ما يحدث معي. خاصة وأنني أكتب كتباً كثيرة وفي أجناس متنوعة. وبالتالي، أجيب بالإيجاب، ففي كل مرة أبدأ كتاباً كأنني أكتب الكتاب الأول.

● كيف تصنفين نفسك ككاتبة؟ هل أنت كاتبة تحكي الحكايات أم كاتبة ملتزمة كما نقول عندنا في فرنسا؟

- لست كاتبة ملتزمة. أنا بكل وضوح كاتبة حكايات، بطبيعة الحال فما تكتبه يحمل حقيقتك.، لكنك لا ينبغي أن تبلغ خطابات. أنا من الجيل الذي سمع ستالين يقول" الكتاب هم مهندسو الروح الإنسانية" وهذا ما أعطى بعض الكتب الأسوأ في تاريخ البشرية. أعتقد أن على الجميع أن يلقح ضد هذا النوع من الاعتقاد. إذا بدأت تكتب وأنت تقول لنفسك أنك مهندس الروح، فكن متأكداً أنك ستكتب أردأ النصوص.

> **أصبحت المرأة في الغرب الأشد غباء و تجرجر في الوحل الرجل الأشد لطفاً وذكاء، ثم ينظر إليها بلا انتقاد على أنها قامت بعمل رائع.**

● في نظرك ما هي أعمالك الأكثر أهمية؟

- لا استطيع الرد على هذا السؤال، لأنهم في نظري يشكلون وحدة متكاملة. أفضل الكثير منها، لكن هذا لا يعني أنهم أنها من الآخرى. أحب" زواج بين النطاق الثالث، الرابع، والخامس".

- أحب أيضاً الدفتر الذهبي،ربما لأسباب أخرى، لأنه لا يمكن كتابته مرة أخرى.

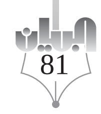
- أحب أيضاً روايات أخرى لأنني استمتعت كثيراً بكتابتها. والحال مع "مارا ودان" أو " الجنرال دان".

● هل سبق لك أن دمرت بعضا من كتبك بعد الانتهاء منها؟

- نعم دمرت كتابين أو ثلاثة، لأنها لم تكن جيدة. ولم أكن مخطئة، فقد كانت بالفعل جد سيئة. وأنا أعرف جيداً إذا ما كانت كتبي جيدة أو لا.

صناعة الأعداء

● ما هو رأيك اليوم في الكتّاب البريطانيين؟



× لا أحب هذا النوع من الأسئلة لهذا لا أجيب عنها. أحاول تجنب الحديث عن معاصريّ لأنها الطريقة الجيدة لخلق الأعداء. لأن الذين ستتحدث عنهم لن يروقهم ما تقوله. والآخرون يغضبون لأنك لم تذكر أسماءهم. أعرف أن الصحف تحب هذا لخلق الخصومات بين الكتّاب. و من هنا فأنا لا أشارك في هذه اللعبة.

• هل هناك لذة في الشيخوخة أو على الأقل امتيازاً من نوع خاص؟

– لا شيء من ذلك، غير اكتساب بعض السلوكات الحادة.

• اعتبر تيار النسوية في العالم روايتك "الدفتر الذهبي" ككتاب روحي. كيف تفسرين هذا؟

– بداية لم ينشر الكتاب في فرنسا أو في ألمانيا وحدهما وإنما نشر في أنحاء العالم و لا أحد اعتبره كتاباً نسوياً. لأن الأمر استغرق عشر سنوات، ثم صادف نشره في فرنسا وألمانيا انفجار تيار النسوية. في الحقيقة أعتقد أن النسوية لم تقرأ الكتاب جيداً.

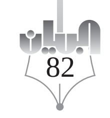
• لقد كنت في مناسبات عديدة قاسية جداً مع التيار النسوي.. ألا تخشين ردود أفعالها لعنيفة اتجاهك؟

– لا أهتم مطلقاً بردود أفعالهن العنيفة، الحقيقة أنه بعد مضي ثلاثين عاماً على تيار النسوية، أصبحت المرأة في الغرب الأشد غباءٍ و تجرجر في الوحل الرجل الأشد لطفاً وذكاء، ثم ينظر إليها بلا انتقاد على أنها قامت بعمل رائع. قلت هذا علانية، فخلف ضجة إعلامية، لكن لا يهمني رأيهن لأنني سأقول نفس الشيء مرة أخرى.

• اقترحت عليك الملكة توشيحك بلقب السيدة، لكنك رفضت التكريم. هل مرد ذلك إلى موقف سياسي؟

– لا، حتى وإن كنت قد أمضيت جزءاً مهماً من حياتي في مواجهة هذه الامبراطورية البريطانية، كما تعرف، اللقب الحقيقي هو " سيدة الإمبراطورية البريطانية" في حين لم تعد هناك إمبراطورية، لهذا قلت أنه سيكون من المضحك أن أكون سيدة لإمبراطورية لا وجود لها.

** دوريس ليسنغ: كاتبة انكليزية ولدت في ٢٢ أكتوبر عام ١٩١٩ حصلت على جائزة نوبل للآداب عام ٢٠٠٧م.





قصة

الشيء الجديد

د.سليمان الشطي (من تاريخ البيان)

الكسيح ينهض

عبد الله خليفة

القن

هيام المفلح

مزيان

عبدالوهاب الحمادي

تفاحة الدير

د. عادل العبد المغني



الشيء الجديد

بقلم: د. سليمان الشطي*

لم يكن يحس إلا بصفيحة الماء الظامئة تلامس فخذه لتطلق صرخات الجفاف فتحرك صمت الغبار الجاف المتعفر تحت قدميه العاريتين اللتين اختلفتا عليه، فلم يدر أيهما يقدم.. ولكنه يريد أن يخلف هذه السكة إلى التي تليها... يجري وقد تركز أمله في قطع هذه السكة التي قتله طولها.. أمل دائم متجدد.. يجدده صدى صوت أمه المتهدج:

- بني .. سفينة الماء هناك.. أسرع إلى هناك.. إن الناس دائماً يتسابقون...

- ولكن الناس يتقاتلون.. إنهم ظامئون .. حتى غيومنا ظامئة..

- -كتفاك- يا بني- هما سلاح الانتصار فاذهب.. اذهب يا أحمد.

ويميل قليلاً لشارع جديد.. منه لآخر.. باب ينفتح ويسقط رجل في عرض الطريق، ويضيع صوت سقوطه وسط صراخ الصفيحة.. وبسرعة يسحبها ويجري بأقصى ما يستطيع من جري إلى حيث ترتوي.

ويضاعف أحمد من سرعته فقد زاد على ذلك العدد المجهول واحد .. إنهم يتكاثرون.. كل واحد عنده صفيحة يريد أن يرويها.

- يجب أن أسرع.

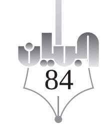
ويستقصر خطواته الواسعة.. فيسرع.. وتنفك عقدة الإزار الأحمر.. ولم يقف بل علق حبل الصفيحة في كتفه وأحكم الإزار وعاد ينفخ القوة في ساقيه.. إن الرجل لا يزال يجري أمامه وتجري معه صفيحته.. الماء..

إن باب أم سالم المقفول دائماً، تدب فيه الحركة لأول مرة.. وتطل عباءة أم سالم السوداء وقد أحاطت بجسدها فلم تفرج إلا عن يده المعروقة، وقد تشبثت بصفيحتها الصغيرة، تدفعها إلى الأمام وتهزها وكأنها تطرد الهواء منها لتسع أكبر كمية.. منطلقة وقد خلفت وراءها غباراً ظامئاً يسبقها إلى حيث ترتوي..

- أهذه المرأة التي تموت حياء من صوت حيوان ذكر؟!

---

* روائي وناقد وقاص وأكاديمي من الكويت.



ولم يكن لهمسه أي أثر على مسيرته، فقد أصبح الجري عنده شيئاً جميلاً، ففي كل خطوة أمل يرسم له خطة.. وأمل آخر جديد .. يجري .. ويجري ..

وأخذت أصوات ترتفع من بيوت لم يكن يظفر منها بهمس..منزل أبو علي يرتفع منه دخان معلناً قدوم الماء.. وقدر "الباقلاء" يوزع ضحكات الأمل المنغمة.. ها هو يخرج، يدفع عصاه أمامه.. وقربته المتشنجة ترتمي على كتفه وقد أغمى عليها.. ويضاعف من سرعته أكثر فأكثر.

- هذان اثنان يزيدان العدد المجهول..

يجري.. الكل يحمل صفيحته .. ويلحظ من بعيد أبا سعيد بلحيته الكثة التي تشعره بالقدم دائماً.. إنه الوحيد الذي لم يكن يحمل صفيحة أو قربة.. أنه يعيش ما دام يسير بالضد.. ويحه.. سيظل بلا ماء .. طول عمره بلا ماء..

يجري .. ويجري للشاطئ البعيد .. هناك حيث البعيد شراع أبيض يرتفع عن سطح الماء بفخر والسفينة تتهادى بعزة قاصدة مخزن الماء لتعيد إليه معناه الذي افتقده.. ولكن الأصوات تشكو الظمأ، والأصابع كلها تشير أن أقبلي بمائك إلى هذا السور الحجري الممتد داخل البحر يستجدي .. الزحام فوقه.. زحام .. الخطوة الواحدة عليها عشرات الأقدام تتقاتل.. زحام.. وراءهم صحراء جرداء.. وحولهم ماء كثير .. وأملهم ماء قليل.

ويثب على السور نافخاً صدره، رافعاً صفيحته فوق الرؤوس، كل الرؤوس، وصوت أمه لا يزال يدوي في جوانبه:

- كتفاك هما سلاح الانتصار.. الصفيحة فوق وكل خلجة من خلجات جسمه تتقلص لتعطي كتفيه القوة، ومن ورائه أبو علي يضرب بعصاه السور ويسير محاذياً له وقد غاصت قدماه وسط الطين اللزج، وظلت عصاه توقع على السور ضربات منغمة.. الأصابع تشير.. الأقدام تقلب الصخور..

ويسقط شيء .. ويرتفع رذاذ الماء.. وتطفو صفيحة يتشبث بها طفل يدفعها إلى السور ويصيح:

- لقد امتلأت بالماء.. الماء الملح.

ولم يكن هناك من يسمع، بل كانت الأنفاس المتقطعة المنهوكة تغلف كل شيء. ويقلب الطفل صفيحته وينساب ماؤها على السور ويتمتم:

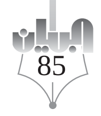
- ليت هذا الماء.. ماء.

ويضرب الصفيحة من قاعها فتصرخ:

- ليت هذا الماء.. ماء بدون ملح.. ولكن حتى هذا الماء المحمول على ظهر تلك السفينة قد خلطوه بالملح.

وعاد يضربها .. ويضربها،

- يقولون ماء بدون ملح.. وهم .. وهم بوجود الماء.. ليت أمي تصدقني.



ويسحب صفيحته إلى الشاطئ حيث أبو علي الذي أمسكت به أم سالم تخرجه من الطين وقد فقدا الأمل، فليس للضعيف مكان.

الأنظار كلها بعيدة تحتضن الشراع الأبيض. والأصابع كلها تشير .. وكتف أحمد القوية تشق طريقه وتدفعه إلى الأمام، وصفيحته لا تزال فوق الرؤوس.. ويقترب الشراع الأبيض ويزداد الزحام.. هناك كثيرون يفدون إلى السور.. يشيرون إلى الماء.. ويصيح صوت مبحوح- :

هنا .. إلى هنا يا حجي صالح. ويقف الحجي في طرف السفينة حائراً:

- ماذا ترى يا عبد اللطيف نتجه إليهم؟

- إنهم ظامئون يا عم.

- ولكن الماء يجب أن يوزع في مكان التوزيع.

- مصيره لتلك الصفائح أينما ذهب، ولن يكون لنا كل الفضل حينما يوزع في مكان التوزيع. وهنا ستكون لنا عليهم يد لن ينسوها.

- إذاً أنت ترى..

- أرى أن نغيثهم فالظمأ قاتل.

- هذا خير لنا.. يعجل الربح ويزيده .. توكلنا.

ويضع عبد اللطيف يده على فمه ويصرخ.

- إلى السور اتجاهنا.. إلى السور.. وتميل السفينة المحملة قليلاً لتعود مرة ثانية للاعتدال تزيح الماء من تحتها بهوادة لتصل بالماء إلى الأيدي.. إلى الصفائح.

وتنزل الأصابع إلا بعضها، فقد أقبلت السفينة.. ولكنهم لا يزالون يتدافعون.. ويتدافعون، ويسقط في الماء الكثيرون وأحمد في المقدمة، وقد استقر في مقدمة السور مستعداً للوثوب، وصدره يعلو ويهبط، وقد انفتح منخره يطرد الهواء المتجمع بعد رحلة السور الطويلة الشاقة.. وعلى الساحل يتحسس أبو علي قربته اليابسة التي كتب عليها أن تطول غيبوبتها، وصدى صوت قدره ينشز في أذنيه المكتظتين بالشعر، وينظر إلى أم سالم التي أخرجته من دوامة الطين.. إنه لم يرها منذ عشرين عاماً.. لولا غياب ولدها، ولولا الماء لما خرجت .. ويتذكر، وتنفرج شفتاه، ويعاود النظر إليها من عينيه اللتين لا تريان سوى صور باهتة ويهمس:

- كم أحببت هذه المرأة.. كم أحببتها.. آه.. أنا دائماً لا أظفر بشيء.

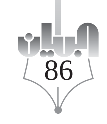
وتنظر إليه وقد دوى في جوانبها همسة:

- ماذا تقول؟

- هل تذكرين؟

- أذكر، أولادي يريدون ماء..

- أنا قدري دائماً ظامئ..



- إنها الحياة.. لماذا تحدثني بهذا الحديث وفي هذا الوقت والماء أمل كل الناس.

- أمل كل الناس؟ .. ومن قال أنه ليس أملي أنا أيضاً؟ ولكننا لن نظفر بشيء منه فلا أقل من حديث بيننا بعد عشرين عاماً.

- وهل تبقي عشرون عاماً شيئاً.... لقد انتهى كل شيء، هذه حال الدنيا.

- دنيا تسير على جانب واحد..

- لجانب واحد.

- بل نحن الذي نسيرها..

- فلماذا.. لماذا لم نسيرها منذ عشرين عاماً.. لماذا؟!

- بل يسيرها بعضنا.

- ولماذا لم تكن من هؤلاء البعض؟

- لأني لا أملك مؤهلاتهم..

- ما هي مؤهلاتهم..؟

- الغنى.. وأنا فقير.. كم تدغدغ هذه الكلمة حقدي.. فقير.. فقير.. متى ينتهي زمن الفقراء هذا ؟ متى؟

- اذهب.. ابحث عن الماء.. لا ماء .. أبداً.. لا ماء.. الماء يخرجه دائماً الفقراء.. لا ماء .. وتصرخ: يا رباه.. يا رباه..

- ما بك؟ ما بك؟

- انظر.. انظر.. لقد اصطدمت السفينة بالصخور..

وتميل السفينة.. الكل يصرخ بكلمات تضيع مع اصطدام الصفائح بعضها ببعض .. وتميل.. ويتدفق الماء منها ليضيع وسط الماء.. وتبقى الصحراء.. وتبقى صفائح الماء بدون ماء.

ويتبسم الطفل ثم يقهقه ضارباً يداً بيد.

- لا فرق.. املؤوا صفائحكم من الماء الذي تحت السفينة.. إنه بدون مقابل.. وتتساقط الأجساد العارية من السفينة متتابعة تقوم بمحاولات يائسة لإنقاذها وقد أذهلتهم المفاجأة.. ويقف الربان في المؤخرة وقد فقد كل إدراك حتى أنه يحسب أن لك شيء يسير طبيعياً..

- ماذا .. أليس هذا الاصطدام بالسور، إذاً وصلنا ..

ويسحب عبد اللطيف الحبال من تحت قدميه قائلاً: بل صدتنا الصخور الحامية للسور..

- إذاً لا أمل في إنقاذ الماء.

- ماء.. أي ماء .. بل قل لا أمل في إنقاذ السفينة فإنها تسير بسرعة فائقة نحو القاع المنتظر .. فيصيح الربان فجأة:



- اسرعوا.. انقذوا السفينة .. حاولوا إنقاذها..

ولم يكن هناك جواب سوى صوت السفينة وهي تلتهم ماء البحر في جوفها وسط صوت سواعد البحارة الطائشة..

وعلى السور كانت الصفائح الفارغة والقلوب الجزعة.. ولم يعد أحمد بحاجة لكي ينفخ صدره أو يدفع بكاهله أحداً فقد أحاطه الأمل المتحطم بفراغ قاتل يبعث الملل.. وتخاذل الزحام.. وجلس البعض على الصخور وأمامهم صفائحهم.. ويسير جاراً وراءه صفيحته والصخور تتململ تحت قدميه.. صخرة.. فأخرى.. وأجساد منهكة جالسة على حافتي السور نظراتها زائغة نحو السفينة المسجاة وبحارتها الذين ملأوا البحر بصراخ لا جدوى منه.. ويقلب الصخر.. صخرة .. وأخرى ثم أخرى ثم الطين اللزج وينظر نحو أبي علي الذي أقبل عليه وقد أطلت علامات أسئلة على عينيه الفقيدتين.. وعاد ينظر هناك فرأى أم سالم ولمح في عينيها بريقاً جديداً.

- ما الذي جرى بعيني أم سالم؟ ويلكزه أبو علي بعصاه: ما الذي جرى هناك؟

- ويتأفف: ما الذي جرى؟ .. ألم تشاهده؟

- بلى، ولكنك شاهدته عن كثب..

- وماذا يفيد القرب أو البعد إذا كانت النتيجة واحدة.. خسارة.. خسارة للكل. ويتمتم أبو علي خسارة للكل أي نعم.. ولكني الوحيد الذي ظفر هذه المرة الأمل دائماً ينتصر.

- مذا تقول؟!

- لا شيء.. لا شيء..

- وينظر إليه وإلى أم سالم .. في قلوبهم شيء جديد أو قديم عادت له جدته .. ويقطع تفكيره التائه صوت الطفل السالف الذكر وهو لا يزال يضحك بصوته العالي.

- أرأيتم كيف عاد الماء لأصله.. إن الوهم دائماً ينتهي للاشيء..

ويطل أبو سعيد بلحيته الممقوته: لقد كان الكل يسعى للاشيء، أليس كذلك يا أم أحمد؟

- بل كانوا يسعون لأكثر من شيء.. لأشياء سيخلقها هذا الماء.. وليس ذنبهم إن خيبت أمالهم.. ولكنهم سينتظرون حتى ينتصر هذا الشيء الجديد القديم الذي يعمر نفوسهم.

- ويمط أبو سعيد شفتيه: لا على أنتم وما تشتهون..:

- نعم نحن وما نشتهي.. لن نخدع مرة ثانية.. سنجلب الماء بأيدينا .. بأيدينا..

- ويصفق الطفل.. ومن بعيد يطل شراع أبيض .. دائماً هناك شيء جديد.

- العدد الخامس، أغسطس، ١٩٦٦م.





الكسيحُ ينهض

بقلم:عبدالله خليفة *

تندفع عربته وسط السوق، سيلٌ بشري، رثاثُ خلقٍ جاؤوا من نفاياتِ القارات، هياكلٌ عظميةٌ تصيرُ حصالات، الخادم رفيق وراءه، يضغط على العربة ويَهشُّ البشرَ من حوله:

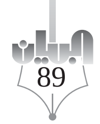
– وسعْ.. وسعْ قليلاً ! ما هذا؟ ما بكم؟ متهافتون على الفلوس الصغيرة التافهة؟ تأتون من أقصى الأراضي الخضراء الغنية لتتهالكوا هنا في هذه الشوارع الكريهة؟ قفْ، قفْ قليلاً يا رفيق، يبدو إن مصطفى تهرب اليوم كذلك! ماذا نفعل مع هذا الملعون؟ قال إنه سيكون موجوداً وأن الإيجار جاهز! سيقتلني هذا المثقف المدعي!

رفيق تنغرز قدماه في أرضيةِ الرصيف الصلبة، أصابعه تبرزُ من الحذاء المهترئ. هيكلُ حامد الأيوبي هائل، رغم أنه تقلص في السنة الأخيرة. ينتظر رفيق سماع الأوامر، وحامد يخرجُ تليفونه ويتصل لكن لا أحد يرد، ووجهه الممتلئ ينتفخ، إنه يتشنج وتصيبهُ رعداتٌ كهربائية، يحمر، ويده تأمر بالسير.

يهدأ وهو يتأملُ المقهى وروائحُ الشوي والخبز الطازج الطالع من التنور تقتله، كم جلسَ هنا وهو شاب ؟ كم أكلتْ هذه الدروبُ من عمرهِ وأعطاها الكثير، يروح يتكلم مع رفيق وهو يطالع السلع المبهرة والفاترينات البراقة:

– هل أحدٌ يضحي من أجلِ هؤلاء البشر البقر؟ ألم يكلّ مصطفى؟ هل هناك رجلٌ

قاص من البحرين.



عاقلٌ يفتحُ مكتبةً الآن وفي السوق؟

يتذكرُ بِوَلهٍ كيف كان ينحدرُ في الشارع الرئيسي المسفلت بين الأكواخ، بنطلونٌ وقميصٌ وكرشٌ متدلٍ تحت الحزام، وشاربٌ عريض، وتحت إبطهِ بضعة كتب، يدخلُ النادي ويضعُ الكتبَ على الطاولة بين جمعٍ من الفتية الذين بصقتُهم الأزقةُ الحجريةُ الرثةُ التي أُنشئتْ وسطَ غاباتِ السعفِ الملتهبة المتراقصةِ ناراً بين حين وآخر، ويشيرُ إلى الأقلفةِ ويصرخ بالعناوين: عُبيد الجبار! الفولاذ سقيناه! الحارثيات! اقرؤوا أيها الشباب، أنتم عدة المستقبل، صوت المساكين! ولكن المساكين نائمون، يحبون الدخان والصبية على الشطآن والأعراس والبنات. كل يوم كان يحضرُ نازلاً من ذلك الشارع وهو يرى العبيدَ السابقين يتلاشون بزجاجاتِ الكولونيا، عيونُهم الحمراء مثل شرارات تحرقُ جلودَ رفاقهم، يطفئون شهواتهم في أكواخِ اللذةِ الليلية المعتمة، أو يطيرون مثل فراشاتٍ محترقةٍ في الفضاء! هناك في النادي رأى مصطفى ولداً من عظامٍ مجردةٍ من اللحم، نفثتْهُ تلك البيوتُ الحجريةُ الصغيرة، بقيتْ الكتبُ على الطاولة، والأولادُ راحوا يلعبون الورق، ثم اختفتْ الكتبُ فأصيبَ بالجنون! راح يصيح: سرقتم الكتب يا أولادَ الكلب، هذه ثمرةُ تعبٍ كبير، هناك أناسٌ خلاقون وراء الجدران، وأنتم (بعصاكيلكم) الموحلةِ العرقة لا تكفون عن لعب الكرة في الظهائر ودائماً مغلوبون!

أبوهُ الشيخُ إمام المسجد لم يرضَ عنه، لكنه في ذلك الزمن الجميل، كان مفعماً بالحياة، كان يأتي إلى هذه القهوة ويأكلُ عدةَ قطع من الخبز وطبقين من مرق اللحم، ويتكلم مع طوفانِ الشباب المتدفق : هل قرأتَ هذا الكتابَ..؟ ما رأيك في مقالة رفيقنا..؟ الأمورُ تنحدرُ لكارثةٍ في الوطن.. المسؤولون غير مسؤولين.. غاباتُ النخيلِ زالتْ.. يتدفقُ بالكلمات والحوارات، ويجدُ إنه يمشي وسط السوق بين الفتية، ويحضرُ مهرجاناً أو عرساً أو جنازةً وهو بنفسِ الصوتِ الهادر المرح الغاضب، تظهرُ الأوراقُ والكتبُ والجرائدُ مثل العصافير وروافد الماء وغناء الشجر، يدعونه لحانةٍ لكنه لا يشرب، ليس تديناً كما يقول بل من أجل الصحة!



ثم عرفَ أن مصطفى هو الذي أخذَ الكتبَ ثم أعادها. تلك الهَضبةُ الورقيةُ طحنَها رأسُ ذلك الفتى، وراحَ يسخرُ منه : تزعم إنك قرأتَ كلَ هذه الكتب؟ ماذا عن رأس المال؟ هذا يحتاجُ إلى مخٍ كبير يا حمار!

ثم يلتفت إلى آخرين:

– من هذا الصبي المدعي؟

– إنه ابن الخياطة مريوم!

لكن الصبي المتوتر المنزعج أجابَ على أسئلتهِ بتدفق عجيب، وصدمتْ حامدَ الجملُ التي لم يفهمها، تجمدَ حائراً، ثمة مصطلحاتٌ تناوشُ رأسَهُ، ليس هو بأقلِ إدراكاً من هذا الفتى، وبشَّ وجههُ فجأةً وصاح:

– هذا ما أريدكم أن تفعلوه، أن تكونوا مثل مصطفى، إنه يحفظُ الأشياءَ صماً، ولكن هذا جيد في البداية فقط، فانتبه يا مصطفى لذلك!

كان الفتى لقياهُ في هذا المستنقع، وانتقاداتُ الرفاقِ الحادةِ له، بعدمِ فعلِ شيء حقيقي أخترقَها، بعرضِ هذا الموديل المشع، وكرَّسَ جزءاً من وقتهِ للبحث عن الفتى الغائبِ دوماً، المتوحد مع البحر، النائم تحت القوارب المقلوبة، القارئ في الليل على مصابيح الشوارع.

قالها له مصطفى مباغتاً متوتراً:

– لدي مسرحية يا أستاذ اسمها الكسيح!

– أنت تكتبُ مسرحيات؟ دعْ عنكَ هذا الهراء!

وحين قرأها اشتدَّ حماسهُ لإخراجِها، فيقف هناك وسطَ حوش النادي، موجهاً بصرَهُ وحواسَهُ وأياديهِ الكثيرةَ للمسرح المرتفع، مُحَركاً المجموعات من بين التلالِ الرمليةِ ومجمعاتِ السمادِ وأسرابِ الذباب، مُخرجاً النسوةَ وهن يلتقطنَ الدودَ والحشرات من كوماتِ الأرز المحنية، مُجَّمِداً ذلك الرجلَ الأسمرَ البطلَ في دكانهِ الوضيعِ شبهِ



الخاوي، مسلطاً عليه الأضواءَ والأرزاءَ، وتتفجرُّ القصصُ من فمهِ، وتعصفُ به الأنواءُ وتتدفقُ الذكرياتُ، ويشتعلُ السعفُ اليابسُ من سياطِ الشمسِ ومن القناديلِ العمياءِ ومن السجائرِ المشبوهةِ، ويتدفق الناسُ هاربين من النار، ويتمزقون بين الهواءِ النافذِ وحلاوةِ الروح، وشيئاً فشيئاً تنمو الحياةُ في ساقي الكسيح، إنه يتحرك، إن القناديلَ تضطربُ، إن العواصفَ تهاجمُهُ، لكنه يتحرك، وينهضُ بقوة، وتمتدُ أياديهِ الكثيرةُ للصغار والعباءات الهاربة والشيوخ شبه المحترقين!

لم يكد حامد ينام قبل العرض، ليال عديدة وهو مرهقٌ أرِقٌ، يغفو في لحظاتٍ حادة، يرى فيها الجبالَ تتحرك، وموجُ البحرِ يصيرُ بشراً، وتلك الكتلُ من الرمادِ والفحم البشرية تتوهج، والحشائشُ الخضراءُ تملأُ الحقولَ المجدبةَ وتغزو القلاع!

لكن القادمات الكثيرات من الأكواخِ والبيوتِ الصغيرة، الحاضناتِ لأطفالهن المزعجين الذين انتهزوها فرصةً للبكاءِ والاحتجاج على غيابِ الحليبِ والحلوى، وهؤلاء الرجال "الأزكرت" المضمخين بالعطور الرخيصة تدفقوا وأعدوا حلوقهم للضحك النازف الذي لم يجدوه في كهفِ الظلام والصراخ، لم يلتفتْ أحدٌ منهم لتشنجاتِ عضلاتِ الممثلين، ولهذا الديكور الهائل الذي استنزفَ ميزانية النادي الشحيحة، وبدلاً من أن ينهضَ الكسيحُ سقطَ على كرسيهِ الضعيف وحطمهُ وكانت الفرصةُ الوحيدةُ للضحك!

تأملَ حامدٌ السوقَ الهائلةَ وغمغم: أين ذهبتْ كلُ تلك التضحيات؟! حين جاؤوا إليه في بيتِهم وجدوا أوراقاً كثيرة، وعرفَ الطريقَ لما وراء الأسوار، وانكشفتْ خريطةٌ كبيرةٌ من الشباب والآلام والعذابات، ولكن أباه الإمام كان يخطب في الجامع الكبير وعرف الكثيرين، فطلبَ منه التعهد والتخلي عن طريق المشكلات والتضحيات، فوَّقعَ، وخرجَ إلى بلدٍ ناهضٍ توّاً وجار في الخليج، واستبدل بنطلونَهُ بثوبٍ رصين، ورأسَهُ الحاسرةَ بعقالٍ مكين، وأطلقَ لسانَهُ في مدحِ الشيوخِ وعظمتهم، ودخلَ المجالسَ وفاضَ بمعرفتهِ المكتنزة أمام شخصيات بعدها لم تفك الخطوط، فعرفوا قيمته وأعطوه الكثير!

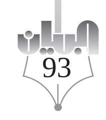
وهو هناك مثله هنا كان يتحسسُ الأوراقَ وغبارَها وأشباحَها، تطوفُ على مخزنهِ



المحترقِ وجوهٌ يراها تصيرُ رماداً، يسمع تأوهاتها، فيتدفقُ لسانُهُ بالخطب في محاضرات غيره، يشاكسُ في كلِ وقت، يتعثر، وهو لا يكفُ عن الأكل والتضخم، من كلِ نادٍ يُطردُ، من كلِ جريدةٍ يُبعدُ، يحاكمُ لسانَهُ ويحاولُ أن يلقي القبضَ عليه لكن لسانَهُ يخرجُ في الليالي مرتدياً نفسَ البنطلون والقميص القديمين ويسيرُ في الأزقة، يُلقي حجراً، أو يخطبُ في الجموع يحثُها على التمردِ، يدخلُ الوزارات ويسرقُ أوراقاً مهمةً ويعرضها في جريدة، أحذيةٌ قاسيةٌ تُقذفُ عليه، شتائمٌ ناريةٌ تنهالُ فوقه، ولكن لسانَهُ ينزلقُ، يظهرُ في كلِ مكان، ساخراً، مُعْرِضَاً، مَادحاً، يقهقهُ الناسُ منه، تضجُ الشكاوى حولهُ، وفي المساء أو الصباح تأتي الإنذاراتُ والدعاوى عليه.

أخيراً جاء مصطفى، طويلاً مثل حربة، يدفع عربة. رغم كل شيء هو بصحةٍ جيدة، بعد أن جاء حامدٌ إلى البلد ودخلَ في تضاريس أزقتها، فوجئ بالعتمات الكبيرة التي ظللت الأزقة، حبسَ حامدٌ نفسَهُ شهوراً في المنزل الكبير الذي اشتراه، والذي لم تكن هندستهُ موفقة، فهو أشبه بمجموعة من الأنفاق، لكنه كان معروضاً بسعرٍ بخس، وحين يخرج منه يذهب للمساجد، ويظهرُ بوضوحٍ في خطبِ الجمعة يحدقُ في أبيه بورع، ويملأ الآذانَ بكراهيتهِ للملحدين، ويتغضنُ وجههُ، ويوجه أصابعَهُ الضخمةَ لأشباحٍ متوارية، وكان يتخيل مصطفى، ويندهش بأنه لم يره أبداً بعد ذلك العرض المسرحي العظيم، يسمعُ شيئاً عنه، ثم يسمعُ الكثير، ثم تدوي سيرةُ مصطفى حوله مثل بحرٍ متأججٍ بالمد !

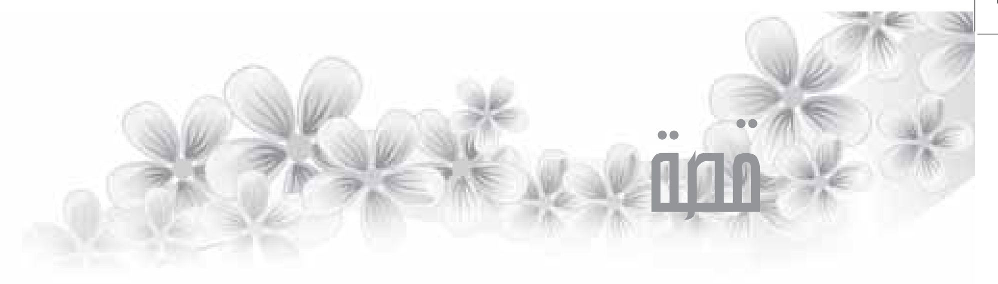
لم يقم حامد بزيارةِ الحي الذي تغير، وقالوا له عن مريوم الخياطة التي ظلت تنتظرُ ابنَها سنوات طويلة وهو قابعٌ وراءَ الجدران، تلك المرأة صنعتْ ثياباً كثيرة للنساء، حافظت على بصرِها بتلك العوينات المكبرة، فأحسَّ وهو يعبرُ البحرَ بالطائرة ويجثم في المجالس العامرة بالأسى الشديد، لكنه بعد أن خرج مصطفى من السجن، وعمَّر الحيَّ بالأولاد، ظل خائفاً منه، يتجنبُ المرورَ بتلك المناطق الموبوءة، حتى وهو في البيت ظل خائفاً، ربما قفز عليه ونحره!



لكنه ذات يوم فوجئ به! تقابلا وجهاً لوجه! غيومٌ سوداء نزلت في الشارع، انحنى وهو يضعُ رزمةَ النقود في جيبه، الصرافُ الآلي لا يزالُ يحدثهُ بحسابه، ولم ير سوى أقدام مصطفى التي تتقدم منه.

جاء أخيراً!

كان يدفعُ عربة، يتقدمُ بصعوبةٍ بين الحشدِ الذي ملأ الرصيفَ، ظهرتْ عربتهُ المليئةُ بالكتب والأجهزة، رآه فجأة، مثلما رآه هو سابقاً وخاف، بعد تلك السنين المرعبة ربما يطعنه، وأجّرهُ المعرضَ وهو يكادُ يختنق، ثم تقلّبَ كثيراً على فراشهِ بانتظارِ الإيجارات المتأخرة دائماً، ولحسن الحظ كان مصطفى يدفعُ رغمَ كل شيء!



القن

بقلم: هيام المفلح *

بعد أن خرجت أمي من المستشفى، تحولت حياتنا إلى ما يشبه حياة الدجاج الذي نربيه فوق سطح بيتنا !

في كل وقت.. صار صوت أبي يرتفع بالسب والشتائم.يقذف أمي بكلمات لا أفهم بعضها، ويضرب جسدها بيده ورجله.. لا فرق لديه أين تقع ضرباته، ولا يبالي بوجود ضيوف في بيتنا .

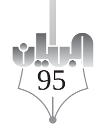
ما استغربته أكثر .. هو موقف أمي حيال كل هذا ! كانت، قبل أن تدخل المستشفى، ترد على أبي حين يرفع صوته غاضباً، وفي أحيان أخرى تسارع إلى غرفتها، وتحزم حقيبتها، ثم تمسك بيدي، وتخرج إلى بيت جدي حيث نبقى هناك أياماً، حتى يأتي أبي فيعيدنا إلى بيتنا ثانية .

أمي شابة جميلة طالما تباهيت بها أمام زميلاتي .. بيني وبينها حب كبير، فأنا ابنتها الوحيدة منذ خمسة أعوام .. وهذا الحب جعلني أفرح كثيراً، بيني وبين نفسي، حين ولدت أمي ولداً ميتاً قبل سنتين، وأسقطت بعده بسنة جنينها الآخر .

وأبي كان دائم السفر .. يحبني وأحبه أيضاً ولكن ليس كأمي، لأنه كان يصرّ، في الآونة الأخيرة، على أن تنجب له أمي ولداً آخر.. سمعته يقول لها ذلك .. ومن يومها وأنا ألوذ بحضن أمي دوماً حتى لا أترك مكاناً لولدٍ جديد !

والآن .. وبعد أن خرجت أمي من المستشفى.. أصبحت هي التي تجلسني دائماً في حضنها وتضمني إلى صدرها بقوة ثم تبكي وتبكي !

قاصة من السعودية



البكاء أضحى ردها الوحيد على شتائم أبي وضرباته المبرحة لها . ما عادت تفعل مثل تلك الدجاجة التي نقرها الديك الشرس فأوسعته ضرباً بجناحيها، ونهراً بأصواتها !

والبارحة بكت حتى وقعت مريضة لأنه قال لها، بغضب وعصبية، كلاماً لم أفهمه:

فماذا يعني أنه " لن يرضى بالعيش مع امرأة أكل المرض رحمها "؟ وماذا يعني أن " امرأة بلا رحم كالشجرة اليابسة تستحق قطعها " ؟ كل ما فهمته أن أبي بات يكره أمي لأن " لا رحم لديها الآن " !

كم تمنيت أن يكون لدي مال كثير لأشتري لأمي " رحماً " جديداً ليحبها أبي، ويمتنع عن ضربها وتعذيبها مرة أخرى !

وعندما جاء أخوالي وخالاتي لأخذنا إلى بيت جدي، بناءً على رغبة أبي، لم يستمع أبي إلى توسلاتها التي كانت تطلب منه أن يتركها تبقى في بيته خادمة له ولزوجته الجديدة.. انفلتُّ، لحظتها، من بين الجميع، وصعدت إلى السطح باكية.

كان الديك، كعادته، شرساً وغاضباً، صوته عال، ومنقاره دائم الحركة، ينهش في أجساد دجاجاته الأربع بدون رحمة ، والفراخ الصغيرة تهرب من بين أرجلهم المتقافزة من مكان إلى مكان !

شتمته وأنا أفتح باب القفص الكبير .. أدخلت يديّ ورأسي داخل القفص .. وأمسكت الديك بأصابع متوحشة .. طويلة الأظافر.. صرخت فيه والدموع تغرق وجنتيّ :

- لماذا ؟ .. لماذا ؟ .. لماذا ؟ ورأيت نفسي في أحضان خالتي، وأصابعي وثيابي ملوثة بالدم والريش، والديك أمامي ينتفض وينزف .. كيديّ !

هذه المرة .. طال مكوثنا في بيت جدي، ولم يأتِ أبي ليأخذنا إلى البيت كالعادة!

زاد التصاق أمي بي، وكانت ابتسامتها تشرق برؤيتي رغم الحزن والدموع .. وأشياء أخرى، حاولتْ أمي شرحها لي، وحاولتُ فهمها، كلما تقدمت بي السن .

اشتقت لأبي جداً .. ويشتد شوقي له كلما رأيت أولاد أخوالي يتواثبون حول آبائهم، ويتسابقون إلى أحضانهم، بينما أنا وحيدة في حضن أمي .. بلا أب !

وكنت أسأل نفسي ذلك السؤال الذي رددته بحزن عندما فتحت قطعة حلوى أعطتني إياها أمي كما أعطت لبقية الصغار لكن قطعتي أنا، حين فتحتها، رأيت بداخلها دودة بيضاء تتلوى .. نظرت إليها وإلى الباقين لأرى هل وجدوا في حلواهم ما وجدته، فإذا



جميعهم يأكلون بتلذذ شديد، وأنا الوحيدة التي استقرت في حصتها دودة مقرفة بيضاء، وعلى لساني ذلك السؤال الحزين " لماذا أنا "؟!

بالأمس ·· سمعت الكبار يتهامسون بأن أبي قد انتقل إلى مدينة أخرى، وأنه تزوج هناك ورزق بأولاد ثلاثة.. وبصوت خفيض جداً لم تسمعه أمي التي كانت في الغرفة الثانية سمعتهم، خلسة، يعلنون خوفهم من أن يفكر في ضم " الرابعة " إليه! لم أفهم ! .. وتتالت أحداث بعدها لم أفهمها أيضاً !

بدأت حالة أمي تتدهور يوماً بعد يوم ·· خوفها الشديد عليّ أزعجني ·· فما عادت تسمح لي باللعب مع الباقين في الملاهي التي بجوار البيت .. حتى إنها جعلتني أمتنع عن الذهاب إلى مدرستي عدة أيام مع إنني لست مريضة !

وأصبحتُ ذات يوم ·· كان صباحاً حاراً ·· لشمسه مخالب ومنقار ·· كالديك !

يومها ·· أمرتني أمي بالبقاء في سريري، وعدم التحرك منه وأغلقتْ الباب عليّ ·

انكمشت على نفسي في سريري وأنا أسمع أصواتهم تتعارك في الخارج كأصوات بيت الدجاج ذاك ! تبينت من بين أصواتهم صوت أبي الذي أحبه ·· هرولت إليه بكل سعادة وأنا أناديه ·· لكن الباب الأسود المغلق وقف بيني وبينه ·بكيت وأنا أقرعه بكفيّ ·· وأناديه ·· وما من مجيب !

مضى وقت قبل أن تأتي أمي إليّ ·· ولم أرَ وجهها الذي أعرفه ! كانت امرأة خائفة هائجة ·· أقفلت الباب وراءها بسرعة وهجمت عليّ ·· وضعتني في حضنها وربطتني بحبل حول خصرها ثم تقرفصت على الأرض بإصرار ·· وأحاطتني ذراعيها برعب !عرقها الذي تصبب بغزارة أغرقني برائحته ورطوبته ·

لم تفلح الطرقات المتوالية على الباب في زحزحة أمي من مكانها، ولم يفلح كسرهم للباب في فك قيدي ·· وما أقنعت توسلات أخوالي وخالاتي، المخنوقة بالعبرات، أمي بشيء !

كان عناد أمي أقوى من صوت أبي المجلجل في الخارج، وأقوى من الشرطي الذي جاء به لانتزاعي من حضنها تنفيذاً لأمر المحكمة ·

وعندما عجز الكلام ·· بدأت لغة الحركة ·· امتدت الأيدي بأصابعها الحازمة تفك تلاحمنا، أنا وأمي، وشكلت الأجساد المحيطة بنا خيمة مظلمة منعت عنا الهواء ·

تعثر صراخي الممزوج بصراخ أمي ودموعها، حتى ضاع في صخب ضجيجهم·· ولا



هواء !

فجأة .. سكتت أنفاس أمي اللاهثة بحرقة في أذني .. وارتخت ذراعاها اللتان كانتا تعتصراني.. أدركتُ حينها أن قوتهم غلبتها .

تلقفتني أذرعهم .. ورمتني بين ذراعي والدي ! احتضنته بكل خوفي وحزني ولهفتي ..وعندما استدار خارجاً بي من البوابة الكبيرة، صرختُ والتفتُ إلى الوراء:

أمي.

نقرتني الشمس بمنقارها الساخن .. وصوت ديكٍ شرسٍ أمرني بالسكوت، وأنا أرتجف فوق ساقين طويلتين تبتعدان بي !





مزيان

بقلم : عبدالوهاب الحمادي *

يتبختر في مشيته، خارجاً من ساحة الفناء، متغلغلاً في الحواري الممتدة منها كالشرايين، يقلب ببصره بين المعروضات، الأقمشة البهية والفوانيس السحرية والتذكارات التي يمتاز بها بلد عريق كالمغرب،الباعة لكل صنف، رجال بملابس رثّة يدعون السحر ومعرفة الغيب ! يصرخ به احدهم :(تعال لأخبرك متى تتزوج، وشكل زوجة المستقبل !) يبسم لهذا الجاهل ويمضي في طريقه، يتنشق رائحة التاريخ، فمراكش لا تزال تلتف بعباءة من السحر والفتنة . الجو ربيعي بامتياز، رغم انتصاف الصيف، الأبتسامه على شفته لاتمحوها إلا أفكار تنتابه بقرب نهاية الرحلة . في كل مرة عندما تقترب النهاية يحس بالقنوط، ما يلبث بعدها أربعة أشهر، يقضيها في بطن الهم !، يكاد يحترق خلالها شوقاً، إلا ويعود مليئاً بالابتهاج . دائما خلال الرحلة الطويلة، من بلده للمغرب، تنتابه أفكار غريبة، يكاد يدخل على قائد الطائرة، ليصرخ به آمراً إياه بسلوك اقصر الطرق !،و أن يقود الطائرة بالسرعة القصوى ! كم يود أن تهبط الطائرة في مراكش، لكن تباً لشركات الطيران، التي تأبى إلا الهبوط في الدار البيضاء، ومن ثم ...مراكش !.

كل هذا الشوق لعيون فاطمة الزهراء، هذه الفتاة البارعة الجمال، القادمة من حكايا الأندلس، سليلة المعتمد بن عباد، ... ألم تصحبه يوماً إلى (أغمات) تلك القرية الصغيرة بالقرب من مراكش، حيث قبر المعتمد وزوجته ومحبوبته الأثيرة، اعتماد الرميكية، يومها طوال الطريق، حكت له بصوتها العذب، قصة المعتمد وحبه الأسطوري لاعتماد، ويوم الطين، فتأثر كثيراً، وشرق بالدمع حتى كاد يشرق به . وعند وصولهما وقفا أمام القبر الذي ارتفع فوقه حجر رخامي نقشت عليه قصيدة رثى المعتمد فيها نفسه، أنشدتها له فأسرّته كما دائما، لا يزال البيت الأول منقوشاً في ذاكرته:

قبر الغريب سقاك الرائح الغاد حقاً ظفرت بأشلاء بن عباد ..

كاتب من الكويت

يومها في طريق العودة أمسك بأناملها الرقيقة، وأخبرها أنه حقاً ظفر بأحفاد ابن عباد!، فأسمته المعتمد وأسماها باعتماد، ضحكا "ضحك طفلين معا". ما الحياة دونها؟، ما أجمل الحرية، يردد مطلع أغنية لمطربة لبنانية انقرضت منذ زمن تقول فيها :

أنا بتنفس حرية ....ما تقطع عني الهوا !

يتوقف أمام بائع يعرض حلي جميلة جدا وأسعارها زهيدة، يعرف جيداً أن هذه الحلي تروق لفاطمة، التي لطالما ردت هداياه الذهبية،... إلا إسوارة نقش عليها اسميهما، لا تزال تلبسها، في لياليهما المقمرة دائماً، حقاً ملكت شغاف قلبه، يطرب لهذه الخواطر، يدفع النقود ويأخذ القلادة ويمضي في طريقه، متبختراً، فهو يحس هنا أنه ملك العالم، أسراب الغواني فرادى، ومثنى وثلاث ورباع، يجوبون الأسواق، يرمقونه بنظرات تدعوه، وتنتظر منه إشارة، بعضها، رغبة في مغامرة، وقليل منها إعجاب، وكثير منها لها أبعاد مهنية اقتصادية ...لا أكثر !، يصدهن جميعاً فلا مكان في قلبه لغيرها، في إحدى الليالي الملاح، باح لها بحلمه بأن يعيش معها مدى الحياة، على جزيرة ما، في أحد المحيطات، بعيداً عن المنغصات، يبني بيتاً من دور واحد، ولا يشتري تلفازاً ولا هاتفاً ولا أي شيء يربطه بهذا العالم، يقتنيان الكتب، يتناشدان الشعر، ويلونان الحياة بألوان البهجة . كانت تستمع إلى أحلامه الطفولية بشغف، إلى أن ينتهي، بحضرتها يشعر بقدرته الخطابية وينطلق لسانه، تشجعه بحلو الابتسام وتشاركه بعض آرائه وتختلف معه في كثير، حتى الموت كان حاضراً في نقاشاتهما، يوماً أنشدته :

"كل ابن أنثى وان طالت سلامته   يوما على آلة حدباء محمول"

فقال لها ليس كل البشر معنيين بهذا البيت، فاستغربت !، فأكمل موضحاً، البيت يقول كل ابن أنثى، أنثى !، ولا أنثى في هذا العالم إلاك، يومها شعر أنه يقف تحت شلال في احد الأدغال، ينهمر عليه بالحب متدفقاً. كان يفرح لأي اختلاف في وجهات النظر لأن النهاية تكون عادة جحيماً ...من الحميمية!.

أمام محل يبيع المرايا، بجميع أشكالها و ألوانها، وقف أمام مرآة طويلة، يتأمل نفسه، قامته الطويلة كما تقول له :(مثل الرمح) فينتشي، نظر لشعره الجميل الذي تمرر أصابعها خلاله فيكتسب من عطر راحتيها، وبعض الشعرات البيضاء، التي تمنعه من أن يصبغها، فهي تزيده بهاء ونضجا – كما تقول فاطمة – و إلى وجنتيه اللتين اكتسبتا اللون القرمزي، و لا يعرف السبب، أهو الأكل الصحي؟ أم دفء اللقاء!

يتلمس خصره، يفرح عندما يتذكر أنها تقول له أن له قواما يجب أن يحافظ عليه،



وتلزمه بأن يتعهد أمامها بممارسة رياضة الجري كل صباح، أحيانا تهرول معه، وأحايين أخرى يفتقدها، عندما تذهب إلى كليتها، فهي في النهاية طالبة مجدة في كلية العلوم الإدارية، ولطالما شرحت له بأسلوبها السلس، الأحداث الاقتصادية التي يمر بها العالم، من حين إلى آخر . تفر دمعة وحيدة، مسحها بكفه بسرعة، فبعد غد الرحيل، وما باق سوى القليل

***

ينزل من الطائرة، يقف في السوق الحرة ليشتري هدايا، لمستقبليه، تخبره البائعة بأنها لا تستطيع بيعه أي شيء، فالبيع مسموح به هنا للمغادرين فقط !، يحاول إغرائها بتجاهل اللوائح، ملوحاً لها بالمال . يبرز أحد المغادرين له بطاقة الصعود للطائرة، ويطلب منه أن يستخدمها في مشترياته، يوافق بعد إلحاح من المسافر، ويشكره كثيراً، متمنياً له سلامة الوصول، فلقد خلصه من مأزق، سيسود لياليه السود ! يجر حقيبته بيده اليمنى، وهو يحمل باليسرى كيس مشترياته من عطور حديثة و حقيبة يد نسائية باهظة الثمن، ولعب لابنه البكر، يقف بالطابور أمام شباك الجوازات، يصل دوره، يختم الضابط على ورقة من أوراق جواز سفره، ثم يتفحص جهة المغادرة، فيبتسم، فيجزيه على ابتسامه بابتسام، ويمضي في طريقه، يجتاز الجمارك بسهوله، يفتح باب الواصلين، فتهب عليه رياح باردة، جداً، يتلقاه وجه زوجته وابنه ذي الأعوام الثلاثة بترحاب، تسأله عن إيطاليا !، وكيف أمضى دورته فيها، مبتعثاً من عمله، يجيبها باقتضاب شديد، دامت فرحتها بالهدايا كما تدوم فقاعات الصابون، ولامته على عدم اكتراثه بتوصياتها بإحضار أحدث الحقائب الإيطالية، والإكسسوارات التي كتبت له في ورقه عنوان المحل الذي يبيعها، وعابت عليه أنه لم يحضر لها الأحذية التي طلبتها منه، وأخبرته وهي تمد شفتها السفلية كمنصة قفز بحوض أوليمبي للسباحة ! بأنه ليس كزوج أختها الذي يلبي جميع ما تطلبه –أختها– وأكثر ! يستمع، لا يفهم ما هو (الأكثر) ! لكنه اكتسب بفعل السنين مناعة، تماماً كتلك التي يكتسبها مَنْ يشرب من سم الأفاعي يوماً بعد يوم !، جسمه هنا، وقلبه هناك، يومض هاتفه برسالة نصية، يرد عليها، حبس ابتسامه كادت تفر من شفتيه . بعد أن انتهى مونولوج الشكوى والأنين، بقطع أغلظ الأيمان بأن يصطحبها غداً صباحاً، إلى أحد الأسواق الأنيقة في العاصمة، ويبتاع كل ما بدا لها، بدأت بالابتسام، لثوان معدودة، ثم رجعت زخات الرشاش سريع الطلقات بالانهمار بالشكوى والأنين من أمه، والخادمة، وأخواته، وأبناء أخواته، وبنات خالاته، اللاتي رأينها في أحد الأسواق، فسلمن عليها بتكلف، وكيف أنها ذهبت لحفل استقبال مولود جديد، فأبهرتها فخامته، فتمنت لو تحبل، لتقيم حفلاً أشد فخامة منه !، و تحدثت عن صديقاتها في العمل، كيف أن أزواجهن حجزوا باكراً لقضاء العطلة الصيفية، في ربوع لندن وباريس و ألمانيا، و مدينه لا تذكر اسمها الآن لكنها تبتدئ بزلم...بي، نعم مدينة زلمبي !، أعاد إغلاق صنبور "الحنّة "، بأن وعدها بأنه سيصطحبها بعد التسوق لأقرب مكتب تنظيم رحلات، ويحجز لها ما بدا لها، إلى زلمبي، أو حتى زامبيا ما الفرق ؟!، جال في باله أن يخبرها بقصة المعتمد،



لكنه تذكر- لحسن الحظ - أنه اسم لمحل شهير للمجوهرات !، فتغاضى عن قصته، فقد هدر من الوعود المكلفة بما فيه الكفاية . ينهض ليغتسل، ينظر في المرآة إلى رأسه الذي أضحى الصلع يتمدد فيه بقوة، كما التصحر! . قامته القصيرة لا حل لها، فجراحات التجميل عاجزة عن الحل ! أمسك براحتي يده، زوائد كرشه الذي يكاد يسقط على الأرض، ثم تحسس التجاعيد تحت عينيه، ووجنتيه بلون الرمل، ونظر إلى الشعيرات البيضاء التي بدأت تغزو جانبي رأسه، ارتدى ملابسه، وقذف بنفسه بجانبها .

بقي ثلاثة أشهر، ويعود إليه قوامه الجميل !، وينمو شعره و يتحول بياضة إلى بهاء ووقار !، ويعود إلى وجنتيه اللون القرمزي ! .

بقي ثلاثة أشهر، ويعود .... لها .



تفاحة الدير

بقلم: د. عادل العبد المغني *

اعتصرني الحنين إلى درجة البكاء، تسمرتُ في مكاني للحظات، أجوب بعيّنيّ المغرورقتين جدران الدير القديم.

مازلت واقفاً بزيي الكويتي أمام الدير أغالب دمعة حاولت منعها قبل أن تصل راهبة جاءت مسرعة تستغرب من وقوفي الذي طال كثيراً:

- عفواً، هل أستطيع مساعدتك بشيء"؟!

قالت الراهبة تسبقها علامات الحيرة والاستغراب..

- نعم أريد أن أرى المشهد..

- المشهد؟! أي مشهد؟!

- أريد رؤية جورج والتفاحة تسقط على رأسه.. والمامير(1) تعقد محاكمة لي كونه اتهمني بأنني أنا الذي ضربته.. صدقيني لم أضربه بالتفاحة، هي سقطت فوق رأسه فظن..

قاطعتني بعد أن بدت عليها علامات الخوف:

- عفواً يا أخي هذا دير للراهبات، ويبدو أنك غير متزن، فهل أنت في حالة سكر؟!

- السنديانة شاخت، حتى الحجارة تبدو أكبر من سنها.. هل تعرفين بأن الأماكن أيضاً تشيخ؟.. إنها مثلنا نحن البشر، تكبر وتحتاج إلى من يرعاها..

ظنَّتَ الراهبة بأنني أهذي، فحاولتّ أن تسايرني بلطف كي لا تتطور حالتي. فهمّت بإغلاق الباب في وجهي وهي تقول:

---

* قاص وباحث وروائي من الكويت.

(1) لقب رفيع يطلق على الراهبة.

– أتمنى لك أوقاتاً سعيدة، وإن شاء الله تلتقي بجورج وأنا متأكدة بأنك لست أنت الذي ضربَه بالتفاحة.

أحسستُ أن الموقف تطور أكثر مما توقعت، ولمحتها تسحب هاتفها النقال من جيبها استعداداً للاتصال برقم ما، ربما الشرطة، فبادرتها:

– هل تظنين أنني أهذي؟! أنا أتكلم بجد... حسناً (قلت لها وأنا أمسك بالباب قبل أن تغلقه): "كنت قبل خمسة وأربعين سنة طالباً في هذا الدير... كنا في الصيف نأتي وعائلتي إلى لبنان، فيدخلني والدي إلى هذا الدير.. أرجوك هل تسمحين لي بالدخول لأستعيد ذكرياتي الأولى في هذا المكان؟...

بدت وكأن ملامح الطمأنينة قد بدأت تنساب رويداً رويداً على وجهها، فقالت بتردد:

– تـ..تفضل..

أجلستني في قاعة أذكرها تماماً.. وكذلك الدرج الذي أجلس عليه مع إلياس وطوني وجورج، وحتى البسكويت الذي ضيفتني إياه كان نفس الماركة.. لم تتغير الأشياء، لكنهم البشر، يغادرون الأمكنة، يتركونها ويمضون في اتجاهات الزمان...

تلمست الحجارة.. أحسست بإنسانية الجماد... في لحظات الحنين ترق الجمادات، يصبح لها نبض، وقد تشعرنا أنها تتنفس مثلنا هواء الذكريات..

– هل أنت مسلم؟ (باغتتني الراهبة بالسؤال).

– نعم هل هذا يفاجئك؟

– لا ، لأن الزمن الذي نتحدث عنه لم يكن فيه تفرقة ولا نزاعات عدائية مثلما يحصل اليوم،

– السياسات هي المسؤولة عن هذه النزاعات والشعوب تدفع الثمن.

– الآن فقط تأكدت بأنك لم تكن تهذي عند الباب، وبأنك بكامل قواك العقلية... (قالتها الراهبة وهي تضحك ضحكة خفيفة).

هناك فوق هذه الدرجات على هذا السلم كنا نتبادل الطوابع أنا وأصدقائي .. (قاطعتني):



- "صحيح ما قصة التفاحة وجورج والمحاكمة"..

آه تذكرت ... في موسم قطاف التفاح من حديقة الدير كنا - نحن الطلبة- نساعد الإدارة بهذه المهمة التي نجدها ممتعة رغم مشقتها...

- وماذا حصل؟!

- سقطت تفاحة فوق رأس جورج، فظن أنني أنا الذي ضربته، فقذفني بتفاحة مفاجئة، فغضبت ورددت له الصاع صاعين بتفاحة مماثلة... ثم ذهب فشكاني وأقنع الراهبات بأنني ضربته فوبخنني...

- وأمضيت يومي مغموماً حزيناً، لكن والدي - رحمه الله - أصر أن أواجه الموقف بشجاعة، وأن أذهب في الغد لأنفي التهمة عن نفسي..

- وهل فعلت؟

- نعم وطلبت إعادة التحقيق.. ولكنهم لم يصدقوني لأنهم شاهدوني وأنا أرد الضربة له، ولم يشاهدوه وهو يبادرني بالضرب، وعندما عدت لأشرح لهم صرخوا في وجهي وطردوني: "اطلع برا يا قليل الأدب يا كذاب"..

فتذكرت كلام أبي عن الشجاعة والمواجهة، فلم أخرج، وأقسمت بأنني لم أبادره بالضرب.

- وكيف انتهى الأمر؟!

أخذت أشرح لهم بأن التفاحة هي التي سقطت على رأس جورج ولم أضربه بها.

وخلال هذه المواجهة تدخلت راهبة كانت تدعى ميري فنادت على جورج" أشر لنا بالضبط إلى المكان الذي أصابتك فيه التفاحة".

فوضع جورج سبابته على قمة رأسه..

أحس الجميع بالإحراج، ولم يمنعهم صغر سني- قياساً إليهم - من أن يعتذروا إليّ..

كان المساء قد بدأ يهبط برهبة فوق الدير (الذي بدا مقفراً).. وسارت الراهبة خلفي وهي تحدثني عن حوار الحضارات، وكيف دب الصراع بين ثقافات اليوم، واستغربت من اقحام الأديان في هذا الصراع.. ثم همست بذكاء:



- تعرف أن الصراع الحاصل اليوم بين الشعوب أشبه بتفاحتك أنت وجورج..

- ها .. كيف؟!

- ثمة يد مختبئة وراء الغموض تقذف أحد الصديقين بتفاحة ليتقاتلا!...

- هو كذلك (قلتها وأنا أقطف ما ظل عالقاً من ذكريات في أشجار تفاح الدير..

* * *



شعر

مهملة الحروف

للشاعر: عبدالله عبدالعزيز الدويش *

حل ما حلل واكل ما هو حلال ... لا رعى الله كل محروم أو حدود

حرم المحروم لو طال السؤال ... ما علاك اللوم والله الودود

مالك الأملاك ما ملكه همال ... حطط الملاك حمال العهود

أحمد الله واسأله طالع هلال ... حامد المحمود ما حله حسود

كم سلوم الواصل أحواله محال ... حوله حدر العهد حول الوعود

راحوا أحكام أوردوا للاكال ... كلهم حلوا وهم وسط اللحود

حالهم ما حال اطلال الهلال ... المدوَّر حولها ماله ورود

لو سمع دحم الحصا ماله وصال ... صار سماع الصدا حول الحدود

حرروا أحكامهم آلوا أوال ... حللوا أو حرموا حمر وسود

هملوا همالهم سمر الطلال ... وارحلوا وارسومهم عد امعدود

الإله احكم وماله كل مال ... لو أوى للطرد سواه امهدود

دع حمام صاح لوح للوحال ... رده للرد رداد السعود

محملك لو صد ولمه لك وحال ... ما على دوار داره حط عود

عود عود الحال لا عود الدلال ... عود الله كل عدال مدود

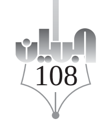
الهوى لو حملك حمل العدال ... حدرك حدار ما هو للصعود

مد وصل الورد وارد كل لال ... حملوك الصد ما أمرك لدود

لام لام الله ما كدر أو طال ... لو علا عوده مرده للصدود

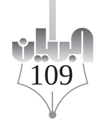
---

* شاعر من الكويت (١٩١٩-١٩٩٤)



ما أرى كود الرحم لا هو ملال | الله ارحم لا سهود أولا مهود
المـلا ما هم على حالك أحوال | أمرهم لله علام السدود
الكرم لهل الكرم دل أو دلال | والردى لهل الردى ما هو امحمود
السلام امودعه روس اطوال | حامل الدعوى عساها للركود
ماسك حد الوصل وارسل ارسال | الولع ما حدده كل امحدود
والعمر لو طال لك وادعاك عال | هو مرده للودر دود لدود
ما حماك أو ساعدك كود الحكال | لو على احكملك على كل الحدود
الدهر كسر أو سواها اسحال | ما أرى الموحل على حمل الأسود
سوَّره سور الحما وما حط مال | المرور امرورها صد أو رعود
ما على المكسور لو أمره امهال | الإله أعلم أو علمك الورود
أهلك الملحد أو طوع كل وال | مالك الله سالم إلا وكود
الورى لو هم سعوا ما هم امال | صدِّر أعمالك ولو ساد المسود
طالما طار الكرى والهم حال | ما اروم احمل على الساعد واعود
كلما عاد الوصل واكمل كمال | الدهر حوط سدوده والعمود
ما على الله كاد لو اعلا معال | ها المـلا كلها الله الوحود
واحد ما له على حكمه موال | طوع المالك وسهل للولود
ما إلى الله الصمد موحد اوسال | اسأله طول المدا واهو المدود
دام حكمه للملا والكل هال | ما عد الطاعة إلى مولاك عود
الدعا والمدعا عد الرمال | وعد ما طاح الوسم حول السدود

– العدد الخامس، أغسطس، ١٩٦٦م.





كسرتُ عنق الزجاجة

شعر: عبد الرزاق سعود المانع *

أقولُ، وقد ضقتُ بالكتمِ

طُوقتُ بالصمت

حدّ الزُبا

لن أهادنْ

وأحمي

سوى الحب

واللهفة البكر تملي عليَّ الروح

سرّ انعتاقي

لقد ضقتُ من ذلك الطوق

سموهُ (صبراً)

ومن ذلك الوجه

سوق النخاسة

يطالبني أن أقرّ الرضا

في قيودي

وأشدو

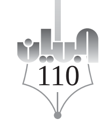
إذا يخنقُ الليلُ شمسي

وإن لوَّث الريحُ عطر الأقاحي

وإذ أطبق القبحُ أفعى يفح

---

* شاعر من العراق مقيم في السعودية



سيعلو غنائي فحيح الافاعي
ويمرع شِعري
مروجاً
يعانقُ، كالصبح، عشقي
سأعشقُ مهما تمرّ العصورُ
وأسقي العطاش
ذوي المهج الصاديات
حياة
وحباً
وأشربُ عندهم
للثماله
رحيق المحبه
سأنفضُ عني غبار انكساري
وأعلنها
صرخة
في وجوه
تروّجُ في الناس
صمت المحبِّ
وكتم الحنين
لحد الفجيعه
فإني
سئمت الليالي العجاف
وصمت القبور
* * *
وأجأر
هل من مبارز!؟



مناوئ!

فسيفي الطويل

حديد

وعزمي كعشقي

(صارمان كلاهما)×

سألت المحبين عن دربهم

فقالوا

طويل

ولكن حذار

فكتمانه

كالرهان

على موقف الحب

والكبرياء

(كلانا غني عن أخيه حياته...)×

إذا صح عزم لديه

بأن يلجم الأغنيات

ويلقي-

إذا هاج حرفي -

على الروح

صمت القبول

كلانا

يجول

ولكن خير الرجال

إذا أصهل الريحُ

في ساحة العشق

والكبرياء



يلملمُ جرحاً

ينزّ دماهُ

عزيزاً

تحرر من نير زيف الكلام

وأطلق في الأفق،

كيما يجول،

جناحاً عقابٍ

ورعداً

وبرقاً

- ويوم العتاب -

وعشقاً .

وردد وادي القرى صوته

(كلانا غني..) طويل المراس

على أنني إن دعى الحبُ:

صونٌ. أمين..

ولكنني

أيها القومُ: لن أستكين

*) لحسان بن ثابت:

لساني وسيفي صارمان كلاهما ويبلغ ما لا يبلغ السيف مذودي

*) للشاعر العربي جران العود:

كلانا غني عن أخيه حياته ونحن إذا متنا أشد تغانينا





إلى متى؟

شعر: مريم توفيق *

حتّامَ يسرق طُهركِ الأوغادُ   وتثورُ حولَ ربوعك الأحقادُ

يا منزلَ الروح الأمين ومجمعاً   للمُرسلين على حِماكِ تهادوا

فيك انجلى نورُ المسيح مُعلِّماً   للحبِّ يجلُو الظلمَ وهوَ سوادُ

وأتتْ قيامتُهُ بأرضِكِ للورى   بالمعجزات على رُباكِ تُعادُ

وإليك أُسري بالنبِّي محمدٍ   ليظل فضلكِ من الورى يزَدادُ

يا أمةَ العُربِ الكرامِ إلى متى   يتحملُ الذُلَّ المُهينَ فُؤادُ

قد دَّنس التربَ الطهورَ عصابةٌ   تاريخها التدمير والإفسادُ

كم كذّبوا رسل الإله وعادوا   كم أرهقوا موسى بكل بليَّةٍ

عادوا يسوعاً ثم عادوا "أحمدا"   نقضوا العهود وللضلال انقادوا

سرقوا البلاد وشردوا من أهلها   كم قتّلوا كم عذّبوا وتمادوا

وتحالف الطغيان والشيطان في   تمزيقنا كيما نذلّ وسادوا

إن تتركوا العدوان يسلب قدسنا   ماذا ستروي عنكُمُ الأحفادُ

أوليس للغرب الذين تبوؤوا   عرش الحضارة في الزمان وقادوا

عزمٌ وإيمانٌ كي يسترجعوا   مجداً لدرب وجودنا يرتادُ

يا أيها العربُ الكرامُ توحدوا   فالذئب عند تفرقٍ صيادُ

صونوا كرامتكم أعدوا قوة   بالحق يعلو نورها الوقادُ

واستنفروا طاقاتكم وتعلموا   في عزة كيف الشعوب تقادُ

فإرادة الشعب الأبي حقيقةٌ   تُحيي موات الحُلم وهو رمادُ

---

* شاعرة من مصر مقيمة في الكويت





قصائد بلون البحر

شعر: عزت الطيرى *

1

طفلٌ بنى

بيتاً ،على الرملِ الحميمِ،

أحاطه بالماءِ،

أسكنه الصبايا الفارعاتِ

لسنَ أسقفه التى....،

وخرقنها

وهربنَ حين

تهاوت الأركانُ

وانهارتْ

فلملم رمله وأثاثهُ

وبكى

وقال غداً سأبني ،

قصرىَ المسحورَ

دون َ،بَناتهِ الفرعاء،

دون البحر

، دون

جنودهِ

وحدودهِ !!

* شاعر من مصر



2

في الثانويةِ

كنتُ أخبىءُ

تحت كتاب الكيمياءِ

كتاباً آخرَ

يحكى عن عشقٍ

يترقرقُ

كالداءِ

ولم تفلحْ

كل مفاتيح البيتِ

وكل رموزٍ دُرِسَتْ

في فكِّ طلاسمهِ

3

جرَّبَ أن يتزوَّجَ

فتزوج في الوهمِ

وصار سعيداً

ينجبُ أطفالاً في الوهمِ

يُسمِّيهم

وينادي في الظهر عليهمْ

خوفاً من شمس الشارعِ

وهدير السياراتْ

4

نزلات البردِ تهاجِمُهُ

إنْ فكَّر بشتاءٍ

لاتأتى فيهِ

بكاملِ دفء قطيفتها



5

بكثيرٍ من رحمتها

وقليلٍ من زجْرٍ طيِّبْ

هدهدتْ الطفلَ الساكنَ فيهِ

على صدرٍ

أطرى من أهدابِ الإسفنجِ

وقُطنِ الحلم

ودمعةِ سيِّدةٍ

ثيِّبْ

6

فى المشفى

قالتْ

إنِّي المُعتلةُ

بالياءِ

وقلتُ أنا الممنوعُ

من الإعرابِ

عن الوجدِ الطافحِ

والمرفوع

من (الخدْمَه)

7

الواحةُ تبكي في الليلِ

سنابكَ أحصنةٍ

مرَّتْ

تَرَكَتْ

أنداءِ صهيلٍ

ومضى تلوى فى الفجْرِ



على أشياءَ مجَهَّلةٍ
لم تخبرْ
سهْلاً عنها

8

ومن لم يؤرِّقْهُ
نوحُ الحمامةِ
هل سوف يبكى
إذا داسَ ثـوْرٌ
على رأسِ قطِ

9

هَبَطَتْ للبحرِ
ملونَةً
بالعطرِ الأزرقِ
قال
البحر تُـرى
مَنْ منا الماءُ
ومن منَّاالسابحُ
والمسبوحُ بهِ فيه؟





مدار الطفولة

شعر : محمد وحيد علي *

داخلٌ في مدى الحلْم
أفتحُ بوّابةً للفصولْ ...
ساهمٌ كالغزالِ الجريح
أصدّقُ بوحَ الخريفِ
تهبُّ نسائمُهُ كالسّنا
وتلوّنُ ضوءَ الحقولْ ...
وأصدّقُ أطيافَ روحكِ
تأتي
وترسمُ في أضْلعي زنْبقاً ،
وتفتّحُ زَهْرَ الهيامِ الخجولْ ...

* * *

أرقبُ الآنَ
وجْهَ أبي
ساطعاً كالنَّهارْ ...
وأرى جدّتي في تسابيحها
وهْيَ تمْضي إلى مقعدٍ
تحتَ فيءِ الجدارْ ...
يا أبي !
إنَّ روحي تتوقُ
إلى نخلةٍ

---

* شاعر من سوريا



تضربُ الرّيحَ أغصانُها
وتمدُّ جناحينِ منْ غبْطةٍ
وحنينٍ
تُحيّي الدّيارْ ...
* * *

ها أنا ساهمٌ،
وأحدّقُ في النّارِ
حتى اخْضرارِ الظّلامْ ...
وأرى في الرّمادِ
سحائبَ أحلامنا
مثلَ خيلٍ تصولُ
وتحملُ جرحَ الغمامْ ...
وأرى زهْرةَ النّاي
تعْزفُ أشْواقَنا في الغروبِ
وتفتحُ في الرّوح
نافذةً منْ عبيرِالكلامْ !...
واقفٌ في ربيع المساءاتِ
تنفتحُ الرّيحُ نصفينِ
كي أبصرَ الأرضَ
أسْيانةً في الخريفِ
وأسحبَ خيطَ السّنا
من جنونِ الرّكامْ ...
واقفٌ كي أرى قمراً
في رحابِ السّماءِ
وشمساً على وجهِ أمّي
وبرْقاً يضيءُ النّدى والرّهامْ ...



واقفٌ لأرى

ما يرى الحالمونَ :

سماءً تموجُ بأطيارها

وسهولاً من العشبِ

تكرجُ فيها طيورُ اليمامْ ...

وأرى قبّةً للنيازكَ

والغيمَ يرْفعني في الفضاءِ

كأنَّ مصابيحَ روحي

تساقطُ رطباً

على ومضاتِ الرّخامْ ! ...

* * *

أروحُ إلى شجرِ الضَّوءِ

قلبي جوادٌ

يدقُّ غيومَ الأرقْ ...

وأغْسلُ بالنّور وجْهي

لألْقاكِ نَبْعاً يُسائلُ عنْ زهْرةٍ

منْ عَبقْ ...

فللْحلْمِ طيفٌ منَ البرقِ

يَعْلو

ويحْملُ وَرْدَ الغَسَقْ ...

ويا غيمةً

من بلادِ الطفولةِ

هاتي أزاهيرَ روحي

تغرّدُ فوقَ النّدى والنخيلِ

وتنْشرُ بوحَ الحَبَقْ ...





أ.د. سليمان الشطي..
قلم يرتحل بين النقد والقصة والرواية

استذكاراً من مجلة البيان للشخصيات الأدبية التي تولت الأمانة العامة لرابطة الأدباء منذ تأسيسها عام ١٩٦٤، فإننا ننشر نبذة عنهم تقديراً لمسيرتهم الثقافية ولدورهم في استمرار عمل الرابطة وأداء وظيفتها الأدبية في المجتمع.

نتحدث في هذا العدد عن أ. د. سليمان الشطي خامس أمين عام لرابطة الأدباء في الكويت:

قلم لا يهدأ حبره.. هذا هو الدكتور سليمان الشطي الأكاديمي الذي يرتحل مع قلمه مبحراً في شتى فنون الإبداع، فيراه المتلقي تارة في أروقة النقد، وأخرى موغلاً في السرد القصصي باحثاً عن حالة إنسانية يرصدها بوعي عميق، ويمكن للقارئ أيضاً أن يجده في عالم الرواية الواسع، مستقرئاً خبايا الذات البشرية، ليحول قلمه إلى ميناء ترسو فوقه سفن المعرفة على اختلاف صواريها وأشرعتها.

لدى د. سليمان الشطي رؤية ورسالة يؤديها منذ الستينات حين عمل في هيئة تحرير"البيان" قبل أن يتسلم رئاسة تحريرها.

لذلك فإن التنويه اليوم بدوره في تأسيس "البيان" هو بمثابة استذكار يسير لجهد كبير، بذلك د. الشطي مع أقرانه من الرعيل الذي رسخ دعائم هذه المجلة حتى أينعت.

وفي ما يلي سطور من مشوار أ.د. سليمان الشطي:

- من مواليد الكويت ١٩٤٣م.
- حاصل على الدكتوراه في الأدب العربي.
- عمل مدرساً فاستاذاً مساعداً فأستاذاً للأدب والنقد في قسم اللغة العربية – جامعة الكويت.
- انضم لرابطة الأدباء سنة تأسيسها.
- تم انتخابه عضو في مجلس الرابطة لسنوات ، وتولى أمانتها (١٩٨٤- ١٩٨٦م)
- أشرف على إصدار مجلة البيان وتولى سكرتاريتها .
- تولى رئاسة تحريرها من عام ١٩٧٩ حتى عام ١٩٩٠م.
- رئيس لجنة التأليف والتعريب والنشر (جامعة الكويت) (١٩٩٤ – ١٩٩٨م)



• شارك في عضوية عدد من المجالس واللجان منها :

- عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (١٩٧٥ – ٢٠٠٠م)
- عضو مراسل مجمع اللغة العربية في دمشق .
- عضو هيئة تحرير عالم المعرفة (١٩٧٩ – ٢٠٠٣م)
- عميد للمعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٩٤ / ١٩٩٥م
- عضو مجلس إدارة المعهد العالي للفنون المسرحية (١٩٧٩ – ٢٠٠٠م)
- عضو في هيئة تحرير إبداعات عالمية .
- عضو في اللجنة الاستشارية ومكتب تحرير معجم البابطين للشعراء المعاصرين .

الكتب :

• الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ - المطبعة العصرية -الكويت - ١٩٧٦م

• رسالة الى من يهمه أمر هذه الأمة -مركز البحوث والدراسات الكويتية ١٩٩١م

• مدخل : القصة القصيرة في الكويت - مكتبة دار العروبة ١٩٩٣م

• طريق الحرافيش : رؤية في التفسير الحضاري - دار المدى - دمشق ١٩٩٦م

• ثلاث قراءات تراثية - دار المدى - دمشق ١٩٩٩م

• البصير والتنوير بالاشتراك مع د.محمد حسن عبدالله (دراسة: عبدالرزاق البصير

• كلمة مضيئة في ثقافتنا الأدبية) ٢٠٠٠م

• الشعر في الكويت – الناشر دار العروبة ٢٠٠٧م

• المسرح في الكويت – الناشر :الهيئة العامة للمسرح – الشارقة ٢٠٠٩م

كتب إبداعية

- الصوت الخافت (مجموعة قصصية) - مكتبة دار الأمل ١٩٧٠م
- رجال من الرف العالي (مجموعة قصصية) مكتبة دار العروبة - الكويت ١٩٨٣ ط١
- مختارات فصول - القاهرة ١٩٨٩ ط٢
- أنا..الآخر (مجموعة قصصية) - دار النهج الجديد - القاهرة :١٩٩٤م
- صوت يتمدد - المؤسسة العربية للطباعة والنشر ٢٠٠٩م
- عدد من البحوث والدراسات نشرت في المجلات المتخصصة وعدد من المقالات التي نشرت في الصحف.





الرواية التاريخية عند علي أحمد باكثير(1)

إعداد : ليلى السبعان *
طلال الرميضي **

*** اجتمعت في باكثير خصال لم تجتمع في غيره، فثراء النتاج الأدبي والقيم والأفكار الرفيعة والأخلاق السامية جعلته صاحب الريادة في مجالات عديدة في الفن والأدب، وهو رائد من رواد النهضة المسرحية المعاصرة، فله في المسرح السياسي ما يتعلق بالوطن العربي والإسلامي، واجتمعت به ألوان من الثقافة العربية والفرنسية والإنجليزية.**

ولد الشاعر والمسرحي والروائي علي أحمد باكثير في عام ١٩١٠م وتوفي في عام ١٩٦٩م في مدينة سوروبابا باندونيسيا، وينتمي لأسرة عريقة أصلها من حضرموت، وامتداد نسبها إلى كندة التي ينتمي لها الشاعر الجاهلي الكبير امرؤ القيس الكندي وابن خلدون، وقد هاجر والده إلى اندونيسيا وأسهم في نشر الإسلام في تلك البلاد واتسموا بالقدوة الحسنة والمعاملة الطيبة إلى جانب العمل في التجارة والاندماج في المجتمع الاندونيسي في بدايات دخول الإسلام.

عُرف في شبابه كداعية إسلامية ومصلح اجتماعي ورائد للتجديد، ونبغ في التعليم ونبذ التخلف عن مواكبة الحياة العصرية، وتلقي تعليمه على يد شيوخ أجلاء، ونبغ

---

1 ملخص بحث قدمه وفد من رابطة الأدباء في اجتماع المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب في القاهرة بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد الكاتب والشاعر والمسرحي علي أحمد باكثير.

* أكاديمية وباحثة من الكويت.

** باحث من الكويت.



في نظم الشعر وهو في الثالثة عشرة من عمره.. ثم تولى إدارة مدرسة النهضة ودرس فيها، وذهب إلى مصر ليكمل تعليمه، والتحق بجامعة الملك فؤاد الأول (بجامعة القاهرة حالياً) وحصل على الليسانس في اللغة الإنلجيزية.

ومن بدايات أعمال ترجمة (روميو وجوليت) لشكسبير بالشعر المرسل ثم ألف مسرحية اخناتون ونفرتيتي) بالشعر الحر، وهو رائد في هذا النوع من النظم والكتابة.

وسيكون في البحث مزيداً من إنتاجه وأعماله التي تدرج تحت الرواية التاريخية وأهمها روايته (وإسلاماه) وروايته (سيرة شجاع) ورواية (الثائر الأحمر) وهي واحدة من أروع ما كتبه، وفيها تنبأ للشيوعية بالزوال في القرن العشرين.

على باكثير والرواية التاريخية

إن الرواية التاريخية عند باكثير اتسمت بالموضوعية والواقعية وهما من عناصر التكوين الرئيسية في العرض أوالسرد التاريخي- وكان منهجه وهدفه وأسلوبه المميز، ما جعل طبيعة عمل الروائي وطبيعة المؤرخ واضحة المعالم في ذهنه وهو يكتب الرواية التاريخية. وقد يكون هناك فرق بين الرواية التاريخية ورواية التاريخ فالمصطلحان يتشابهان، بحيث يصعب على غير المتخصص التمييز بينهما ويمكن أن نلمس أو نوضح إن الرواية التاريخية تبدو فيها الذاتية والخيال، بينما رواية التاريخ من عمل المؤرخ الراوي للتاريخ.

وكان باكثير يستدعي المعاني والأحداث التاريخية التي كان قريباً منها ومن الحقائق التاريخية، مما جعله يربط بين الأحداث بحرفة وفنية أدبية وأسلوب فاق الوصف،خاصة (وأسلاماه) وقد وظف المادة التاريخية بكشف أحداث الماضي، وتعقب حسراته مثلما فعل أديب العصر نجيب محفوظ في رواياته باختلاف أنماطها الفكرية والنوعية، وكانت تعبر عن مراحل تاريخ مصر منذ احتلال الإنجليز، إلى ظهور ثورة سعد زغلول والعهد الملكي، وثورة ٢٣ يوليو- ومروراً بالنكسات والهزائم التي مر بها العالم العربي.

باكثير أحد رواد الأدب في القرن العشرين، شاعر ومسرحي وكاتب قصة حضرمي الأصل، مصري الجنسية، وعاش في اندونيسيا. عمل في التدريس أربعة عشر عاماً،



تميز باكثير في كتاباته المسرحية التاريخية مثل سلامة القس، وأسلاماه التي مثلت على الشاشة الفضية، دليلة النهر، الثائر الأحمر، مسيرة شجاع، وغيرها.

تنقسم الرواية التاريخية عند باكثير بالجمع بين الرؤية الإسلامية المحافظة والنزعة الإنسانية، وتتخذ مادتها الأساسية من التاريخ، إما بقصد التعليم فيصب في القالب الروائي لقبوله وعرضه بأسلوب سهل مقبول لدى الطالب وهذه هي الرواية التعليمية التاريخية، وإما أن يقصد توثيق الأحداث التاريخية الماضية لتخليدها، وتمجيدها، وأخذ العبرة من أحداثها، ويكون هذا عرضاً لأحداث التاريخ في قالب روائي بهدف تنمية الروح الوطنية والمواطنة، وقد يكون فيها تعبير عن أحاسيس دينية أو قومية كما في روايته: وإسلاماه، وكتابه عن غزو نابليون الذي تناول فيه ثلاث مسرحيات وهي (الدودة والثعبان، أحلام نابليون، مأساة زينب) ومسرحياته (سر الحاكم بأمر الله، وسر شهرزاد، ومأساة أوديب).

تناولت الدراسات الأكاديمية والأطروحات، أعماله ورواياته ومسرحياته بالدرس والتحليل بخاصة ريادته لفن المسرحية الشعرية، ومسرحياته السياسية نحو: (التوارة الضائعة، ليلة النهر عودة الفردوس، من فوق سبع سموات، هاروت وماروت، مسمار جحا، الوطن الأكبر، وغيرها) مما يدل على تكوينه الثقافي وعمق حبه للتراث والحوادث التاريخية الهامة والسيرة الأدبية.

وقد اجتمعت في باكثير خصال لم تجتمع في غيره، فثراء النتاج الأدبي والقيم والأفكار الرفيعة والأخلاق السامية جعلته صاحب الريادة في مجالات عديدة في الفن والأدب، وهو رائد من رواد النهضة المسرحية المعاصرة، فله في المسرح السياسي ما يتعلق بالوطن العربي والإسلامي، واجتمعت به ألوان من الثقافة العربية والفرنسية والإنجليزية. وقد غفل أحمد هيكل في كتابه (الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ذكر علي أحمد باكثير مع أنه ذكر كثير من معاصريه).

لقد أجاد في فنون القول، فله المسرحية النثرية، والمسرحية الشعرية والأوبرا والرواية والقصة والمقال والشعر المرسل والعمودي حصل على جوائز عديدة في فنون القول والأدب، وكان يطلق عليه الحضرموتي الأندونيسي الحجازي المصري، العربي المسلم.

وقد شهد هزيمة ١٩٦٧ في أواخر رحلاته لقطاع غزة فكان كالحمامة الحزينة وغلبت

عليه الكآبة، وتوقع أن تضيع فلسطين إذ ظل الوضع السياسي على حاله، وقد صدق حدسه وكان في روايته (الثأر الأحمر) الذي تنبأ بها عن المد الشيوعي من خلالها.

تمسك باكثير بالأدب المعبر عن وطنيته وعروبته وإسلامه، وكان في آخر حياته حزيناً لوضعه ومحاربته من بعض معاصريه الذين هاجموه وأساؤوا إليه.

المراجع:

(١) الموسوعة العربية العالمية ط(٢) مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع الرياضي، السعودية.

(٢) الأدب القصصي والمسرحي في مصر تأليف أحمد هيكل، ط (٤) ١٩٨٣، دار المعارف.

(٣) الرواية التاريخية د. صالح جواد الكاظم منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨م.



بسم الله الرحمن الرحيم

"يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية

فادخلي في عبادي وادخلي جنتي"

صدق الله العظيم

امين عام رابطة الأدباء في الكويت، ومجلس إدارة وأعضاء الرابطة

ينعون بمزيد من الأسى والحزن الأديب والمؤسس والمربي

الأستاذ أحمد السقاف

الذي وافته المنية يوم ١٤/٨/٢٠١٠م

سائلين المولى عز وجل أن يتغمد الفقيد برحمته ويسكنه فسيح

جناته،ويلهم أهله الصبر والسلوان

وإنا لله وإنا إليه راجعون

غياب الأديب والمؤسس أحمد السقاف

غيب الموت الأديب والمؤسس والإداري الأستاذ والمربي أحمد السقاف. الذي وافته المنية يوم السبت ١٤/٨/٢٠١٠م.

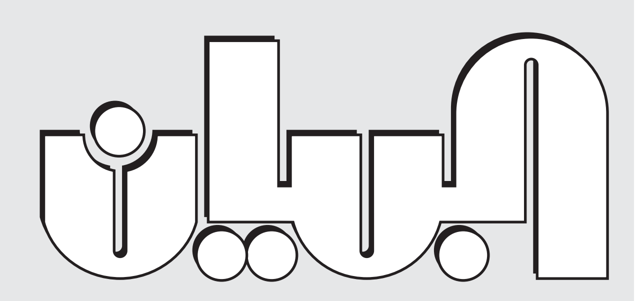
والأديب الراحل أبرز مؤسسي رابطة الأدباء، وكان أمينها العام .ولد عام ١٩١٩م. أنشأ مع عبدالحميد الصانع أول مجلة أدبية ثقافية عامة تصدر وتطبع في الكويت، هي مجلة "كاظمة"، انخرط في في سلك التعليم وعين عام ١٩٤٤ مدرساً للغة العربية في مدرسة المباركية ثم انتقل إلى المدرسة الشرقية وعين ناظراً لها صيف ١٩٥٠. وفي خريف عام ١٩٥٦ نقلت خدماته إلى دائرة المطبوعات والنشر فأشرف على مطابع الحكومة ودرّب عدداً من الشباب الكويتيين. وفي ديسمبر١٩٥٧ كلفه حضرة صاحب السمو الشيخ صباح الأحمد،وكان حينها رئيس دائرة المطبوعات بالسفر إلى بعض الأقطار العربية للتعاقد مع من يقع عليهم اختياره لإصدار مجلة "العربي"، فتعاقد في مصر مع الدكتور أحمد زكي وبعض المحررين والفنيين، وصدرت "العربي" في ديسمبر عام ١٩٥٨.

عين عام ١٩٦٢ وكيلاً لوزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام حالياً) وفي ١٩٦٥ نقلت خدماته إلى الهيئة العامة للجنوب والخليج العربي بدرجة سفير وهي هيئة مستقلة مرتبطة بوزير الخارجية، مهمتها بناء المدارس والمستشفيات والمستوصفات والكليات في اليمن وفي الإمارات وكانت الهيئة معنية بالبحرين وجنوب السودان أيضاً وكانت إنجازاته في هذه البلدان محل إعجاب وتقدير من حكوماتها وشعوبها بذلك يكون السقاف أحد الشهود على النهضة الثقافية في الكويت.

من مؤلفاته:

- "المقتضب في معرفة لغة العرب"
- "أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية"
- "الأوراق في شعراء الديارات النصرائية"
- "حكايات من الوطن العربي الكبير"
- "تطور الوعي القومي في الكويت" صدر في عام ١٩٨٢.
- "العنصرية الصهيونية في التوراة" ١٩٨٤
- "شعر أحمد السقاف"
- "قطوف دانية...عشرون شاعراً جاهلياً ومخضرماً" ١٩٩٥
- "أحلى القطوف...عشرون شاعراً أموياً ومخضرما" ١٩٩٦
- "الطرف في الملح والنوادر والأخبار والأشعار" ١٩٩٦
- "أحاديث في العروبة والقومية" ١٩٩٧
- "أغلى القطوف...عشرون شاعراً عباسياً" ٢٠٠٠

ورابطة الأدباء تنعي بمزيد من الأسى والحزن الأديب الراحل أحمد السقاف، وتسأل المولى عز وجل ان يتغمده برحمته، ويسكنه فسيح جناته، ويلهم أهله الصبر والسلوان.



العدد 482 سبتمبر 2010

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات،
دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً
أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282 / 25106022ـ فاكس: 22510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(482) September 2010

Editor in chief

S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

كلمة البيان

دراسات

قراءات

مقالات

ضيف الشهر

مسرح

معاجم

قصة

شعر

لمسة وفاء

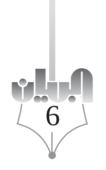
أخبار ثقافية

للبيان كلمة

الثقافة تصنع حضارة

سليمان الحزامي





الثقافة تصنع حضارة

بقلم: سليمان الحزامي*

عندما ننظر لسجل الحضارات الإنسانية في العالم نجد أن أعمق الحضارات عند الأمم والشعوب، هي تلك الحضارات التي كان لها شأن ثقافي كبير ومؤثر. ولعل أبرز الأمثلة على ذلك الحضارة اليونانية القديمة، والحضارة العربية الإسلامية، والتي هي امتداد لحضارة الشعب العربي وما قبل الإسلام وما بعده، ونؤكد على أن حضارات مثل اليونانية والعربية والإسلامية هي الأعمق في تاريخ البناء الحضاري من خلال الثقافة، وهذا لا يعني أن نبخس الحضارات الأخرى حقها، فالحضارة الفرعونية على سبيل المثال حضارة بنّاءة، تركت في الجزء الثقافي منها والطبي والعلمي تراثاً حضارياً مسبوقاً، لكن لا يصل السجل الثقافي في الحضارة الفرعونية إلى مراتب الحضارة اليونانية أو العربية الإسلامية، وربما ينطبق هذا القول على بعض الحضارات الأخرى كالحضارة الهندية، والصينية.

ولو انتقلنا إلى بدايات القرن العشرين وما قبلها بقليل وعلى مستوى الشعوب، فسوف نجد على مستوى الوطن العربي، أن الشعب المصري وشعوب بلاد الشام العربية كانت هي الأسبق في بناء حضارة ذات أبعاد ثقافية وعلمية بعيدة المدى، ونعود إلى الثقافة في الكويت، حيث أن الكويت من خلال شعوب المنطقة نجدها أكثر بناءً للحضارة؛ لأن الاهتمام الثقافي والسجل الثقافي لدى الشعب الكويتي على بساطته إلا أنه كان حضارياً وثقافياً ذا سجل حافل.

على سبيل المثال فإننا لن نتحدث عن الكتب التي سجلت المواقف الثقافية الحضارية في الشعب الكويتي في العصر الحديث، ولكن أتوقف عند كتابين مهمين صدرا في فترتين زمنيتين متباعدتين، الكتاب الأول للمؤرخ والأديب والشاعر الأستاذ خالد سعود الزيد (أدباء الكويت في قرنين)، وهذا الكتاب أو هذا السجل يقع في جزأين حاول الكاتب من خلال كتابه أن يوثق الحركة الثقافية من خلال الشخوص وشخصيات كويتية لها الأثر الكبير في صناعة الثقافة الكويتية والتي أدت إلى ظهور ما يسمى مجازاً بحضارة الشعب الكويتي في العصر الحديث، فالسجل الثقافي كان أساساً لدرجة الوعي الاجتماعي والسياسي والاقتصادي في المجتمع الكويتي منذ فترة زمنية طويلة.

> • تاريخ الحضارات يبدأ من الثقافة
>
> • السجل الثقافي للحضارات أساس التاريخ.



وجاء الكتاب الثاني للدكتور خليفة الوقيان (الثقافة في الكويت- بواكير- اتجاهات- ريادات) ليؤكد على أن الثقافة أساس إثراء المجتمع والفكر الاجتماعي. إثراءً حضارياً قوامه التوجه الصحيح نحو بناء الإنسان في أي مكان، وأكاد أجزم أن للتاريخ الثقافي الكويتي الذي جاء في هذين الكتابين وغيرهما من الكتب الأخرى تؤكد على أن الثقافة الكويتية صنعت إنساناً كويتياً معاصراً على درجة عالية -كما ذكرنا سالفاً- من الوعي السياسي والاقتصادي والقومي والعلمي، وهذا كله يعني أن علينا الاستمرار في بناء الإنسان الكويتي ثقافياً، وإننا لن نصل إلى صناعة حضارة للأجيال القادمة، حضارة إيجابية، إلا إذا كان لدينا تراث ثقافي رائد.

• عندما ننظر لسجل الحضارات الإنسانية في العالم نجد أن أعمق الحضارات عند الأمم والشعوب، هي تلك الحضارات التي كان لها شأن ثقافي كبير ومؤثر.

أقول هذا الكلام مؤكداً على أن هناك رواد صنعوا الثقافة والحضارة في الكويت فقائمة الأسماء تطول، ولكن فلنأخذ أمثلة من هؤلاء الذين ركزوا أساساً للثقافة في المجتمع الكويتي، على سبيل المثال نذكر الأستاذ أحمد السقاف، الأستاذ خالد سعود الزيد، الأستاذ حمد الرجيب، الدكتور عبدالله العتيبي، الأستاذ عبد الرزاق البصير، والأسماء تستمر والقائمة تطول ولهذا فكرنا في "البيان"، وبدعم من رابطة الأدباء في الكويت التي تصدر البيان باسمها، أن نقدم أعداداً تذكارية لعدد من الرواد الذين أسسوا وبنوا الثقافة الحضارية الكويتية.

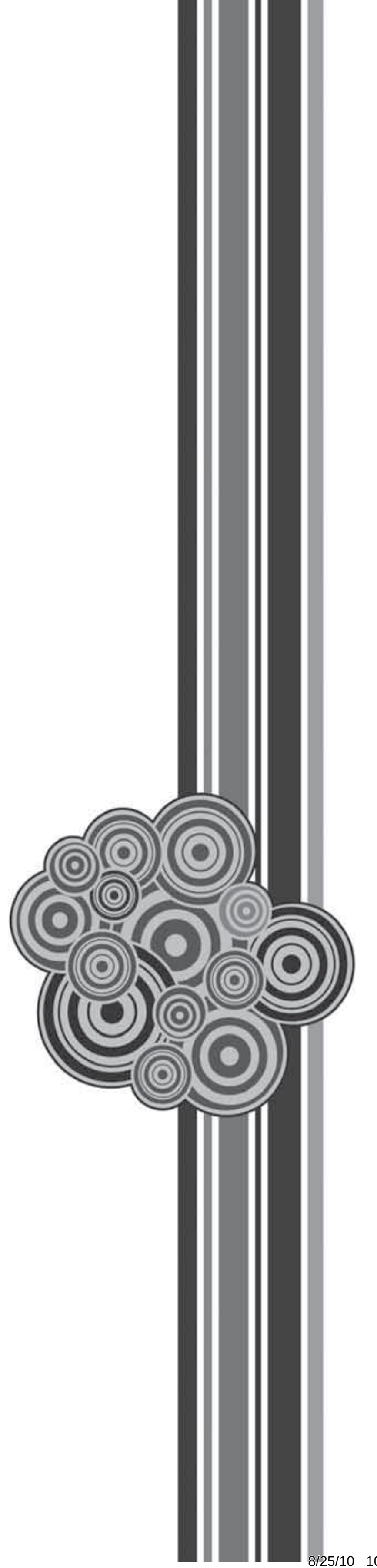
وهنا نتوجه بالدعوة لكل من يرغب بالمساهمة في الكتابة عن هؤلاء بأن يوافينا بما لديه؛ لأننا في الرابطة سوف نصدر العدد الأول التذكاري للأستاذ أحمد السقاف الأديب والشاعر والمؤسس الثقافي في عدد نوفمبر ٢٠١٠ من البيان.

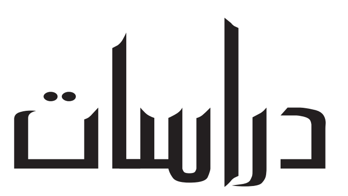
وسيلحقه أعداد أخرى لأساتذة آخرين منهم من ورد ذكرهم ومنهم أيضاً الأستاذ عبد الله زكريا الأنصاري، وعبد الله الحاتم، وغيرهما.

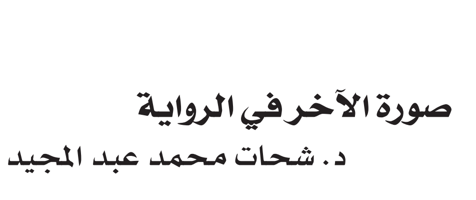
مرة أخرى أكرر الدعوة لكل من لديه خاطرة أو موقف يريد أن يسجله للأستاذ أحمد السقاف في العدد التذكاري القادم أرجو منه ألا يتأخر بتزويدنا في هذه المادة، فنحن نريد أن نؤكد دور هذا الجيل الذي أعطى للكويت ثقافة عالية وساهم في صناعة حضارة لشعب عرف الثقافة وعرف دورها قبل النفط.

وللبيان كلمة

• الاهتمام الثقافي والسجل الثقافي لدى الشعب الكويتي على بساطته إلا أنه كان حضارياً وثقافياً ذا سجل حافل.
• سوف نصدر عدداً عن الأستاذ أحمد السقاف الأديب والشاعر والمؤسس الثقافي.. في عدد نوفمبر 2010 من البيان.







صورة الآخر في الرواية

د. شحات محمد عبد المجيد



صورة الآخر في الرواية: مدخل نقدي مقارن وتمثيلات روائية

بقلم: د.شحات محمد عبد المجيد *

قد يبدو، للوهلة الأولى عنوان هذا المقال بعيد الصلة عن حقل "الأدب المقارن"، من حيث هو حقل معرفي يهتم- بالدرجة الأولى- بدراسة علاقات التأثير والتأثر، أو علاقات "التثاقف"، أو علاقات التفاعل بين نصوص تنتمي إلى آداب- وحضارات- مختلفة، أو نصوص كتبت بلغات مختلفة. لكن دراسة "صورة الآخر" في الرواية- أقصد الرواية العربية، بصفة خاصة، في هذا السياق- مبحث راسخ من مباحث "الأدب المقارن"، إذ وضعنا في اعتبارنا الفهم الحديث لعلم "الأدب المقارن" الذي يقدم نظرة شاملة للأدب ولعالم الكتابة، أو هو "دراسة للبيئة البشرية ونظرة أدبية للعالم ورؤية شاملة ووافية للكون الثقافي"، حسب تعبير فرانسوا جوست Francois jost (١).

وعلى الرغم من أن معظم الباحثين أو الدارسين لا يبدأون في مجال الأدب المقارن، غالباً، فإنهم ينتهون إليه بطريقة أو بأخرى، ومتجهين نحوه من نقاط بداية شتى، حين تكون الضرورة المنهجية دافعة على تجاوز حدود موضوع ضيق قد يتضمن بعض الإشارات أو العلامات أو الصور أو الاستعارات التي تدعو الباحث إلى مراجعة نصوص غائبة تنتمي إلى ثقافات وحضارات متباينة. وعلى الرغم من مضي أكثر من قرن من الزمان على طرح بدايات التساؤل حول ماهية الأدب المقارن، فلا تزال التساؤلات القديمة نفسها تفرض حضورها بقوة، مستفيدة من النظرية الأدبية المعاصرة وتحولاتها، وهي التساؤلات ذاتها التي سيحاول هذا الفصل إضاءة- وليس الإجابة عن- بعضها فيما يتصل بمفهوم "صورة شعب من الشعوب لآخر". بوصفها

* كاتب من مصر



صورة نصية بالأساس يخلقها الخطاب الروائي. ويمكن إيجاز هذه التساؤلات التالي:

- ما هدف الدراسة في حق الأدب المقارن.

- كيف يمكن أن تكون المقارنة هي هدف أية دراسة على الإطلاق؟

- إذا كان لكل أدب معاييره، ما المعايير التي تحكم الأدب المقارن؟

- كيف يمكن انتقاء النصوص لمقارنتها؟

- هل دراسة الأدب المقارن تعد دراسة أكاديمية قائمة بذاتها؟ أم هي محض مجال من مجالات الدراسة النقدية؟

- ما علاقة الأدب المقارن، فيما يتصل بالرواية، بالنقد الثقافي و"الدراسات البينية"؟

- ما علاقة الأدب المقارن- بنقد أو نظرية- الأدب "ما بعد الكولونيالي"؟

- هل يمكن أن تعد دراسة "صورة الآخر" في الرواية- كصورة الآخر أو المنفى أو المستعمر مثلاً- مباحث الأدب المقارن التي تندرج تحت عنوان "الهوايات المقارنة في عالم ما بعد الاستعمار"؟ (٢). وما مدى جدية هذه الدراسة.

والسؤال الأخير يمثل- بالنسبة إلينا- اهتماماً خاصاً يتأسس على مدى نجاح هذا الفصل في الإقناع بفريضته، والبحث عن طريق يمكن التعامل من خلالها مع قطاع كبير من قطاعات الرواية العربية الحديثة التي تتناول صور الشعوب والحضارات المختلفة بعضها البعض، أقصد إلى قطاع رواية "المنفى"، أو "الغربة"، أو "الهجرة"، أو "الشرق والغرب"، أو "صراع الحضارات"، ... إلخ.

-١-

إذا كان لمصطلح "الأدب المقارن Comparative Literature" كثير من المدلولات والمعاني، فضلاً عن الجدل الدائر حول هذا الحقل حتى الآن، ماهيته وحدوده، فإن آفاق هذا العلم لا تزال مفتوحة لاستقبال كثير من الدراسات التي تتصل بتاريخ الأدب أو الأدب العام، بجانب الدراسات النصية المقارنة. هذا التنوع والانفتاح في حدود العلم واكبهما تنوع مماثل في مناهج البحث ونظرياته، بدأ منذ الخمسينيات تقريباً حين تبلورت ملامح المدرستين "التاريخية" أو الفرنسية" و"النقدية" أو الأمريكية". وقبل تبلور أفكار هاتين المدرستين كانت هناك جهود كثيرة في القرنين السابع عشر والثامن عشر(٣).، حيث كان لقيام الحركة الرومانتيكية في الأدب إبداعاً وتنظيراً بالغ الأثر في إزكاء الروح العامة التي ساعدت على قيام "الأدب المقارن". ومن أهم هذه الجهود- في بدايات القرن التاسع عشر- كانت جهود مدام دي ستايل Mme de Stell (١٧٦٦-١٨١٧)، حين اهتمت بفاعلية التبادل

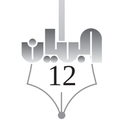


الثقافي بين الشعوب في كتابها الذي أسمته "عن ألمانيا DeL'Allemagne" وجهود سانت بيف Sanite-Beuve (١٨٠٤-١٨٦٩) حين تحدث عن الإنتاج الأدبي والفصائل والأنواع، وجهود مؤرخ الأب هيبوليت تين Hippolyte Taine (١٨٢٨-١٨٩٣) حين سعى إلى تفسير الظاهرة الأدبية من خلال ثلاثة أبعاد: الجنس (خصائص السلالات البشرية)، البيئة (الخصائص المكانية)، والعصر (الخصائص الزمنية) (*).

وقبل أن نخوض في ملامح هذين الاتجاهين، الفرنسي والأمريكي، ثمة إرهاصات مماثلة نقلاها عن الباحثين العرب، بدأت في وقت مبكر مع مقالات فخري أبو سعود في مجلة "الرسالة" في الثلاثينات، ثم محاولة غنيمي هلال الرائدة في التنظير لعلم "الأدب المقارن".

لقد ظل حمد غنيمي هلال، أحد الرواد الأول المنظرين لعلم الأدب المقارن في الوطن العربي، وفيا لمبادئ المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، وذلك بحكم تلمذته على يد بول فان تيجم P. Van Tieghem ثم فرانسوا جويار M. Francois - Guyard ، وهما صاحبا كتابين يحملان عنوان "الأدب المقارن"(**). وعلى الرغم من أهمية كتاب غنيمي هلال، وريادته لهذا الاتجاه، فإنه لا يعدو أن يكون إعادة إنتاج لمادة كتابي تجيم وجويار، ومع ذلك فقد أثرى دراسته بكثير من الدراسات التطبيقية بين الأدب العربي وغيره من الآداب. وإذا أخذنا بتصور الدراسة الفرنسية لمصطلح "المقارن"- أي تناول العلاقات التاريخية للأدب القومي بغيره من الآداب خارج نطاق اللغة القومية، استبعاد ما يعقد من مقارنات بين آداب ليست بينها صلة تاريخية"(٤). مباشرة- تصبح مقالات فخري أبو السعود (١٩٠٩-١٩٤٠)، التي نشرها في مجلة "الرسالة" منذ عام ١٩٣٤وحتى عام ١٩٣٧، خارج نطاق الأدب المقارن. لكنها، من ناحية أخرى، تكتسب مشروعية كاملة في انتمائها إلى حقل "الأدب المقارن" إذ أخذنا بمنطق المدرسة الأمريكية- أو النقدية- القائلة بإنسانية الأدب وعالميته، بعيداً عن ضرورة الاتصال عبر وسائط أو مصادر مباشرة أو غير مباشرة، بصرية أو سمعية، مكتوبة أو شفاهية"(٥).

هذا المفهوم الأمريكي (النقدي) للأدب المقارن ظهر في أوج ازدهار المدرسة الفرنسية (التاريخية) التي كانت تعلي من شأن التاريخ والصلات المباشرة بين الآداب. ففرانسوا جويار يعرف "الأدب المقارن" بأنه تاريخ العلائق الأدبية الدولية، إذ يقف الباحث المقارن على الحدود اللغوية والقومية ويراقب مبادلات الموضوعات والفكر بين أدبين أو عدة آداب، ومن ثم فإن منهجه في



البحث يجب أن يتطابق مع تباين بحوثه واختلافاتها(٦).

وبالإضافة إلى هذه الصبغة القومية التي اصطبغ بها المفهوم الفرنسي للأدب المقارن، فهو مفهوم يعاني من عدم التحديد الدقيق حتى بين الفرنسيين أنفسهم، إذا تحدث فان تيجم عن "الأدب العام" وفرق بينه وبين "الأدب المقارن" الذي يدرس في الغالب العلاقات الثنائية، أي علاقة بين عنصرين فحسب، سواء أكان هذان العنصران كتابين أم طائفتين من الكتب أو الكتاب أم أدبين كاملين (٧). أما "الأدب العام" فيدرس علاقات مشتركة بين أكثر من أدبين، ويترتب على ذلك وجود فرق في المنهج بين دراسة تنتمي إلى حقل "الأدب المقارن" وأخرى تندرج تحت "الأدب العام".

لقد عاني المفهوم الفرنسي، منذ نشأته، بعض القصور، مثل عدم التحديد الدقيق والخضوع للنزعة التاريخية، والولع بتفسير الظاهرة الأدبية على أساس من الواقع الفعلي، وعدم الاتساق بين المنطلق القومي (الفرنسي) والنزعة والهدف العالمي (الكوني)، الأمر الذي دفع عدداً من النقاد الأمريكيين- على رأسهم رينيه ويليك Rene Wellek- إلى انتقاده بشدة. ومن قبل ويليك، كانت اعتراضات "كالفن" و "براون"، إذ رأيا أن المفهوم الفرنسي (التاريخي) للأدب المقارن يتخذ من الأدب الفرنسي مركزاً للدراسة تدور حول الأفكار والتحليلات والأبحاث، وهو في ذلك يتجاهل باقي الآداب والثقافات والشعوب، وكأنه يؤسس لمركزية الثقافة واللسان الفرنسيين، الأمر الذي دفع النقاد الأمريكيين- ربما بوازع عنصري مماثل وليس من منطلق علمي محض.. ربما!- إلى خلخلة المركز الفرنسي الذي يدور حول الدراسات المقارنة التي تنطلق من المفهوم الفرنسي، وتثبيت مفهوم "العالمية" بدلاً منه.

أما بحث رينيه ويليك عن "أزمة الأدب المقارن"(٨). فقد وجه اعتراضه إلى صلب المنهج التاريخي (الفرنسي)، ذلك المنهج الذي يولي قدراً كبيراً من اهتمامه لمفهوم "الوسائط" والعلاقات التاريخية المباشرة بين أدب وآخر، باعتبار ذلك فرعاً من فروع "تاريخ الأدب". وهذا اعتبار يدفع إلى الاهتمام بالمنهج التاريخي على حساب الأدبي، وبناء على ذلك فكل نتاج أدبي أو فني لم تتضح فيه هذه الوساطة- حتى مع ظهور علامات تشابه وتأثر- يعد خارجاً عن نطاق الأدب المقارن. فضلاً عن ذلك، فقد وجه ويليك ثلاثة مآخذ أساسية ضد المفهوم الفرنسي، هي: عدم وجود تحديد دقيق لموضوع العلم (الأدب المقارن) ومناهجه، وعدم الاهتمام بالأدبي لصالح التاريخ (المرجعي)، والاندفاع بعوامل قومية، وليست علمية خالصة(٩).

إن فكرة "المصادر" أو "الوسطاء" هي

تطور موضوع "الأدب المقارن" تبعاً لتطور النظرية الأدبية المعاصرة، منذ مرحلة ما قبل البنيوية وحتى الآن فيما يعرف بمرحلة "ما بعد البنيوية"، وظهور اتجاهات "التفكيكية" ما "بعد الكولونيالية"، "والنقد النسائي" و"التاريخانية الجديدة".

الفكرة الرئيسية التي أقام عليها المنهج الفرنسي مفهومه للأدب المقارن، إذ لابد من وسيط بين أدبين أو حضارتين أو ثقافتين (أو نصين) حتى يمكن دراستهما من منظور مقارن (١٠). وتتعدد هذه المصادر ما بين مصادر بصرية (انطباعات بصرية أو سمعية أو مشاهدة)، أو مصادر شفوية (حكايات شعبية وأساطير وأمثال وأغان ريفية مثلاً) أو مصادر مكتوبة (وثائق أو مخطوطات أو رسائل).

لقد تطور موضوع "الأدب المقارن" تبعاً لتطور النظرية الأدبية المعاصرة، منذ مرحلة ما قبل البنيوية وحتى الآن فيما يعرف بمرحلة "ما بعد البنيوية"، وظهور اتجاهات "التفكيكية" ما "بعد الكولونيالية"، "والنقد النسائي" و"التاريخانية الجديدة"، .. إلخ. كما كان يبدو مقبولاً خلال فترة طويلة سابقة تصور أن الأدب المقارن يتكون- بل ويجب أن يتكون أساساً، كما يعلق كلود بيشوا (١١). من دراسة الصلات الفعلية بين الآداب القومية. ولكن هذه الدوافع، وخاصة العملية منها، فقدت كثيرا مًن ثقلها فثمة أبحاث لم تكن بعد قد تكونت مثل "تاريخ الأفكار" التي أصبحت الآن في أوج ازدهارها، وأبحاث أخرى مثل صورة بعض الشعوب عند بعضها الآخر من خلال آدابها، وهي أبحاث ودراسات تتخذ من الخطاب الروائي، غالباً، مادة للتحليل.

هكذا أصبح موضوع "الأدب المقارن" موضوعاً دقيقاً من ناحية، ومنفتحاً على تطورات النظرية الأدبية من ناحية ثانية(١٢). فموضوع الأدب المقارن، في سياق النظرية النقدية المعاصرة، سوف يأتي بثمار مهمة في مجال دراسة التأثيرات بين الآداب والثقافات المختلفة، فيما يعرف بمبحث "التناص Intertextuality" فضلاً عن دوره البارز في مجال تبادل "الصور"- مثل "صورة الآخر في الرواية"، في هذا السياق- و "الأفكار" بين الآداب والبلدان التي قد تبدو، للوهلة الأولى، غير ذات صلة فيما بينها.

ومن ناحية أخرى، سوف يفيد النقد الأدبي من الأدب المقارن توسيع مفهوم "العالمية" بوصفه مفهوماً يشمل

الاهتمام بالعالم الثالث وثقافة المهمشين والمستبعدين، جنباً إلى جنب اهتمامه بالمركزية الأوروبية، فضلاً عن الاهتمام بمجال "البلاغة المقارنة".

من هنا، يتصل مفهوم الأدب المقارن- في سياق النظرية النقدية المعاصرة- بما يسمى "النقد الثقافي" أو"الدراسات البينية"، إذ يفيد من حقل النقد الأدبي وتنوع نظرياته واتجاهاته، فضلاً عن إفادته من "علم اجتماع الأدب" و"تاريخ الأدب"،وربما "النظرية الاجتماعية" بشكل عام،"فلا شيء يحيا منعزلاً، فالانعزال الحقيقي هو الموت، وكل العالم يستعير بعضه البعض، فهذا العمل العظيم، عمل الجاذبية، عالمي مستمر"(١٣). ومن ثم، فاصطلاحات من قبيل "الأدب القومي"- حين تعبر عن هيمنة صوت "المركزية الأوروبية" وذيوعها- تثير الكثير من الجدل والقلق، بشأن آداب العالم الثالث، أو الدول النامية، فضلاً عن آداب المهمشين والأقليات، وكتاب المهجر، وكتاب المنفى، الأمر الذي تبلور ملامح اتجاه نقدي- وثقافي- يسعى إلى تشكيل خطاب ثقافي- أدبي يعبر بالدرجة الأولى عن الأقليات وعن كتاب المنفى ودول العالم الثالث وكتاب القارة السوداء، والكتاب "مزدوجي الهوية"، ألا وهو اتجاه "ما بعد الاستعمار"، أو لنقل إذا أردنا الدقة: خطاب- أونظرية أو نقد- "ما بعد الكولونيالية"، وهو خطاب شارك في إنتاجه كثير من المبدعين والفنانين والباحثين والمفكرين أغلبهم من بلدان العالم الثالث، من أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية: إدوارد سعيد، هومي بابا، إعجاز أحمد، جياتري سبيفاك، بيل أشكروفت، شينوا آشيبي، وول سوينكا، نجوجي واثيونجو، نادين جورديمر، جارثيا ماركيز،... وغيرهم.

إن مصطلح "ما بعد كولونيالي" يستخدم، بشكل عام- كما تقول كيث جرين keith Green وجيل ليبيهان Jill Lebihan :

"لنقل، بشكل عام إن مصطلح "كولونيالي" قد استخدم لفترة ما قبل الاستقلال، وهو مصطلح يشير إلى كتابة وطنية- مثل الكتابة الكندية الحديثة" أو "أدب الهند الغربية الحديث"- وقد وظفت لتميز حقبة ما بعد الاستقلال.

على أية حال، فإننا نستخدم مصطلح "ما بعد- الكولونيالي" لكي نغطي كل الثقافة التي تم التأثير عليها من خلال العملية الإمبريالية منذ لحظة الاستعمار حتى الوقت الراهن. وهذا لأن هناك استمراراً في الانشغال بعملية تاريخية بدأها الهجوم الإمبريالي الأوروبية. لذا، فإن آداب البلدان الإفريقية، وأستراليا، وبنجلاديش، وكندا والبلدان الكاريبية، والند ومالیزیا، ومالطة ونيوزيلندا وباكستان، وسنجابور، وبلدان القطب الجنوبي، وسيريلانكا، كلها آداب ما بعد كولونيالية"(١٤).

تثير رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) (1967) للطيب صالح قضية تصادم الحضارات، ولعلها من هذه الزاوية تحيل إلى روايات سابقة لتوفيق الحكيم "عصفور من الشرق" (1938) ويحيى حقي "قنديل أم هاشم" (1944) وسهيل إدريس "الحي اللاتيني" (1953) وغيرها.

وما تمتلكه هذه الآداب من شيوع وانتشار جعلها تتجاوز خصوصيتها الإقليمية هو أنها آداب انبثقت من شكلها الخاص، بعيداً عن تجربة الاستعمار، وتشبثت بنفسها من خلال مواجهة عدد كبير من القوى الإمبريالية، ومن خلال تأكيدها على ذواتها عبر تصديرها للقلق جنباً إلى جنب القوة الإمبريالية، وبواسطة تأكيدها-أيضاً- اختلافها عن مسلمات المركز الإمبريالي (الأوروبي)، الأمر الذي يجعلها آداباً ما بعد كولونيالية بامتياز، كما تقول أشكروفت(١٥).

-٣-

تعد دراسة صورة الآخر في الرواية من بين المباحث التي يعتبرها الأدب المقارن مجالاً محورياً للفصل بين الثوابت والتحولات (١٦)، حيث ينظر إلى الصور- سواء صورة "الآخر"، أو صورة "المنفى" أو صورة "المستعمر"، أو صورة "الوطن"، .. إلخ- من حيث هي مكونات للثقافة، فضلاً عن كونها صوراً تحمل تجارب الشعوب الخاصة، إن البحث في مجال صور الشعوب يمثل اتجاهاً حديثاً في الأدب المقارن، كما يقول كلود بيشوا (١٧)، إذ يجب أن تدرس الصورة أولاً على مستوى الوطن (الإقليم). فكل إقليم يكون لنفسه صورة عن الاقاليم الأخرى، ويقدم لجيرانه رموزاً أساسية عنه:

"وكل وطن لديه صورة عامة عن نفسه، تولدت عن علم وهبه الله إياه. وفي داخل هذه الصورة العامة تدون تلك الصور الإقليمية. ومن ثم يمكن لأمة أن تعي نفسها كوطن"(١٨).

والصورة تمثل فردي أو جماعي، يدخل فيها- في وقت واحد- عناصر ثقافية وتأثيرية، موضوعية وذاتية، فلا يمكن لأي أجنبي أن يرى بلداً كما يريد أهله أن يراه، بمعنى أن العناصر التأثيرية تفوق العناصر الموضوعية، والتاريخ المقارن لما يسمى أفكاراً ليس إلا الطريق الذي تتبعه الأساطير:

"إن دراسة الصورة التي يكونها مؤلف عن بلد أجنبي، طبقاً لتجربته الشخصية، وعلاقاته، وقراءاته، أمر مهم، حين يكون هذا الكاتب ممثلاً حقيقياً لبلاده، وعندما يكون قد مارس تأثيراً حقيقياً في أدب بلاده، والرأي العام فيها(...). وصورة بلد من البلدان، في إطار مجموع أدب ما،

على مدى تطوره، غالباً ما تظهر تنوعاً هو نتاج تطور البلد الذي نتناوله وتطور المتلقي في آن واحد. ولكي نرسمها يجب أن يكون لدينا إحصاء بكافة العناصر الأدبية التي تكونها، على أن نعطي لكل عنصر حقه من الأهمية"(١٩).

والتفسير الأسطوري الذي يوجد في كل صورة- واقصد بالصورة، هنا، الصورة الروائية أو الصورة السردية- يكشف لمن يتبناه عن اتجاهات ذات صبغة لا شعورية: فكيف يرى العربي الغربي؟ وكيف يرى الغربي العربي؟ ولم ينظر كل منهما إلى الآخر هكذا؟ هذا النوع من الدراسة يمكن أن يساعد أي بلدين على القيام بنوع من التحليل النفسي القومي، حين يعرفان مصدر أحكامهما المسبقة المتبادلة معرفة أفضل (٢٠)، وبذلك يعرف كل منهما نفسه بصورة أفضل ويكون أكثر تسامحاً مع الآخر الذي كان يعتمد، أساساً، على ميول شبيهة لما عنده، هكذا، يفرض الأدب المقارن على من يمارسونه موقفاً من التعاطف والفهم بين بني البشر، مهما تباعدت الأقاليم، وامتدت حواجز الجغرافيا، كما يفرض عليهم- أيضاً- ليبرالية ثقافية لا يمكن، دونها، محاولة إنجاز عمل جماعي بين الشعوب.

هكذا، لا تصبح دراسة الرواية- أو دراسة الصورة في الرواية- من منظور الأدب المقارن وصفاً تحليلياً ومقارنة منهجية لظواهر أدبية تنتمي إلى ثقافات وحضارات مختلفة فحسب (٢١)، بل هي تفسير تركيبي للظواهر الأدبية بين اللغات أو بين الثقافات المتعددة، بالتاريخ والنقد والفلسفة، بغرض فهم أفضل للأدب من حيث هو ظاهرة إنسانية، ومن حيث هو وظيفة نوعية للروح الإنسانية، وبغرض فهم أفضل لجوهر الإنسان نفسه بعيداً عن المكان (الجغرافيا- البيئة) والزمان (التاريخ- العصر) والجنس (السلالة- العرق). من هنا، يمكن القول إن الأدب المقارن سوف يضل طريقه إذا ما انفصل عن القضايا السياسية المتعلقة بالثقافة والهوية القومية، والعلاقة بين الأنا والآخر. ومع ذلك، فثمة تشابه واضح- كما أشرنا في البداية- بين الدراسات الثقافية في التسعينيات والأدب المقارن في القرن الماضي (التاسع عشر)، فكلاهما دراسة في حقل المعرفة البينية تلاق عالمياً يتسم إيقاعه بالتسارع والتحول، كتحول النوع الروائي نفسه الذي نعيش زمنه الآن فيما يسمى بـ "زمن الرواية"، وتكون فيه الأفكار حول الرواية والثقافة واللغة والأمة والتاريخ والهوية والزمان والمكان والجنس في حالة تغير مستمر. في هذا السياق ترتبط "صورة الآخر في الرواية" بثقافة ما بعد الاستعمار، حيث يقع في هذه الدائرة عدد من الروائيين والأدباء المنتمين إلى ثقافات شتى، وتجمعهم موضوعات مشتركة مثل فكرة المنفى



عــــودة الـكــاتــب الـدائــمـة إلــى الطـفـولة فـهـي بمثابة اقتصاص وثأر من التاريخ كله، ومـع ذلـك، قـد يصعب على الكثيرين اكتشاف ما يسمى بـ"المحلية"، أو "الإقليمية"

والانتماء واللا انتماء، وإشكالات اللغة والـهـويـة الـقـومـيـة، وإشـكـالات ازدواج الـهـويـة، ونـقـاط أخـرى كـثـيـرة تجمع بينهم(٢٢).

وصـورة الآخـر، المنفـى مـثـلاً- كما في روايـات المنفـى العـربيـة، وهـي روايـات كثيرة ومتعددة الاتجاهات ومتنوعة من حيث التيمات ورؤى العالم التي تطرحها، والأنمــاط الـشـخـصيـة الـتـي تقدمـهـا، والأمكنة والأزمنة التي تصوغها وتصاغ الـروايـة مـن خـلالـهـا- تحـيل إلـى ذات تعيش حالة وسطية، لا تنسجم تماماً مع المحيط الجديد ولا تتخلص كلية من عبء الحياة الماضية، ولأن المنفى- كما يقول إدوارد سعيد- يرى الأمور من حيث علاقتها بما خلفه وراءه، وبما هو أمامه الآن على السواء:

"فإن ثمة منظوراً مزدوجاً لا يقدر مطلقاً على رؤيـة الأشيـاء بمعزل عـن بعضها، فكل مشهد أو وضع في الموطن الجديد يستحضر بالضرورة نظيره في الموطن القديم، وهذا يعني، فكرياً، أن أي فكرة تجربة توازن دائماً بأخرى، مما يجعلهما تبدوان في صورة تكون أحياناً جديدة ولا يمكن التكهن بها: ومن التجاور الناشئ عن وضع هـذه بجانب تلك، تكون لدى المـرء فـكـرة أفـضـل، وربمــا حـتـى أكثر شمولية، عن كيفية التفكير مثلاً بقضية من قضايا حقوق الإنسان في حالة ما بالمقارنة مع ما تكون عليه في حالة أخرى"(٢٣).

-٤-

إذا كانت دراسة "صورة الآخر في الرواية العربية" تتصل برواية ما بعد الاستعمار من ناحية، فإنها تتصل- من ناحية ثانية- بقـطـاع عـريض مـن قـطـاعـات الـروايـة العربية الحديثة يمكن أن يؤرخ له برواية (قنديل أم هاشم) ليحيى حقي (١٩٤٤)، وروايـة (موسم الهجرة على الشمال) للطيب صالح (١٩٦٧)، وروايات أخرى كثيرة لكتاب من مصر (بهاء طاهر "الحب في المنفى"، أبو المعاطي أبو النجا "العودة إلى المنفى"، وصنع الله إبراهيم "تلك الرائحة"، وعلاء الديب "زهر الليمون") ولبنان (حليم بركات "عودة الطائر إلى البحر"، وإميلي نصر الله "الإقلاع عكس الزمن") وفلسطين والأردن (غسان كنفاني "رجال في الشمس"، وجبر إبراهيم جبرا "البحث عن وليد مسعود"، وإميل حبيبي "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل").

وسـوريـا (حـنـا مـيـنـا "الـثـلـج يـأتـي من

النافذة")، والعراق (غائب طعمة فرمان "خمسة أصوات")، والخليج (عبد الرحمن منيف "الأشجار واغتيال مرزوق"، "شرق المتوسط"، "تقاسيم الليل والنهار- مدن الملح")، وليبيا ("ثلاثية" أحمد إبراهيم الفقيه: "سأهبك مدينة أخرى"، "هذه تخوم مملكتي"، "نفق تضيئه امرأة واحدة")، وكتاب من المغرب والجزائر وتونس، وكتاب منفيون (سليم بركات: فقهاء الظلام، الريش، أرواح هندسية، معسكرات الأبد، الفلكيون في ثلاثاء الموت)، وغيرهم(٢٤).

وسوف نكتفي، في هذا السياق، بالتعليق على بعض النماذج الروائية فحسب، لإيضاح طرائق التعامل مع كل منها من خلال فكرة "صورة الآخر"، ساء صنفت الرواية في إطار رواية صراع الحضارات، أو الشرق والغرب (موسم الهجرة إلى الشمال)، أو في إطار رواية الفلسطيني المنفى (البحث عن وليد مسعود)، أو في إطار رواية الصحراء، حيث العزلة والنفي الاختياري (روايات إبراهيم الكوني)، أو في إطار رواية المنفى القسري (روايات سليم بركات).

تثير رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) (١٩٦٧) للطيب صالح قضية تصادم الحضارات، ولعلها من هذه الزاوية تحيل إلى روايات سابقة لتوفيق الحكيم "عصفور من الشرق" (١٩٣٨) ويحيى حقي "قنديل أم هاشم" (١٩٤٤) وسهيل إدريس "الحي اللاتيني" (١٩٥٣) وغيرها، روايات تصوغ علاقات متعددة ومتشابكة: السودان والإنجليز، أفريقيا والاستعمار، العرب وأوروبا، الشرق والغرب فالراوي العائد من انجلترا، في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) بعد دراسة ناجحة، استغرقت سبع سنوات، هو يشكل ما هو امتداد للبطل مصطفى سعيد الذي درس في انجلترا أيضاً، ومات أبوه قبل ولادته عام ١٨٩٨، فنشأ محروماً من حنان أمه، رغم وجودها بجواره حتى لحظة سفره. ومع ذلك، فالراوي أسعد حظاً من مصطفى سعيد، لاندماجه بأهل القرية وتوافقه معهم. لهذا، كان مصطفى سعيد فقيراً، وجدانياً، مضطرباً، لم يشعر بأي حزن عند وفاة أمه أثناء وجوده في أحضان امرأة أخرى وهو سكران، ثم توثقت علاقته بأربع نساء أخريات انتحر منهن ثلاثة، وتزوج من الرابعة زواجاً عاصفاً تهب منه رائحة الخيانة(٢٥).

لقد شكلت الرواية صورة مصطفى سعيد، على مدار فصولها العشرة (فصول مرقمة دون عناوين)، بوصفه "دخيلاً" غريباً ووحيداً، بل و"مستعمراً" أيضاً كما يقول الطيب صالح نفسه، هكذا كان مصطفى يتعامل مع أهل القرية، ومع "حسنة" زوجته بالطريقة نفسها التي كان يتعامل معه بها الأرستقراطيون الإنجليز والنسوة هناك، لذا، كان من الطبيعي أن تنتهي حياة مصطفى بالوحشة والإحباط

صراع الحضارات ورد في أعمال أدبية غربية قبل زمن طويل.

نتيجة عدم قدرته على التكيف، مع أي من المجتمعين، أو الحضارتين: حضارته العربية وحضارة الآخر الغربية. هكذا، يموت مصطفى منتحراً، على العكس من الراوي- صورته الأخرى، أو وجهه الآخر- الذي يلوذ بأهل القرية ويبدو أن هذه هي الرسالة التي تحملها الرواية وتدفعها دفعاً إلى القارئ: فالطيب صالح (المؤلف) ينظر إلى العلاقات بين العرب والغرب بوصفها صداماً في البداية، ثم تصبح علاقتهما أكثر هدوءاً وأقل توتراً فيما بعد، فضلاً عن تأكيد المؤلف نفسه عدالة المحاكمة لمصطفى سعيد في لندن وإبراز صورة الآخر بشكل منصف. لكن هدوء هذه العلاقات بين الحضارتين لم يأن أوانه بعد، كما تستشرف الرواية، من هنا، يذكرنا مصطفى سعيد بطل (موسم الهجرة إلى الشمال) بالدكتور إسماعيل بطل (قنديل أم هاشم): ففي الوقت الذي استطاعت "ماري" تدمير القيم التقليدية لإسماعيل في (قنديل أم هاشم) فإن مصطفى سعيد "يجيء غازياً" ص ٦٣- الرواية)، أو هو "الغازي الذي جاء من الجنوب، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن أعود منه ناجياً" (ص ١٦٢- الرواية).

أما رواية جبرا إبراهيم جبرا (البحث عن وليد مسعود) (١٩٧٨) فتمثل علامة مهمة في كتاباته، وفي تاريخ الرواية العربية الحديثة، على الرغم من أن رواية (السفينة) هي المسؤولة عن اشتهار جبرا على نطاق واسع. تبدأ الرواية باختفاء وليد مسعود، بعد أن ترك في مسجل سيارته المهجورة شريطاً بصوته، من خلال تيار شعور مربك للقارئ في البداية، لكنه يكشف عن توترات وراء هذا الحديث غير المنطقي (٢٦):

أحزان وليد العميقة حول مصرع ابنه الفدائي مروان على يد الإسرائيليين، وضع زوجته "ريمة" في مستشفى الأمراض العقلية ببيت لحم، علاقاته بأصدقائه من الجنسين، مغامراته الجنسية المتعددة، طفولته وصباه، وأصله المتواضع،... إلخ.

إن رواية (البحث عن وليد مسعود) تجسد شخصية الفلسطيني في المنفى. فوليد، رغم وضعه الاجتماعي الآن، وكونه محل احترام وتقدير المجتمع، وتجمع المثقفين والمثقفات الأرستقراطيات حوله، رغم كل ذلك يشعر بالغربة والنفي والإحباط، وهموم الوطن المفقود، فيهجر المنفى، العراق، وينخرط في المقاومة الفلسطينية. ومع ذلك، تتناثر الأقوال والحكايات حول اختفائه، فترفض آخر معشوقاته وأصغرهن "وصال رؤوف" فكرة أن يكون قد انتحر أو قتله الأعداء أو راح ضحية



مؤامرة، وتقرر السفر وراءه إلى لبنان: يختفي وليد و"صورة الوطن والمستعمر" في مخيلته وعقله وقلبه.

الأمر نفسه يمكن أن نقرأه في "رواية الصحراء" عند إبراهيم الكوني مثلاً روايته (نزيف الحجر)، أو في ثلاثية إبراهيم الفقيه التي رغم اهتمامها بوضع المرأة الليبية بوصفها رمزاً لقضية فكرية أو لتصوير تخلف المجتمع (٢٧)، فإنها تهتم بقضية الحرية أساساً، وكيف أننا "حين نكون في مجتمعات لم تخرج بعد من دائرة التخلف، ولم تتخلص من سلبيات المرحلة الكولونيالية، تصبح أهمية أن يكون لكاتب رأي وموقف، تعادل أهمية وجوده في الحياة" (٢٨).

أما "رواية المنفى" فهي أكثر قطاعات الرواية العربية الحديثة، في ظني، قدرة على التعبير عن "صورة الآخر- المستعمر"، أو "صورة الوطن- البعيد"، أو"صورة الذات- الماضية". و "رواية المنفى"- إذا أردنا التحديد المبدئي للمفهوم- هي ذلك النوع الروائي الذي يعالج موضوع النفي أو المنفى، أو الاستبعاد، بشكل رئيسي، بحيث تشكل تجربة النفي أهم قضايا الرواية، كما تحتل فكرة النفي وعي الشخصيات وذاكرتها، فتصبح بؤرة للعملية السردية كلها، فضلاً عن ذلك، فهي رواية تطرح عالماً سردياً متخيلاً يتصل- غالباً- بكتاب اختاروا وطناً بديلاً، أو دفعوا إلى ذلك دفعاً، أو هم مجموعة من الكتاب الذين يشكلون أقليات بشرية في مجتمعاتهم، أو هم كتاب ارتبطوا بظاهرة بعينها، مثل ظاهرة الهجرة من مصر إلى البلدان العربية وأوروبا في فترة السبعينيات.

من هنا، تتصل "رواية المنفى" اتصالاً وثيقاً برواية الغربة، ورواية الهجرة، ورواية الاستعمار. وفي هذا السياق، تعد روايات سليم بركات، الكاتب الكردي، المنفى، نموذجاً جيداً لرواية المنفى (ورواية "الأنا في علاقتها بالآخر" أيضاً)، على الرغم من صياغتها بطريقة تستعين بتقنيات- وتيمات- السرد الغرائبي الذي يستعين بالجن والأشباح والمردة، ويعمل على الامتساخات (الميتا مورفوسيس) وتحولات الكائنات إلى حيوانات وطيور، أو العكس،واللعب بالرموز والعلامات الدالة، واللعب بالذاكرة والوعي ومخيلة القارئ، ... إلخ (٢٩): "فقهاء الظلام" (١٩٨٥)، "أرواح هندسية" (١٩٨٧)، "الريش" (١٩٩٠)، "معسكرات الأبد" (١٩٩٣)، "الفلكيون في ثلاثاء الموت: عبور البشروش" (١٩٩٤)، "الفلكيون في ثلاثاء الموت : الكون" (١٩٩٦).

تبدأ رواية "معسكرات الأبد" (***) فصلها الأول (الموازين والسلالم) بمشهد لصراع عنيف بين ديكين "رش" و"بلك" من خلال سرد الكاتب لحيثيات ووقائع هذا الصراع. والرواية ترصد- كما هو الوضع تقريباً في روايتيه السابقتين (فقهاء

الظلام) و(الريش)- حياة عائلة كردية في مدينة "القامشلي" المتناثرة شمالاً، حيث يؤرخ لحياة شعب منسي: عائلة "موسى موزان" أو بناته الخمس (هدلة، بسنة، جملو، زيري، ستيرو) وحفيدته "هبة". ست نساء يعشن في منزلين متجاورين بمنطقة نائية بعد مقتل والدهن ووالدتهن "خاتون نانو" ومعها زوج هدلة ووالد هبة "أحمد كالو". الكل يعيش في واقع غامض، ومستقبل مجهول، بالقرب من أحد المواقع العسكرية الفرنسية (أيام الوجود الفرنسي في المنطقة). وهذه هي أهم أحداث الرواية قبل التعليق عليها (٣٠):

- أحداث ترسمها بنات موسى موزان، وحفيدته هبة.

- أحداث تحركها شخصيات موسى موزان وزوجته خاتون نانو وصهرها أحمد كالو، حين صاروا أشباحاً بعد مقتلهم.

- أحداث يقوم بها ضيوف طارئون: مكين واختاه "نفير وكليمة"، ومعهم حمّال الأمتعة والأقفال الذي يدعونه بـ "الكلب".

- أحداث تتعلق بأعمال الحامية الفرنسية، فوق الهضبة، وفي المنطقة بشكل عام.

- أحداث يقوم بها الديكان "رش" و"بلك" وثلاث أوزات وكلبان.

- أحداث تفرقة تتعلق بانتفاضات (انتفاضة الشيخ سعيد أغا الدقوري)، وبدو، وغجر، وهداهيد، والسائق نعمن حاج مجدلو، وحارس النهر "جاجان بزو" وطيور، ... إلخ.

أما شخصية "المخلوق الناري" الذي يختبئ ببيت موسى موزان فتمثل القدر الأخير لشعب كامل هم "الأكراد"، حيث يختبئ هذا المخلوق الناري وكأنه يخفي الأثر الأخير لشعب أبيد، وقرر المتسلطون أن يلغوا ويحملوا كل ما يدل على معامل هوية هذا الشعب:

"وإذ يرى (موسى موزان) حيرة زوج ابنته (أحمد كالو) يهون عليه في مرح: "الضوء حيلة. وهذا .." مشيراً بيده إلى البيت المهجور وسط شجرات التوت: "وهذا الجالس هناك هو على شاكلة الضوء، فإذا أبقيناه في الظل الرطب خففنا من حيله على الهضبة". ويستتجد م تلقاء نفسه، بشرح أوفى، وهو يضع أذيال جلبابه في أطراف حزامه الصوفي، مشمراً عن ساقيه العاريتين: " في الضوء تشتد أحابيله، لأن الضوء من مادة نسيجه الناري، يا أحمد، وكلما خفنا من وهجه الناري خففنا من شهوته إلى الضوء. أتفهم؟". فيرد صهره في لا مبالاة: "أفهم. نعم. سنذير الناعورة بالماء على رأسه، ورأس أبيه. أفهم. سيرتجف"، يقاطعه حموه: "من ذكر لك أنه سيرتجف؟ معاذ الله. إنه سليل النار التي خلقت منها الملائكة، والملائكة لا ترتجف يا أحمد". (الرواية،ص١٠٤).

لعل هذه الاستعادة للأسطورة الكردية، ولطقوس الديانة الزرادشتية، تأخذ شكلها التعبيري في الرواية حين تكتسي ملمحاً واقعياً يعمق إحساس القارئ بالأسطورة الدينية القديمة جداً، والتي لا تزال كامنة في نفوس الأكراد.

وأشخاص سليم بركات في روايته "معسكرات الأبد"، وربما في باقي رواياته، محكومون بالقدر دائماً وبأحلامهم وهواجسهم، وكأنهم يؤجلون كل شيء بحكم كرديتهم وحياتهم- الاستثناء والهامش. لعل سليم بركات، الكاتب المنفي، يؤرخ حين يكتب، فهو يؤرخ لذاكرة شعبه وماضيه أثناء الاستعمار الفرنسي للمنطقة. وإزاء رفض الأكراد للتعاون مع فرنسا، واختيارهم الانضمام إلى ثورة "الدقوري"، فما كان من الفرنسيين إلا أن يضعوا حداً لهم- كما تقول الرواية:

"طائرتان لا غير، طائرتان قادمتان من لا مكان، انخفضتا حين أدركتا القافلة، ثم علتا، بعدما ألقتا مفاتيح الشيطان الحديدية على زجاج العراء، فارتج الشمال من غابره الأقصى إلى غابره الأدنى، بعظام الحقيقة المدفونة فيه كجهة من جهات الأرض تحسن إيواء حقيقتها الميتة، أيضاً وفي برهة أقصر من إشعال لفافة تبغ، خمد المكان، كأنما يصغي إلى الثرثرة التي تركها المعدن ودويه هناك..."

(معسكرات الأبد،ص ١٠٠)

هذه الصورة لجنود الفرنسيين، بطائراتهم وعتادهم، وعرباتهم الصارخة ذات الغبار الخانق، شكلت منهم- في مخيلة الأكراد- قدراً مقدوراً، لا فكاك للشعب الكردي المشتت من أسره، وما عليهم سوى الانتظار.. فقط "الانتظار" هو كل ما يملكون، كأنهم ينتظرون المسيح المخلص حين تقترب "القيامة" (لاحظ أن الفصل الخامس والأخير من الرواية يحمل اسم "القيامة")، أو هم ينتظرون "حودو" صمويل بيكيت، بكل ما يحمله الاسم من دلالات تنبثق من عالم "عبثي"، مضطرب، لا يحكمه سوى قانون القوة ومنطق التسلط الأعمى الذي يهدف دائماً إلى نفي "الآخر" وإزاحته من طريقه، بل وإلغائه إن لزم الأمر:

"الانتظار، يا عمي موسى، الانتظار. هذه الخصيصة التي يعرفون أنها ستدفع المخلوق، في ذلك المنزل، إلى اليأس فيخرج" (...).

تأمل موسى في كلام صهره دون اعتراض، لكنه سأله:

- هل الانتظار هو كل طباعنا؟

- "نعم، يا عمي موسى، قبل أن نموت، كان الانتظار هو كل طباعنا"، "رد أحمد". (الرواية، ص ٨٥).

أما عودة الكاتب الدائمة إلى الطفولة فهي بمثابة اقتصاص وثأر من التاريخ كله، ومع ذلك، قد يصعب على الكثيرين اكتشاف ما يسمى بـ"المحلية"،



أو"الإقليمية"، في مثل هذه الأعمال، رغم أنها تكاد تضج وتتفجر بها لالتصاقها الشديد، بذلك العالم الفريد الذي يبدو غرائبياً، لكنه واقعي- في صميمه- موحش ومجهول بالنسبة إلى الآخرين. وإذا كان سليم بركات قد قدم في روايته (الريش) صورة عن المنفى مع استعادة لحظات من التاريخ الكردي في القرن العشرين، فإنه في رواية (معسكرات الأبد) يكرس كل مجهوده لاستبطان عالم مكتمل تحيا كائناته فوق هضبة ساكنة ببلدة "قامشلي"، في زمن يمتد نحو الأربعينيات من هذا القرن، وكأنه ثمة "معسكر للأبدية". ومع ذلك، فثمة غياب للوثيقة التاريخية للفترة المعالجة في الرواية أو غياب زمن المرجع، ولكننا إذا وسعنا مفهوم التاريخ الذي تخلقه الرواية بفضائها الممتد عبر فصولها الخمسة سوف ندرك أن تلك "الهمهمات الداخلية للشخوص ووعيهم الأسطوري أو لاوعيهم الجماعي ومعايشتهم الفنطاسية والشعرية للمكان"(٣١)، تجعلنا نقرأ في الرواية وجهاً آخر للتاريخ: تاريخ الشخوص النفسي والداخلي وتاريخ المكان المهجور، وتاريخ المؤلف المنفى في علاقته بالآخر الغازي أو المستعمر، وتاريخ الوطن المستبعد.

هكذا، تتصل"صورة الآخر" في رواية "معسكرات الأبد" لسليم بركات من حيث هي رواية منفى بالدرجة الأولى، بعدة أبعاد:

صورة عائلة موسى موزان (القائم) وعلاقتها بصورة "الضيوف": مكين وأختاه (الوافد).

صورة عائلة موسى موزان، من حيث هم تمثيل للشعب الكردي (الوطن)، ورؤيتهم للحامية الفرنسية، من حيث هي تمثيل للاستعمار(الآخر).

صورة الديكين "رش" و"بلك" من حيث هما طرفان متصارعان يوازيان صراع- ومقاومة- الأكرادلصلف الفرنسيين.

صورة "المؤلف الضمني Implied Author" لعالم المنفى، والوطن المستبعد، وذاكرة المكان الطفولي.

* صورة المؤلف الضمني للآخر، الواقد والمستعمر.

وجميعاً صور نصّية- يمكن تحليلها باستفاضة في موضع آخر من هذه الدراسة- يخلقها الخطاب الروائي لرواية "معسكرات الأبد" عبر تتابع فصوله وتعاقب مشاهده، ويسعى على تشكيلها تضافر صوت الراوي وأصوات الشخصيات، ومن ورائهم جميعاً "مؤلف ضمني" يقف خلف الكواليس يقضم أظافره، ويتابع حركة الأحداث بشغف وترقب، كما يقول واين بوث(٣٢). ومن وراء كل هذه الأصوات- والصور السردية- يقف المؤلف الحقيقي "سليم بركات"، من حيث هو واحد من كتاب المنفى الذين شكلهم "الآخر" وتشكل وعيهم الخاص عبر احتكاكهم الدائم



به، يعبر عن جماعته (وطنه) الأقلية في عالم ارتفع فيه صوت الإمبريالية وتعددت فيه أشكال الاستعمار والهيمنة والنفي، وتصاعدت فيه نزعة المركزية الأوروبية ذات القطب الواحد، الأمر الذي يجعل من خطاب الرواية، بوصفها نوعاً أدبياً قادراً على التقاط تلك النغمات المتنافرة، في صيغة بوليفونية، خطابا يرسخ لحوارية المتخيل، وكأنه يعارض مونولوجية الواقع المؤلم الذي نعيشه الآن.

هوامش:

(١) سوزان باسنيت، الأدب المقارن : مقدمة نقدية، ترجمة: أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٩، ص.ص٧-٨.

(٢) بخصوص "الهويات المقارنة في عالم ما بعد الاستعمار"، انظر: سوزان باسنيت، الأدب المقارن: مقدمة نقدية، ص.ص ٨١-١٠٤.

(٣) أحمد درويش، الأدب المقارن: النظرية والتطبيق، القاهرة، ١٩٨٤، ص.ص:١٠-١٨.

(*) تقول مدام دي ستايل:

"إن الأمم ينبغي أن تستهدى كل واحدة منها بالأخرى، ومن الخطأ الفاحش أن تبتعد أمة عن مصدر ضوء يمكن أن تستعيره. إن هناك أشياء شديدة الخصوصية يفترق بها كل شعب عن الآخر: المناخ، الإطار الطبيعي، اللغة، نظام الحكم، ثم على نحو خاص حركة التاريخ الخاصة بكل شعب، والتي تسهم أكثر من غيرها في إعطائه خصوصيته، وليس هناك إنسان أياً كان نصيبه من العبقرية يستطيع أن يحدس بما يعتمل ويتطور تطوراً طبيعياً داخل روح الإنسان الذي يعيش على أرض أخرى ويتنفس هواء آخر، وإذن فإنه يوجد في كل أمة طائفة يمكن أن تتأثر بالثقافة الأجنبية، وقانون الفكر يقضي بأن الذي يأخذ هو الذي تزداد ثروته" (نقلاً عن :أحمد درويش، الأدب المقارن، ص١٥).

يقول سانت بيف :

"سوف يأتي يوم - أعتقد أنني لمحته في تأملاتي- سيكون فيه العلم (في مجال النقد الأدبي) قد تشكل، وتكون النفوس البشرية قد تم تقسيمها إلى عائلات كبرى، وتحددت خصائص كل عائلة وعرفت. وعندما تتحدد الملامح الرئيسية لنفس بشرية ما، فإن كثيراً غيرها ممن يشترك معها في هذه الملامح يمكن أن يلحق بها، وليس من شك في أنه لن يستطاع تحديد فصائل الإنسان تماماً على النحو الذي يمكن أن يتم بالنسبة للحيوان والنبات. فالإنسان من الناحية المعنوية أكثر تعقيداً، وهو يمتلك ما يسمى "الحرية" وهي التي تعطيه قدراً أكبر من احتمالات التصنيف والتشكيل، وأياً ما كان الأمر فإنني أعتقد أن العلم مع الزمن سيصل فيما أتصور على قدر



أكبر من الهيمنة على الخصائص المعنوية" (نقلاً عن: أحمد درويش، الأدب المقارن، ص١٦).

يقول هيبوليت تين:

"السؤال الذي يطرح أمامنا الآن هو السؤال التالي: ما هي الحالة المعنوية التي تقف وراء إنتاج أدب ما، أو فلسفة ما، أو فن ما، أو طبقة معينة من الفن؟ وما هي الظروف المتصلة بالجنس Race وبالعصر Moment وبالبيئة Milieu التي يمكن أن تعين على نحو خاص على إيجاد هذه الحالة المعنوية؟ إن هناك حالة معنوية وراء كل لون من هذه الألوان الفكرية ومن فروعها المتشبعة عنها...". (نقل عن : أحمد درويش، الأدب المقارن، ص١٧).

(**) صدر كتاب "الأدب المقارن" لبول فان تيجم، سنة ١٩٤٦ بترجمة سامي الدروبي.

صدر الثاني- بالعنوان نفسه- لفرانسوا جويار، سنة ١٩٥١ بترجمة محمد غلاب.

(٤) فخري أبو السعود، في الأدب المقارن مقالات أخرى، إعداد: جيهان عرفه، تقديم: محمود علي مكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثاني، عدد ٢٧٨، ١٩٩٧، ص٢٣.

(٥) نفسه، ص ٢٤.

(٦) عبد الحكيم حسان، الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي، مجلة فصول، عدد (الأدب المقارن)، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثالث، العدد الثالث، أبريل- مايو- يونية ١٩٨٣، ص١٢.

(٧) نفسه، الصفحة نفسها.

(٨) رينيه ويليل: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، عدد ١١٠، فبراير ١٩٨٧، ص.ص ٣٦٢-٣٧٥.

- وانظر أيضاً:

أحمد درويش: الأدب المقارن، النظرية والتطبيق، ص.ص ٢٢-٢٣.

(٩) بخصوص الانتقادات التي وجهها ويليك لى المدرسة الفرنسية، انظر: رينيه ويليلك: أمة الأدب المقارن، ضمن كتاب: مفاهيم نقدية، ص.ص.٣٦٢-٣٧٥.

وانظر أيضاً: عبد الحكيم حسان: الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي، ص١٥.

(١٠) إبراهيم عبد الرحمن محمد: دراسات مقارنة، مكتبة الشباب- القاهرة ١٩٧٥، ص.ص.١٠٩-١١٥.

(١١) كلود بيشوا وأندريه م. روسو: الأدب المقارن، ترجمة: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٤.

(١٢) أمينة رشيد، الأدب المقارن

والـدراسـات المعـاصـرة لنظرية الأدب، مجلة فصـول، عـدد (الأدب المقـارن)، الجزء الأول، المجلد الثالث، العدد الثالث، أبريل- مايو- يونية ١٩٨٣، ص٥٧.

(١٣) العبـارة لـشـال Shales – أحد رواد الأدب المقـارن- الـذي استطاع أن يلخص مطامح "الأدب الأجنبي المقارن"، في عبارة افتتح بها خطبته في باريس، فـي ١٧ يـايـر عـام ١٨٣٥. وقـد اقـترح شال عدم فصل تاريخ الأدب عن تاريخ الفلسفة وعن السياسة، وكان يطمح إلى أن يرسم تاريخ الفكر، ويظهر "الشعوب مؤثرة ومتأثرة ببعضها البعض".

انـظـر : كـلـود بيشو وأنـدريـه/ز. وسـو: الأدب المقارن، ترجمة أحمد عبد العزيز، ص ٣٤.

(١٤) بـخـصـوص فـهـم أكـثـر وضـوحـاً لمصطلح "ما بعد كولونيالي"، انظر المدل الجيـد الـذي قـدمـه كـي جـريـن وجيل ليبيهان في كتابهما :

Keith Green and Jil Lebihan، Critical Theory and Practice: A Coursebok، Routledge، London and NewYork، ١٩٩٦، pp. ٢٩٢-٢٩٣.

(١٥) انظر : keith Green and Jill Lebihan: Critical Theory and practice، p ٢٩٣.

(١٦) أمينة رشيد، الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، ص ٥٦.

(١٧) كلود بيشوا وأندريه م. روسو: الأدب المقارن، ص ١٩٥.

(١٨) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٩) نفسه، ص ١٩٧.

(٢٠) نفسه ، ص٢٠٤.

(٢١) نفسه، ٣٦٥.

(٢٢) سـوزان باسنيت، الأدب المقـارن: مقدمة نقدية، ص ٨٨.

(٢٣) إدوارد سـعـيـد، صـور المثـقـف: محاضرات ريث سنة ١٩٩٣، نقله إلى العـربيـة: غـسـان غـصـن، راجعـتـه: منى أنـيـس، دار الـنـهـار- بـيـروت، ١٩٩٩، ص٦٨.

(٢٤) بخصوص قـراءة صافية للرواية العربية، تبعاً لتاريختها وما تتناوله من موضـوعـات عـن الـواقـعـيـة، أو الـصـراع بين الشرق الغرب، أو الحرب أو المنفى، أو الـثـورة والاسـتـقـلال، أو المــرأة،.. إلخ،انظر:

روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧.

(٢٥) حمدي السكوت، الـروايـة العربية الحـديـثـة: ببـلـيـوجـرافـيـا ومـدخـل نـقـدي (١٨٦٥-١٩٩٥)، طبعة تجريبية استطلاعية مـحـدودة، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٩٨، الجزء الأول، ص ١٩٧.

(٢٦) حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ١٤٣.

(٢٧) نفسه، ص ٢٥٩.

(٢٨) أحمد إبراهيم الفقيه، المشى وسط حقول الألغام (شهادة)، مجلة فصول، عدد (الأدب والحرية)، الجزء الثالث، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٣، ص١٩.

(٢٩) من اللافت للنظر، هنا والغريب أيضاً، الاهتمام بروايات سليم بركات، من حيث هي تمثيل لكتابة روائية عربية غرائبية، أو فانتاستيكية، والبحث عن شعرية خاصة بها، دون الاهتمام- ولا حتى الإشارة العابرة- إلى كونها تحيل إلى "كتابة المنفى" في بنيتها العميقة. ومن وجهة نظري على الأقل، ليس البعد الغرائبي فيها – أو الفانتاستيكي، كما يسميه المؤلف- سوى تجل لألم النفي والاستبعاد، والوطن الغائب، والهوية المفقودة، وسط صورة مرعبة للآخر- المستعمر.

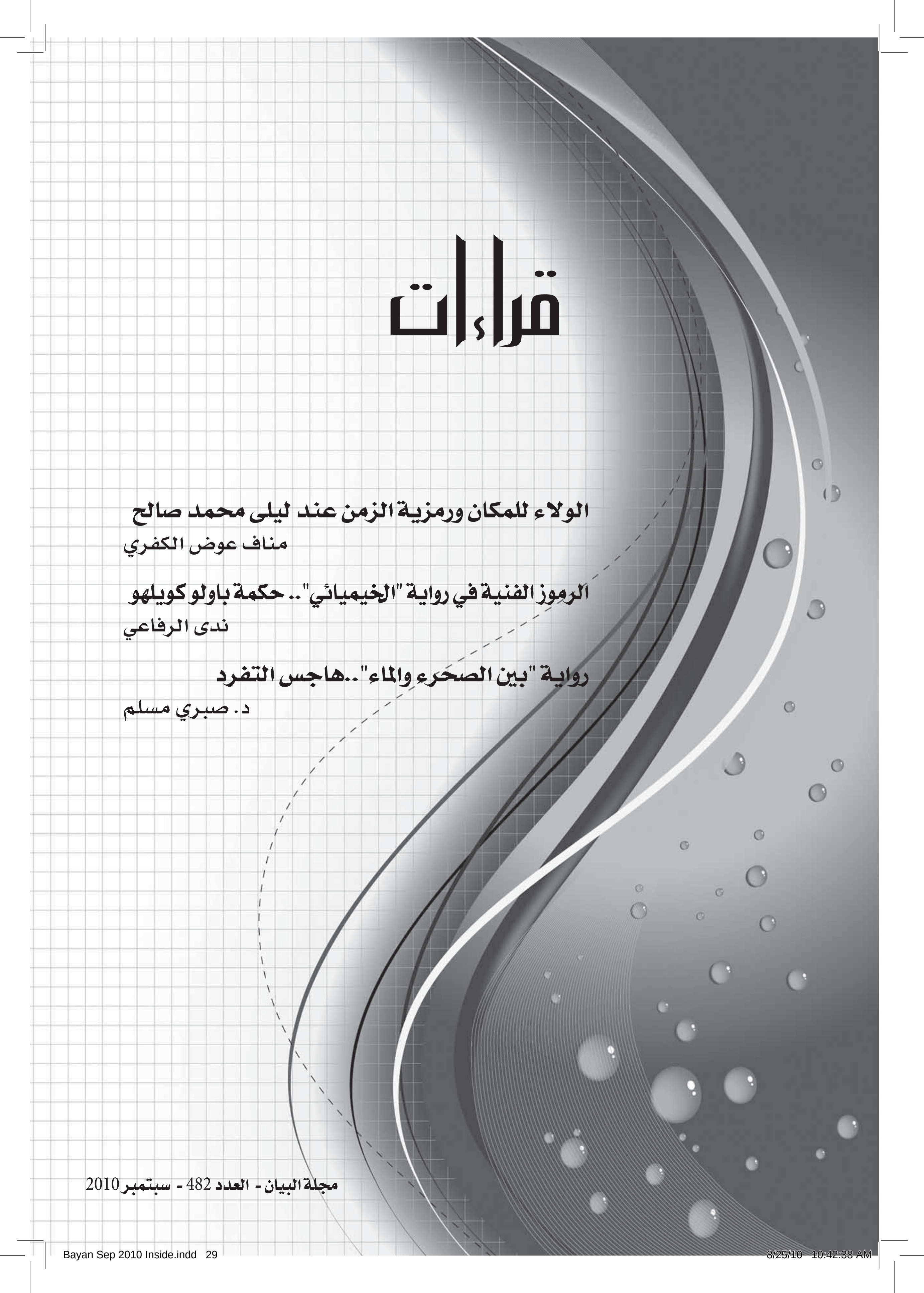
انظر:شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧.

(***) سليم بركات، معسكرات الأبد، دار التنوير، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى،١٩٩٣.

(٣٠) طه خليل، سليم بركات في روايته "معسكرات الأبد"، مجلة إبداع، العدد السابع، يوليو ١٩٥، عدد (الرواية الآ،-٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص.ص ٦٩، ٧٠.

(٣١)كاظم جهاد، سليم بركات "معسكرات الأبد" مجلة الكرمل، نيقوسيا- قبرص، العددان ٤٨-٤٩، ١٩٩٣، ص.ص٣٣١-٣٣٢.

(٣٢) انظر:Wayne C. The Rhetoric of Fiction، The University of Chicago Press Chicago and London ،، ١٩٨٣، p.١٥١ .



قراءات

الولاء للمكان ورمزية الزمن عند ليلى محمد صالح
مناف عوض الكفري

الرموز الفنية في رواية "الخيميائي".. حكمة باولو كويلهو
ندى الرفاعي

رواية "بين الصحراء والماء"..هاجس التفرد
د. صبري مسلم

الولاء للمكان ورمزيّة الزّمن

قراءة في كتاب "المكان السردي في القص النسوي الكويتي" للكاتبة ليلى محمد صالح

بقلم: مناف عوض الكفري *

من الثّابت إلى المتحرّك، ومن عنصر جماليّ خارجيّ، إلى عنصر فعّال متأثّر بالكاتب ومؤثّر في المتلقّي. هذا هو حال المكان؛ الذي طالما اعتبر مكمّلاً جماليّاً وخلفيّة ثابتة تتحرّك في أروقتها شخصيّات العمل الأدبي، حيث انفردت الشّخصيّة في الأعمال الأدبيّة بشكل عام والقصصيّة بشكل خاص بدور البطولة المطلقة، وتمحورت النّظرة حول دراسة هذه الشّخصيّة للدّخول إلى عالم الكاتب الخاص، فيما لم تكن دلالات المكان واضحة المعالم لدى المتلقي، الذي تأثر بها من غير أن يدرك ذلك بشكل صريح، وكلّ ظنّه أنّه تأثّر بالشّخصيّة الأدبيّة الأساسيّة فقط. فعلى الرّغم من وفرة الدّراسات النّقدية والتّحليليّة التي تناولت القصّة القصيرة وتناولت عناصرها الدرامية، إلا أنّ قليلاً منها تطرّق للمكان كعنصر منفرد بالدّراسة، ونادرة هي الدّراسات التي شخّصت المكان في القصّة القصيرة النّسويّة، وحرّرته من جمود اللفظ والشّكل، وربطته بالزّمان الحاضر والماضي. فمن الدّراسات المولودة حديثاً: " المكان السّرديّ في القصّ النّسويّ الكويتيّ: دراسة فنيّة في علاقة المكان بالزّمان" للكاتبة والأديبة الكويتية ليلى محمّد صالح.

لأهميّة المكان وعلاقته بالزّمان في القصّة القصيرة، والثّاني: حصريّة الدّراسة على العنصر النّسائيّ الكويتيّ؛ الذي أثبت وجوده كمساهم في الثقافة والأدب، فكان هذا الكتاب دراسة فنيّة واقعيّة تفتح الباب التّحليليّ على مصراعيه لإحياء الجامد والثّابت

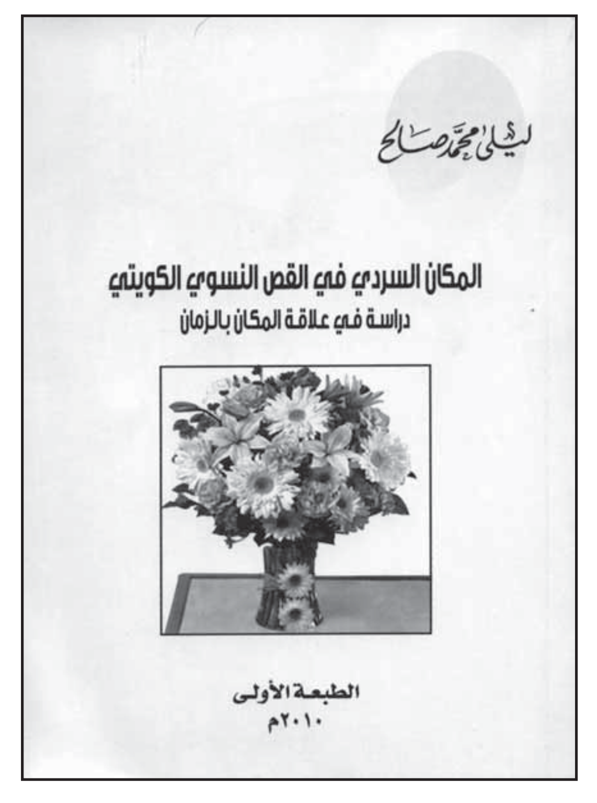
* باحث من سوريا مقيم في الكويت.



في النّصّ الإبداعيّ. وبالنّظر إلى الكتاب في بنيته، نرى أنّ التّوازن هو الطابع الرئيس الذي سيطر عليه، فقد أظهرت الكاتبة موهبة في تطبيقها لأصول المنهجيّة العامّة؛ حيث إنّ العنصر البحثيّ الأساس هو المكان، والفرعيّ هو الزّمان، والمحور الكامل هو دراسة العلاقة بين تجلّيات الزّمان وواقعيّة المكان. وبعيداً عن التّقسيم الشّكليّ للكتاب؛ حيث إنّ الكاتبة جعلته في ثلاثة فصول، فإنّنا نجد خطّة موضوعيّة سارت عليها الكاتبة، فنقسم الكتاب إلى قسمين بناءً

من عنوان الكتاب، يتضح أنّ الكاتبة قد انفردت في أمرين؛ الأوّل: هو تناولها لأهميّة المكان وعلاقته بالزّمان في القصّة القصيرة، والثّاني: حصريّة الدّراسة على العنصر النّسائيّ الكويتيّ؛ الذي أثبت وجوده كمساهم في الثقافة والأدب.

على متنه ومضمون مادته؛ حيث أخرجت القسم الأوّل الذي يتناول مجموعة من المفاهيم العامّة لكلٍّ من القصّة القصيرة والعنصر النّسائيّ القصصيّ الكويتيّ ومفهوم المكان وأنواعه، في مئة وأربع صفحات، كما احتلّ القسم الثّاني الذي تناول جدليّة الزّمان وعلاقته بالمكان، من خلال مجموعة من النّماذج القصصيّة المختارة، والنتائج التي خرجت بها الدّراسة، أيضاً مئة وأربع صفحات، لتشكّل سويّاً مائتين وثمان صفحات، التي هي مجموع صفحات الكتاب. وبنظرة تحليليّة نقديّة، فإنّ هذا التّوازن يدلّ على مدى التّوازن النّفسيّ للكاتبة،



بدأ الكتاب بمقدّمة؛ حَوت خطّة العمل والخطوط الرئيسيّة لهذه الدّراسة، وتبعها تمهيد فيه تاريخ القصّة القصيرة كفنٍّ وأدب، من خلال نظرة موجزة إلى الأدب الغربيّ ثمّ العربيّ ثمّ الكويتيّ بشكل خاص.

ومدى الغزارة المعرفيّة التي اختزنت في مرجعيتها الثّقافيّة، لتتحكّم في كمّها وحجمها.

يستطيع المتلقّي الذي يمسك الكتاب للمرّة الأولى، أن يدرك محتوى الكتاب ونتائج دراسته، حيث وضّح ذلك بشكل ميسّر وعلمي؛ فقد بدأ الكتاب بمقدّمة؛ حَوت خطّة العمل والخطوط الرئيسيّة لهذه الدّراسة، وتبعها تمهيد فيه تاريخ القصّة القصيرة كفنٍّ وأدب، من خلال نظرة موجزة إلى الأدب الغربيّ ثمّ العربيّ ثمّ الكويتيّ بشكل خاص وأكثر تفصيلاً من الكاتبة، مشيرة إلى أنّ أوّل قصّة قصيرة نشرت في (مجلّة الكويت)، كانت للشاعر خالد الفرج عام ١٩٢٩، ومبيّنة خلال سردها أمراً غاية في الأهميّة، ألا وهو؛ أنّ القصّة القصيرة كانت مرتبطة أشدّ الارتباط بالمجلات والصحف، فمع عدم وجود الصّحف الكويتيّة لأكثر من عشرين عاماً، وازاها غياب القصّة نهائيّاً، إلا أنّها عاودت الظهور مع عودة الصّحف والمجلات من جديد. وتابعت الكاتبة لتضع يد القارئ على كلّ عنصر من عناصر عنوان الكتاب؛ فتناولت المرأة الكويتيّة وبداياتها مع القصّة القصيرة التي بدأت منذ عام ١٩٥٣ على يد القاصّة بدريّة مساعد الصّالح، منتهية إلى الجيل الجديد الذي وضع اللمسات الأخيرة على القصّة النّسويّة الكويتيّة من خلال "منتدى المبدعين الشّباب" تحت رعاية باسمة المبارك العبدالله الجابر الصّباح.

ولم تكن الكاتبة بمنأى عن التّعريف بالمفهوم العامّ للمكان، وتفصيله لغويّاً وضمنيّاً، وذلك من مبدأ الأمانة العلميّة البحثيّة، فتطرّقت لتعريف المكان لغويّاً وفلسفيّاً وسرديّاً وإبداعيّاً ووجدانيّاً، مشيرة في كلّ منها إلى أهمّ آراء العلماء في نظرتهم للمكان بشكل عام، وللمكان في الأدب بشكل خاص، ثمّ كان لابد لها من تحديد أنواع المكان كما رأتها، معتمدة في ذلك على طريقة الطيّ والنّشر؛ حيث فصّلت أنواع المكان هاهنا على الشّكل التّالي: أماكن ثابتة، أماكن متنقّلة، أماكن إجباريّة، أماكن اختياريّة، لتعود بنشرها من جديد في نهاية القسم الأول من



الكتاب؛ حيث تقوم بتقسيم للأمكنة مشبع بالأمثلة المستخلصة من داخل النّصوص المختارة، فالأمكنة الثّابتة كالبيت والغرفة، والأمكنة المتنقّلة كالبحر والسّفينة، والأمكنة الاختياريّة كالمدن السّياحيّة، والأمكنة الإجباريّة كالسّجن والمستشفى، تقوم الكاتبة خلال طرحها لهذه الأمكنة بدراسة فنيّة تحليليّة، مستندة إلى متن النّصّ المختار. يتّضح لنا بعد ذلك كمية الجهد الذي جاءت به الدّراسة؛ في توفير قراءة علميّة سليمة للمتلقّي، مبنيّة على آراء علميّة بحثيّة، من خلال الاستبيان الذي ضمّنته الكاتبة في جدول إحصائيّ يوضّح أنواع المكان وعدد تكرارها في الخطاب السّردي النّسائيّ في الكويت، جاعلة هذا الاستبيان المفتاح الرئيسيّ الذي سيمكّنها من الدّخول إلى القسم الثّاني من الكتاب بكل ثقة، والذي سيفتح أبواب التّحليل البنيويّة على مصراعيها. مخرجة كلّ أنواع الأمكنة المتواجدة في القصّة القصيرة، من الوطن كمكان عام، نزولاً إلى أدقّ التّفاصيل التي يحويها المكان، كالمصعد والكرسيّ وحتّى الحقيبة. فلكلّ منها دلالته الخاصّة المؤثّرة في النّصّ، كما أنّ لكلّ منها ارتباطه الوثيق بما حوله من موجودات مكانيّة، ودلالات زمانيّة. فهذه التفاصيل المكانية التي توردها

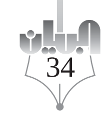
التفاصيل المكانية التي توردها القاصّة الكويتية تشير إلى مدى الارتباط الوثيق بين المؤلف بشكل عام وبين مكانه الحاضر، و بين المؤلف والمكان الماضي، في محاولة منه لخلق مقارنة بين بين كلا المكانين في كلا الزمانين.

القاصّة الكويتية تشير إلى مدى الارتباط الوثيق بين المؤلف بشكل عام وبين مكانه الحاضر، و بين المؤلف والمكان الماضي، في محاولة منه لخلق مقارنة بين بين كلا المكانين في كلا الزمانين.

ومع بدايات القسم الثّاني المختصّ بالتّحليل التّطبيقيّ لمجموعة من النّماذج المختارة في عشرة مجموعات قصصيّة نسويّة كويتيّة، تنوّه الكاتبة على مسألة هامّة حوتها القصّة القصيرة الكويتيّة، ألا وهي الارتباط الوثيق بين الماضي والحاضر كما جسّدته القصّة، حيث أنّنا نرى هذه السّمة تنطبق على الأدب الكويتيّ بكافّة أشكاله القصصيّة والرّوائيّة والشّعريّة، فاستدعاء الزّمن الماضي بذكرياته وتفاصيله المكانيّة الدّقيقة؛ من جدران طينيّة متشقّقة، إلى شوارع قديمة، وأسواق بسيطة، وصولاً

تتميّز عمليّة التّحليل والدّراسة الفنيّة لمعطيات المكان والزّمان في القصّة النّسويّة الكويتيّة بالدّقة والوضوح والاستنتاج المنطقي من ربطهما ببعض، فتناولت الكاتبة كل مجموعة قصصيّة على حدا، واضعة هدفاً ترنو للوصول إليه، ألا وهو؛ مدى أهميّة كلّ من المكان والزّمان في النّصّ، وعدم اعتبارهما مجرّد كماليّات أو خلفيّات فنيّة مساعدة للحدث، أو مجرّد عنصر ثابت لازم لمنهج كتابة القصّة القصيرة، بل لتثبت أنّهما عنصران فاعلان، مؤثّران في النّصّ من الدّاخل والخارج.

إلى السّفينة والبحر، لهو دلالة واضحة على مدى التّمسك بالزّمان الماضي، ومدى الوفاء للجيل السّالف، على الرّغم من بساطة حياته وعفويتها، وما حملته من شظف عيش وقساوة ومرارة. كما تبيّن مدى التّعلق بالمكان الماضي المنصرم، الذي أصبح في الحاضر تراثاً، فما العودة إلى الماضي، وما استدعاءه في الحاضر، إلا ولاء له، وتخليد لقيمه. ولتوضيح مفهوم الزّمن، فقد سارت الدّراسة على نهج سليم في التّرتيب المنطقيّ للفصول والفقرات؛ فأوردت الكاتبة مفهوم الزّمن من النّاحية اللغويّة، ثمّ أردفت متابعة توضيح هذا المفهوم من وحي الواقع المعاش، فتناولت أنواع الزّمن، التي كانت على الشّكل التّالي: الزّمن الفيزيائيّ، والزّمن الحدثيّ، والزّمن اللسانيّ، والزّمن التّاريخيّ، وزمن الكتابة، والزّمن السّردي، والزّمن النّفسي. وعن علاقة الزّمان بالمكان؛ تتّضح لنا العلاقة الجدليّة بينهما من خلال تداخل الزّمنين في ثنايا النّصّ الواحد، حيث يبدو هذا التّداخل جليّاً في استدعاء الماضي عند تناول الزّمن الحاضر، فقد نال تكرار البيت والبيوت في نصوص المرأة السّرديّة النّصيب الأوفر من خلال الحنين لماضي الطفولة، والالتحام بالكويت القديمة وبيوتها، كما نجد ذكر البيوت المتراصّة المتطوّرة والفلل الأنيقة في المرحلة الحاليّة، مرحلة التّحولات الاجتماعيّة حيث الرّخاء والرفاهيّة. مما يوجد لدينا مفارقة واضحة بين كلا الزّمنين وكلا المكانين، نستطيع من خلالها أن نرى مدى التّغيير والتّحديث اللذين رافقا الزّمن منعكسين على المكان، ومثال ذلك رواية "الحواجز السوداء" للكاتبة ليلى العثمان؛ حيث يتكرر البيت (٢٧) مرة. فتؤكّد الكاتبة أنّ القاصّة الكويتيّة لم تكن بمنأى عن الخيال الإبداعيّ، فقد كان حاضراً



في ثنايا النّص، لكنّه مع وجوده الخياليّ، قد اتسم بطابع الرّمزيّة المفضية إلى نتائج مرتبطة بالواقع الكويتيّ بطريقة أو بأخرى، حيث بَنَت هذا الخيال على مرجعيّة ثقافيّة تعود بجذورها للأصالة والثّقافة، اللتين طبعتا البيئة الكويتيّة، فنستطيع القول أنّ الخيال – وإن وجد صريحاً– فإنّه مبنيٌّ على مرجعيّة ثقافيّة واجتماعيّة، تتّضح صورته من خلال التّصوير المكانيّ الملازم للتّتالي الزّمانيّ من ماضيه حتّى حاضره.

وتتميّز عمليّة التّحليل والدّراسة الفنيّة لمعطيات المكان والزّمان في القصّة النّسويّة الكويتيّة بالدّقة والوضوح والاستنتاج المنطقي من ربطهما ببعض، فتناولت الكاتبة كلّ مجموعة قصصيّة على حدا، واضعة هدفاً ترنو للوصول إليه، ألا وهو؛ مدى أهميّة كلّ من المكان والزّمان في النّصّ، وعدم اعتبارهما مجرّد كماليّات أو خلفيّات فنيّة مساعدة للحدث، أو مجرّد عنصر ثابت لازم لمنهج كتابة القصّة القصيرة، بل لتثبت أنّهما عنصران فاعلان، مؤثّران في النّصّ من الدّاخل والخارج، نستطيع الانطلاق منهما للوقوف على جماليّات وخصوصيّات ورموز النّصّ الأدبيّ. كما نستطيع من خلالهما إبداء حكم نقديّ على مدى إبداعيّة النّصّ الفنيّة، أو مدى

من خلال التّحليل الفنّي الذي أوجدته الكاتبة، فإنّنا نلمح التّصوّر الذي سعت من خلاله للوقوف على أهميّة القصّة القصيرة الهادفة بالدّرجة الأولى؛ على أنّها وسيلة أساسيّة من وسائل التّقويم الأخلاقيّ والثّقافيّ، ثمّ الاهتمام بالمكان بناءً على تصوّر أدبيّ معرفيّ؛ حيث إنّ استدعاء الطبيعة المكانية المرافقة للزّمن تنمّي المرجعيّة الثّقافيّة والأدبيّة والأخلاقيّة عند القارئ؛ فيتمكن من خلال المقارنة بين الأزمنة والأمكنة الماضية، مع الأمكنة والأزمنة الحاضرة، الخلوص إلى نتائج تنعكس إيجابا على شخصيّته الثّقافيّة وتكوينه السّيكولوجيّ.

التّأثّر بالماضي، أو التّأثير الشّخصيّ على النّصّ.

فبالإضافة إلى تأصيل علاقة الزمان بالمكان، فإنّ الدراسة عادت لتؤكّد أهميّة الارتباط الوثيق بين الماضي والحاضر، وتأثّرهما بالواقع، حيث إنّ أنواع المكان وأشكاله كانت غير متساوية في الظهور في متن القصّة القصيرة النّسويّة، فقد كان البحر ولا يزال مكاناً مكرّراً في أغلب الإنتاجات الأدبيّة، كما

أنّ الأوضاع السّياسيّة قد دخلت على هذه القصص بشكل ضروريّ للتّوفيق والتّفريق بين الأمن والخوف، والصّالح والتّالف، والخلف والسّلف. في إشارة إلى أنّ توظيف المكان بشكل فنّيّ يحتاج إلى موهبة خاصّة من القاصّة، حيث إنّ بعض القصص قد خلت من رمزيّة المكان، ولم يكن فيها متعديّاً الخلفيّة والدّيكور الخارجيّ للقصّة.

ومن خلال التّحليل الفنّي الذي أوجدته الكاتبة، فإنّنا نلمح التّصوّر الذي سعت من خلاله للوقوف على أهميّة القصّة القصيرة الهادفة بالدّرجة الأولى؛ على أنّها وسيلة أساسيّة من وسائل التّقويم الأخلاقيّ والثّقافيّ، ثمّ الاهتمام بالمكان بناءً على تصوّر أدبيّ معرفيّ؛ حيث إنّ استدعاء الطبيعة المكانية المرافقة للزّمن تنمّي المرجعيّة الثّقافيّة والأدبيّة والأخلاقيّة عند القارئ؛ فيتمكن من خلال المقارنة بين الأزمنة والأمكنة الماضية، مع الأمكنة والأزمنة الحاضرة، الخلوص إلى نتائج تنعكس إيجاباً على شخصيّته الثّقافيّة وتكوينه السّيكولوجيّ. وبمحاذاة أهميّة المكان الضمنيّة الهادفة في النّصّ، فإنّ التوصيف المكانيّ المحرّك للأفكار المجرّدة والمشخص لها، يساعد على تقريب هذه الأفكار للمتلقّي، ويقدّمها له بصيغة فنيّة واعية، فيزيد من مستوى الإيقاع النّفسيّ في أحداث القصّة القصيرة، ليعطي القارئ تصوّراً حقيقيّاً للأحداث بشكل يجعل منه كمتلق عنصراً أساسيّاً في هذه القصّة، مُتوقّعاً لأحداثها، ومُعطياً أحكاماً نقديّة بناها على تخيُّله للواقع المُعاش في القصّة، والذي استوحاه من المكان المقترن ضرورة بزمانه. وما كان من الكاتبة إلا أن تُخرج هذه الدّراسة إلى النّور بعد أن كانت لفترة طويلة في الظّلّ على علو كعبها، حيث إنّ الدّراسات التي تناولت المكان السّرديّ في القصّة قد وصمت بالشّح، ممّا حذا بالكاتبة أن توضّح المنهج العلميّ لطبيعة دراسة المكان من خلال التّطبيق على مجموعة من النّماذج القصصيّة النّسويّة الكويتيّة، مذكرة بهذه الخطوة الإبداعيّة الباحثين للتّركيز على كلّ الأنواع الأدبيّة وعدم إهمال أيّ نوع منها، والتّركيز على فرديّة العناصر الفنيّة في كلّ منها.

عنوان الكتاب: "المكان السّرديّ في القصّ النّسويّ الكويتيّ: دراسة فنيّة في علاقة المكان بالزّمان".

مؤلفة الكتاب: ليلى محمّد صالح.

النـاشـر: المؤلفـة- الكـويـت- الطبعـة الأولى- ٢٠١٠.

عدد صفحات الكتاب: ٢٠٨.

الرموز الفنية.. في رواية "الخيميائي"
"O Alquimista"
حكمة.. باولو كويلهو

بقلم: ندى الرفاعي *

حققت رواية الخيميائي (الكيميائي) نجاحا عالميا جعل مؤلفها البرازيلي باولوكويلهو من أشهر الكتاب العالميين. فالخيميائي هي القصة السحرية لسانتياغو ، وهو صبي راعي غنم أندلسي يتوق للسفر بحثاً عن كنز دنيوي فيسافر من منزله في أسبانيا إلى أسواق طنجة وعبر الصحراء المصرية للقاء مصيري مع الخيميائي. وتستلهم الرواية المستمدة أحداثها من التراث العربي والفلسفة العربية الإسلامية في البحث عن السعادة والمغامرة والتفاعل مع الحياة والكون.

باولو كويلهو (Paulo Coelho) هو روائي وقاص برازيلي. يؤلف حالياً القصص المحررة من قبل العامة عن طريق الفيس بوك، وتتميز رواياته بمعنى روحي يستطيع العامة تطبيقه مستعملا شخصيات ذوات مواهب خاصة، لكنها موجودة عند الجميع، كما يعتمد على أحداث تاريخية واقعية لتمثيل أحداث قصصه. وقد نشرت مؤلفاته في أكثر من ١٥٠ دولة، وترجمت إلى ٥١ لغة، وبيع منها أكثر من ٣١ مليون نسخة. ونال العديد من الأوسمة والتقديرات.. ومن بين مؤلفاته (الخيميائي - فيرونييكا تقرر - موتها - وإحدى عشرة دقيقة).

والخيميائي رواية رمزية لباولو كويلو نشرت لأول مرة في عام ١٩٨٨ . وقد تم الترحيب بها باعتبارها من الروايات الكلاسيكية الحديثة، وكانت مكتوبة أصلاً باللغة البرتغالية

* كاتبة وشاعرة من الكويت.

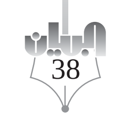


> **تـدور الـروايـة حـول فتى أندلسي "سانتياغو" تعلم في المدرسة وأحب له والده أن يعمل كاهناً، ولكنه اختار أن يرعى الغنم اعتقاداً منه أن ذلك سيجعله يسافر ويتنقل في الأرض ويتعلم أكثر ويعرف أناساً وأصدقاء جددا، وكان يقضي وقته أثناء الرعي في قراءة الكتب.**

، ومنذ ذلك الحين ترجمت إلى ٥٦ لغة ، ودخلت سجل غينيس العالمي كأكثر الكتب المترجمة من قبل كاتب على قيد الحياة. وقد بيع منها أكثر من ٦٥ مليون نسخة في أكثر من ١٥٠ بلدا ، لتصبح واحداً من أفضل الكتب مبيعاً في التاريخ. وهي مستمدة من التراث العربي، وتستلهم الفلسفة العربية الإسلامية في البحث عن السعادة والمغامرة والتفاعل مع الحياة والكون وفهم الناموس العام الذي ينظم ويدير الكائنات والمجرات من أصغرها إلى أعظمها في منظومة موحدة.

تدور الرواية حول فتى أندلسي "سانتياغو" تعلم في المدرسة وأحب له والده أن يعمل كاهناً، ولكنه اختار أن يرعى الغنم اعتقاداً منه أن ذلك سيجعله يسافر ويتنقل في الأرض ويتعلم أكثر ويعرف أناساً وأصدقاء جددا، وكان يقضي وقته أثناء الرعي في قراءة الكتب. كان يلجأ إلى كنيسة مهجورة نبتت فيها شجرة جميز فيترك الغنم ترعى هناك أو يؤويها إلى مبنى الكنيسة ويجلس تحت شجرة الجميز يقرأ أو ينام أو يتأمل ويناجي نفسه والكون، ويذهب أحيانا إلى مدينة طريف ليبيع بعض أغنامه أو أصوافها، وفي المدينة تعرف على ابنة التاجر الذي كان يبيعه الصوف وتحدثا سوياً، وشعر برغبة كبيرة في البقاء في المدينة ليظل قريباً من الفتاة.

يرى الفتى في المنام حلماً تكرر مرتين جعله يهتم بتفسيره، فقد رأى نفسه مع نعاجه حين جاء إليه طفل وأمسك بيده وأخذه إلى أهرامات مصر وأراه مكاناً محدداً في الأهرام، وقال له ستجد هناك كنزاً، فذهب إلى عجوز غجرية في المدينة وحدثها عن حلمه لتفسره، قالت له العجوز إن الأحلام هي لغة الرب فإذا كانت بلغة الناس استطعت تفسيرها، ولكن إذا كانت بلغة روحك فلا أحد سواك يستطيع تفسيره، وقالت له إن حلمك يصعب تفسيره، يجب أن تذهب كما طلب منك الطفل ولن آخذ منك الآن مقابل تفسير الحلم، ولكن إذا وجدت الكنز أريدك أن تدفع لي مقابل ذلك، وطلبت منه أن يقسم على ذلك.



وفي المدينة يلتقي سانتياغو برجل عربي عجوز، قال له إن اسمه ملكي صادق، ووجد أن هذا الرجل يعرف حلمه ويعرف كثيراً من أسراره وخصوصياته التي لا يعرفها أحد سواه، وطلب منه أن يعطيه من الأغنام مقابل أن يعلمه كيف يبلغ مكان الكنز المخبوء، ويبيع الفتى سانتياغو خرافه ويعطي الشيخ ما طلبه، ولكنه لم يقدم له مقابل ذلك سوى نصيحة عامة "يجب أن تقرأ الإشارات التي تساعدك على معرفة طريقك" وانتزع من صدرية ذهبية معلقة في رقبته حجرين كريمين يدعى أحدهما أوريم والآخر توميم وقال له يمكنك أن تسألهما إذا احتجت، وحاول أن تتخذ قراراتك بنفسك، لقد أعطيتني ستة خراف لأنني أخبرتك عن أشياء تعرفها ولكنني ساعدتك على اتخاذ قرار.

إكسير الحياة

سافر سانتياغو إلى طنجة وتعرض هناك للسرقة وصار في المدينة غريباً لا يملك شيئاً، وعرض على صاحب محل لبيع أدوات زجاجية أن ينظف له متجره مقابل طعامه، فقال له التاجر: لن تحتاج لذلك حتى تأكل، فيجب علينا أن نطعم الغريب والجائع دون مقابل، ولكنه وافق على تشغيله في المحل مقابل عمولة، وعمل الفتى وكسب في عام واحد

عاد الفتى إلى قريته واستخرج الكنز، كان صندوقاً مليئاً بقطع ذهبية قديمة وأحجار كريمة وأقنعة ذهبية وتماثيل مرصعة بالماس ومخلفات غزو نسيته البلاد منذ زمن بعيد. لقد وجده في قريته تحت شجرة الجميز كما أخبره الفارس، وهبت ريح شرقية قادمة من أفريقيا لا تحمل رائحة الصحراء ولا التهديد بالغزو، ولكن تحمل أريج عطر يذكره جيدا حين ودع فاطمة في منتصف الليل قبل أن يسافر مغادراً، فابتسم وقال: هأنذا يا فاطمة، إنني قادم.

ما يكفي لشراء قطيع من الغنم يفوق قطيعه الأول بمقدار الضعف، وفكر في العودة إلى الأندلس ليفتح دكاناً في طريف ويتزوج ابنة التاجر التي أحبها، ولكنه التقى رجلاً انجليزياً سافر منذ عشر سنوات ليتعلم الكيمياء ويريد أن يسافر إلى مصر ليقابل خيميائياً عربياً يقيم في واحة الفيوم استطاع أن يحضر إكسير الحياة الذي يطيل العمر ويحمي من المرض وأن يكتشف حجر الفلاسفة الذي يحول المعادن إلى ذهب، وأقنع

تعتبر شخصية سانتياغو هي الشخصية المحورية للرواية، وبينما تبدأ الحكاية، يرى القارئ العالم بصورة رئيسية من خلال وجهة نظره. إذ تمثل رحلته الطويلة الصعبة رحلة كل شخص خلال الحياة.

سانتياغو بمرافقته إلى مصر لعله يجد كنزه، واشتريا جملين لينضما إلى قافلة كبيرة متجهة إلى مصر.

تعبر القافلة الصحراء ويتعلم سانتياغو أشياء كثيرة، ويتعرف في الليالي عندما يستريح الرجال ويتحلقون حول النار على أشخاص حكماء وشجعان، وتتوطد علاقته بالإنجليزي وإن لم يحب كتبه التي كان يطيل تأملها، وتتحدث عن الزئبق والأملاح. ويمكث سانتياغو في واحة الفيوم فترة طويلة بسبب حروب طاحنة تدور في المنطقة بين القبائل جعلت طريق القوافل خطرة ومستحيلة، ولأنه يتقن اللغة العربية فقد استعان به الإنجليزي للبحث عن الكيميائي المقيم في الواحة وفي أثناء البحث تعرف على فتاة اسمها فاطمة وأحبها وقرر أن يبقى في الواحة ليعيش معها. وهنا يبدو كويهلو متأثراً بالصوفية الإسلامية ومعجباً بها باعتبارها منهج علم وحياة وفلسفة ويستشهد بالصوفي الذي يدين فيما تعلمه لثلاثة هم لص وطفل وكلب.

تدل الإشارات سانتياغو على أن المحاربين سيهاجمون الواحة فيذهب إلى زعيم الواحة ليخبره برؤياه، ويتشاور زعماء الواحة طويلاً، وأخيراً يتحدث إليه الزعيم قائلا إنهم يصدقونه لأنه قبل ألفي عام جاء إلى مصر فتى مثلك اسمه يوسف استطاع بتفسيره لحلم الملك أن ينقذ مصر من المجاعة، وبالفعل يهاجم خمسمائة محارب الواحة ولكن أهلها الذين كان من بينهم ألفا فارس محارب كانوا مستعدين لهم فأوقعوهم في كمين وقتلوهم جميعاً، وكافأ الزعيم سانتياغو بخمسين قطعة ذهبية وبتعيينه مستشاراً.

ويأتي الخيميائي إلى سانتياغو ويتعارفان ويتحدثان طويلاً وينصحه بالسفر إلى الأهرام ليتعقب حلمه، ولكن الفتى كان يفضل البقاء في الفيوم والزواج من فاطمة والعمل مع الزعيم، فيقول له الخيميائي، " إذا لم تتبع حلمك فسوف تفقد أسرارك ولن تظل مستشاراً، وتصبح مجرد تاجر في الواحة"، ويتعذر سانتياغو بالحرب الدائرة، فيبدي الكيميائي استعداده لمرافقته ومساعدته في الوصول فهو يعرف كما قد أخبره طرق الصحراء.

حجر الفلاسفة

ويعترضهم في الطريق محاربون أشداء ملثمون، ويفتشونهما ويجدون مع سانتياغو كمية من الذهب ومع الخيميائي زجاجة تحتوي على سائل أصفر وقطعة زجاجية كأنها بيضة فيسألون الكيميائي فيجيبهما: هذا السائل هو إكسير الحياة الذي يطيل العمر ويحمي من المرض وهذا حجر الفلاسفة الذي يحول المعادن إلى ذهب، فيضحك الرجال كثيراً ويضحك معهم سانتياغو والخيميائي ثم يخلون سبيلهما، فيسأل سانتياغو رفيقه: كيف تخبرهما عن هذا السر العظيم؟ فقال له: لكي أريك قانوناً بسيطاً من قوانين الكون، وهو "عندما نجد أعظم كنوز الدنيا فقد لا نتبينها لأننا لا نؤمن بوجودها".

وتعترضهما مجموعة أخرى من المقاتلين وتلاحظ أنهما مرا بمعسكر أعدائهما دون أن يعترضوهما فيقررون أنهما جاسوسان للأعداء، ويقررون قتلهما، ولكن الخيميائي يقنعهم بإطلاق سراحهما مقابل الذهب الذي يحمله سانتياغو وبعد أن يريهما قدرة الفتى الخارقة على التحول إلى رياح عاصفة. ثم يصلان إلى الجيزة وينزلان عند راهب قبطي، وهناك يستريحان ويحول الخيميائي كمية من الرصاص إلى ذهب.

رواية مثيرة تتفجر بالتفاؤل، فهي من نوع من الرواية التي تقول لك إن كل شيء ممكن طالما كنت تريد حدوث ذلك حقاً. وقد يبدو وكأنه نسخة مبسطة فلسفة وغموض العهد الجديد. ولكن كما يصرح كويلهو فإن "الأشياء البسيطة هي أكثر الأشياء قيمة والحكماء فقط هم من يقدّرون ذلك".

فوضع الرصاص في قدر وسخنه على النار طويلاً ثم مزجه بجزء من حجر الفلاسفة لا يزيد على شعرة فتحول الرصاص إلى ذهب وتركه يبرد ثم قسمه إلى أربعة أجزاء أعطى الأول للراهب والثاني لسانتياغو وأخذ الجزء الثالث وأودع الرابع لدى الراهب ليعطيه إلى سانتياغو إذا احتاج إليه.

ويمضي سانتياغو إلى الأهرام وتبهره بعظمتها وتناسقها، ويتبع الإشارات حتى يهتدي إلى المكان الذي يجب أن يحفر فيه، ويمضي الليل طوله يحفر، وفي الصباح يمر به فرسان ملثمون فيفتشونه ويسألونه ماذا تخبئ ويقتادونه إلى خيمة القائد، ويحدثه بقصته، فيضحك الفارس طويلاً، ويقول له هل جئت من

إسبانيا وأمضيت سنة تعمل، وسرت في الصحراء من المغرب إلى مصر وتعرضت للسلب مرتين، وكدت تقتل مرات عدة من أجل حلم، لقد حلمت مرتين أن ثمة كنزاً في كنيسة مهجورة في قرية إسبانية مدفون تحت شجرة جميز نبتت في أرض الكنيسة يأوي إليها رعاة الغنم لكنني لم أتبع حلمي، فلست غبياً إلى هذا الحد لكي أجتاز الصحراء الهائلة لأجل حلم رأيته مرتين، وتركه الفارس وانصرف. وفهم الفتى سانتياغو الإشارة، وعرف أن الملك العجوز والكيميائي والفارس الملثم هم شخص واحد، وأنه ترك له الذهب عند الراهب ليعود إلى إسبانيا، وضحك الراهب عندما رآه يعود من جديد وسأله، أما كان يمكنك أن تجنبني ذلك كله، وسمع الريح تجيبه: "ولكن لو أخبرتك لما شاهدت الأهرام".

وعاد الفتى إلى قريته واستخرج الكنز، كان صندوقاً مليئاً بقطع ذهبية قديمة وأحجار كريمة وأقنعة ذهبية وتماثيل مرصعة بالماس ومخلفات غزو نسيته البلاد منذ زمن بعيد. لقد وجده في قريته تحت شجرة الجميز كما أخبره الفارس، وهبت ريح شرقية قادمة من أفريقيا لا تحمل رائحة الصحراء ولا التهديد بالغزو، ولكن تحمل أريج عطر يذكره جيدا حين ودع فاطمة في منتصف الليل قبل أن يسافر مغادراً، فابتسم وقال: هأنذا يا فاطمة، إنني قادم.

تحليل رموز الرواية:

كما يشير عنوان الكتاب ، فموضوعه الرئيسي هو الخيمياء (الكيمياء)، فالخيمياء تعني التغيير. وعلى المستوى الحرفي تصف الخيمياء تحويل المعادن القاعدية إلى ذهب ثمين. والعملية الكيميائية هي قوة من قوى الطبيعة ، و ليست بعملية تحول سهلة. فالقوى الطبيعية تحول المعادن القاعدية إلى ذهب، ولكن من أجل القيام بذلك تستغرق وقتا جيولوجياً طويلاً جداً وتستهلك قدرا هائلاً من الضغط والحرارة.

والخيميائي هو شخص ذو معرفة نادرة وغامضة ، يعرف كيفية تسريع تلك العملية الطبيعية ويستخدم أدوات خاصة لتكوين الذهب من الرصاص. ومنذ بداية هذه القصة ، يهتم سانتياغو بشكل واضح في تطوير وتجربة التغيير. وهو قد تعلم اللغة والدين من خلال دراسة في الحلقة الدراسية ، ولكن غير راض عن التعلم الذي يحدث من خلالها.

وتعتبر شخصية سانتياغو هي الشخصية المحورية للرواية ، وبينما تبدأ الحكاية، يرى القارئ العالم بصورة رئيسية من خلال وجهة نظره. إذ تمثل رحلته الطويلة الصعبة رحلة كل شخص خلال

الحياة. فوالدا سانتياغو ربياه على الاحترام وأرسلاه إلى المدرسة لدراسة اللغة والدين. وكانا يأملان بأنه سوف يصبح كاهناً لا أن يعيش حياة الكدح مثلهما. ورغم ذلك فقد كانت طبيعته الفضول وحب معرفة كل شيء عن العالم وظل يلتمس السفر حتى يتمكن من اكتشاف أشياء لنفسه. ولذا اختار أن يصبح راعياً حتى يتمكن من السفر، وتعلم الأشياء بنفسه مباشرة.

إن" الخيميائي ، هي رواية مثيرة تتفجر بالتفاؤل ، فهي من نوع من الرواية التي تقول لك إن كل شيء ممكن طالما كنت تريد حدوث ذلك حقاً. وقد يبدو وكأنه نسخة مبسطة فلسفة وغموض العهد الجديد. ولكن كما يصرح كويلهو فإن "الأشياء البسيطة هي أكثر الأشياء قيمة والحكماء فقط هم من يقدّرون ذلك".

وكما يقول الكيميائي نفسه ، عندما كان يظهر لسانتياغو على هيئة ملك قديم "عندما تريد حقاً حدوث شيء ، فإن الكون كله يتآمر لتحقيق رغبتك". هذا هو جوهر فلسفة الرواية وحافز ذو أصداء في كتابة كويلهو لـ"الخيميائي. ولعل هذا هو سر نجاح كويلهو وهو أنه يقول للناس ما يريدون سماعه، أو بالأحرى أنه يقول لهم أن ما يتمنونه ولكن لم يظنوه ممكناً أبداً، يمكن أن يكون محتملاً.

ومن المثير للاهتمام أن نرى أن كويلهو يعرض الشخص الذي ينكر تعقب حلمه بأنه الشخص الذي ينكر رؤية الله ، وأن "كل شخص سعيد يحمل الله بداخله" ورغم ذلك فقليل فقط من الناس يختارون اتباع الطريق الذي تم تهيئته لهم ، ويجدون الله أثناء بحثهم عن مصيرهم ، ومهمتهم على الأرض.

من الرمزية أيضاً أن سانتياغو يجد رفيق روحه وأسرار الحكمة في برية الصحراء. والبرية هي رمز تم استخدامه من قبل الكثيرين من الكتاب العظماء مثل جين أوستن في "حديقة مانسفيلد" ، وشكسبير في "الملك لير". وفي الصحراء ، يلتقي سانتياغو بتوأمه الروحي ويكتشف أن الحب هو جوهر الوجود والخلق. وكما يفسر كويلهو ، عندما نحب ، نحاول دائماً تحسين أنفسنا ، وعندها يكون كل شيء ممكناً.. وموضوع الحب ألهم غنائية جميلة في كتابة كويلو: "أنا أحبك لأن الكون كله تآمر لأجلي لكي أقترب منك".

ويشير كويلهو أيضا إلى أن أولئك الذين لا يمتلكون الشجاعة لتعقب "أسطورتهم الشخصية" محكوم عليهم بحياة الفراغ والبؤس وعدم تحقيق الرغبات. فالخوف من الفشل يبدو أكبر عقبة أمام السعادة. وكما يعترف بائع الكريستال المعمر بشكل

تراجيدي : "أخشى أن خيبة أمل كبيرة تنتظرني ، ولذا فإنني أفضل أن أحلم". وهنا يجسد كويلهو حقاً مأساة الإنسان الذي يضحي بتحقيق رغباته في سبيل الامتثال، هو يعرف أن بإمكانه تحقيق العظمة لكنه ينفي فعل ذلك ، وينتهي به الأمر بحياة فارغة.

إن قصة الكنوز التي يجدها سانتياغو على طول الطريق تعلمنا، كما لم تفعل سوى قصص قليلة، الحكمة الأساسية من الاستماع إلى قلوبنا ، وتعلم قراءة البشائر المتناثرة على طول مسار الحياة ، وفوق كل شيء ، تعقب أحلامنا.

الأحلام ، الرموز ، الإشارات ، والمغامرة تتابع القارئ مثل أصداء أصوات الحكمة القديمة في "الخيميائي" ، وهي الرواية التي تجمع أجواء التصوف في العصور الوسطى مع أغنية الصحراء.. مع هذه التحفة الفنية يصرح كويلهو على أنه لا ينبغي لنا أن نتجنب مصائرنا، ويحث الناس على متابعة أحلامهم ، وذلك لأن إيجاد "أسطورتنا الشخصية" ، ومهمتنا على الأرض هي الطريق للعثور على "الله"، بمعنى السعادة ،الالتزام ، والغرض النهائي من الخلق.

مدلولات معينة لبعض الأشياء والأماكن:

×العملات الذهبية: وتمثل مساهمة والد سانتياغو في كنزه.

×الكنيسة القديمة المهدمة: وتمثل الدين والإيمان. فلا زالت توفر الملاذ والمرافئ تأوي الكنز المخفي ، على الرغم من أنها غير صالحة للاستعمال.

• حجارة الأوريم والتميم: وهي عبارة عن أحجار وسيطة تمثل حكمة الرجل العجوز والتوجيه الموجود إذا كان سانتياغو في حاجة إليه بالفعل.

• صندوق الكنز: ويمثل مصير سانتياغو، فالقطع النقدية الذهبية القديمة والأشياء الثمينة الأخرى هي الشكل المكرر أو المطور للمعادن الأقل شأناً. ورمزياً ، يمثل الكنز، كنز سانتياغو الفعلي، والذي هو تطور روحه ، وتصريح فاطمة بالحب الأبدي والنمو الروحي لسانتياغو وتطوره هما مكافأته الحقيقية.

• القافلة: وتمثل رحلة الحياة وأخطارها المتأصلة ، والأنواع العديدة من الشخصيات التي نقابلها على طول الطريق، كما تمثل السلامة.

• الشجرة: صورة الشجرة وهي تنمو في وسط الكنيسة القديمة هي صورة مغايرة للطبيعة وللدين وتمثل أدوار الطبيعة والإيمان في هذه الحكاية.



الحبكة:

تتابع القصة سانتياغو ، ذلك الراعي الشاب الذي يعيش في اسبانيا ، في رحلة لتحقيق أسطورته الشخصية والعثور على كنزه في أهرامات مصر. و الفرق بين حبكة الخيميائي وحبكة المأساة (التراجيديا) ليس اختلافاً في البنية المنطقي، وإنما هو مجرد اختلاف في وجهات النظر تجاه الحياة. فالمأساة تعالج الشخصيات والأحداث بشكل جدي ، تحت سيطرة قانون المصير الذي لا يرحم ، في حين أن الكوميديا تعامل الشخوص والأحداث فكاهي ، في إطار تسوية من التقاليد الاجتماعية.

أسلوب العرض:

تحكي الرواية قصة سانتياغو ، صبي يمتلك حلماً وشجاعة لمتابعته، فبعد الاستماع الى "العلامات" يشرع الصبي في مغامرته الشخصية في رحلة شبيهة برحلة يوليسيس (عوليس) في التنقيب واكتشاف الذات ، والبحث رمزياً عن كنز خفي يقع بالقرب من الأهرامات في مصر.

يبدأ الكتاب من وجهة نظر سانتياغو ، كما يرويها راوية ذو معرفة غير محدودة يصف ما يشعر ويفكر به سانتياغو. وتكشف وجهة النظر هذه عن التغييرات الطفيفة التي يمر بها، وتتيح للقارئ أن يشارك في تبصره واكتشافاته. التغييرات التي يختبرها سانتياغو مهمة لموضوع الكيمياء، وحقيقة أن وجهة نظره هي المهيمنة يساعد على تأكيد ذلك الموضوع. والسرد لا يتوقف فقط عند وجهات نظر سانتياغو، وإنما هو مثل كاميرا سينمائية، حيث تبتعد وجهة نظر القصة من المشاهد القريبة، عندما يكون ذلك ضرورياً، لتظهر على نطاق أوسع ضمن منظور شامل متكامل.

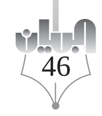
عندما قرر الذهاب، كانت نصيحة والده الوحيدة له هي "سافر في العالم حتى ترى أن قلعتنا هي الأعظم ، وأن نساءنا هن الأكثر جمالا". وفي رحلته يرى سانتياغو عظمة العالم ويقابل جميع أنماط البشر مثيري الاهتمام مثل الملوك والخيميائيين. لكنه في نهاية الرواية ، يكتشف أن "الكنز يكمن حيث ينتمي قلبك" ، وأن الكنز كان الرحلة بحد ذاتها والاكتشافات التي قام بها ، والحكمة التي اكتسبها.

من وقت لآخر تظهر للواجهة فجأة شخصيات هامشية هي فقط في القصة من أجل مشهد واحد صغير لأن وجهة نظرهم سيشار إليها لاحقاً، مثل: "عندما ترغب في شيء، فإن الكون بأسره يطاوعك للقيام بتحقيق رغبتك" و

”ليس هناك سوى شيء واحد يمكنه أن يجعل الحلم مستحيلاً وهو الخوف من الفشل“. ففي الملخص الذي كتب على غلاف الرواية : ”في طريقه للعثور على كنزه الحلم، تقع أحداثاً كثيرة، استحال كل حدث منها إلى عقبة تكاد تمنعه من متابعة رحلته، إلى أن يجد الوسيلة التي تساعده على تجاوز هذه العقبة. يسلب مرتين، يعمل في متجر للبلور، يرافق رجلاً انجليزياً يبحث عن أسطورته الشخصية، يشهد حروباً تدور رحاها بين القبائل، إلى أن يلتقي بالخيميائي عارف الأسرار العظيمة الذي يحثه على المضي نحو كنزه. وفي الوقت نفسه يلتقي فاطمة، حبه الكبير؛ فيعتمل في داخله صراع بين البقاء إلى جانبها، ومتابعة الرحلة بحثًا عن الكنز“.

"الخيميائي" هي الرواية التي يمكن أن تعجب الجميع ، لأننا جميعنا يمكن أن نتعرف على أنفسنا من خلال سانتياغو (الشخصية الرئيسة)، فكل منا يحلم ، ويموت من أجل من يقول لنا أنها قد تصبح حقيقة. والرواية تجمع بمهارة بين كلمات الحكمة والفلسفة وبساطة المعنى واللغة ، مما يجعلها مقروءة بشكل خاص ومما يحسب لصالحها كأفضل الكتب مبيعاً.

* باولو كويلهو، ترجمة: جواد صيداوي – الخيميائي "O Alquimista"– –الطبعة الأولى 2001، دار المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت.



رواية "بين الصحراء والماء"[1] لمحمد العريمي: ...هاجس التفرد

بقلم: د صبري مسلم *

لم يعد النموذج الروائي الأوروبي هو الوحيد في المشهد الروائي العالمي إذ اقتحمه باقتدار زخم من الروائيين المنتمين إلى أميركا اللاتينية ومنهم على سبيل الاستدلال غابرييل غارسيا ماركيز ولا سيما في روايته الشهيرة مائة عام من العزلة إذ انبثقت رؤية مؤكدة هي أن المرقاة إلى العالمية لا يمكن أن تتحقق عبر تقليد النموذج الروائي الأوروبي وإنما عبر سلم المحلي وتفاصيله بل المغرق في محليته، وهو على وجه الدقة ما يشكل نبرات الصوت الخاص والبصمات التي لا تشبهها أية بصمة أخرى، وهذا ما أكده تماماً الروائي العربي العالمي نجيب محفوظ حين عبر من خلال زقاق المدق وخان الخليلي وحي السيدة زينب إلى ذرى العالمية، وهاهو الروائي العماني محمد عيد العريمي ينطلق من هذه الرؤية ذاتها كي يستشرف أفقاً جديداً بسعة الصحراء والماء قطبي هذه الرواية المهمة مجذراً لهذا الانتقال من البداوة إلى المدينة وبأسلوب الفنان الذي يجيد اختيار الزاوية التي ينفذ منها إلى مثل هذا الموضوع المركب مع استيعاب لا يخفى لطبيعة الفن السردي التي تنفر من المباشرة والقيود القسرية ولغة التنظير وتلوذ بدلاً عن ذلك بالتقنيات والأدوات الفنية السردية من شخصيات وحوار وحدث وفضاء زمكاني وجملة سردية ناصعة.

وتشع هذه الرواية بمحاور عدة لا يمكن التوقف عندها جميعاً، بيد أن أهمها من وجهة نظري هو هذه الرؤية المتوازنة للغرب الأوروبي إذ تخلو هذه الرواية تماماً من

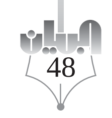
* أكاديمي عراقي مقيم في الولايات المتحدة الأمريكية.



الانبهار التام حد الحيرة وهي الرؤية التي كرسها توفيق الحكيم في روايته المعروفة عصفور من الشرق، ولعل الكاتب توفيق الحكيم يؤرخ لمرحلة سابقة ولسياق حضاري مختلف مع أنه ينتمي إلى الماضي القريب، ولا ينطبق ما ذكرناه على رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح التي انطوت على موقف عدائي من الغرب الأوروبي، وقد صب مصطفى سعيد بطل الرواية غيظه وكراهيته على الفتيات الأوروبيات اللواتي عاشرهن ومنهن جين مورس وسيمور وآن همند و شيلا غرينود وسواهن، وما صور النساء الأوروبيات إلا أصداء لإحساس بطل الرواية مصطفى سعيد بالظلم والنبذ أمام جبروت الغرب وغطرسته ولم يجد وسيلة من وجهة نظره لمواجهة الغرب بل ومعاقبته إلا من خلال نسائه اللواتي كان يجيد النفاذ إلى قلوبهن وإغوائهن والإطاحة بمشاعرهن.

وفي رواية بين الصحراء والماء يمكن أن تكون الأمريكية (راكساند دي براون) ترميزاً للغرب الأوروبي وأميركا على وجه التحديد، وإذا كان (ودعيد) بطل الرواية لم يحسن التصرف مع راكساند في أول لقاء له معها فإنه استطاع أن يكسب احترامها واحتفاءها به بعد ذلك، يرد في الرواية ومن خلال مذكرات راكساند التي أهدتها له في حفل تخرجه " انتهيت قبل قليل من جلسة المحادثة الأولى مع محمد... هذا الفتى العربي الساذج الذي أمضى الساعة الأولى ينظر إلى الزرين النافرين من تحت البلوزة على جانبي صدري أكثر مما كان يستمع إلى الكلمات التي تخرج من فمي " ولكن الفتى البدوي وبعد بضعة أشهر فقط يندغم بقوة مع ذلك المجتمع المتحضر ويستطيع أن يغير الانطباع الأول عنه حين تكتب عنه راكساند دي براون " اتضح لي أن الفتى العربي الذي وصفته بالسخف خلال لقائي الأول به حينما كنت أتدرب في معهد اللغات بالكلية، اتضح لي اليوم أنه نبيل الخلق، فقد حضر إلى الكنيسة لمواساتي بوفاة جدتي، كان يرتدي حلة سوداء أنيقة ويمسك بأصابعه السمر وردة بيضاء وضعها بخشوع جم إلى جانب الجثمان، وعندما أهالوا التراب على التابوت كان كتفه يلامس كتفي، شكراً يا محمد ".

وبذلك يثبت محمد ودعيد بطل الرواية



وبما لا يدع مجالاً للشك أن البداوة التي حملها في رأسه وأسلوب تفكيره بوصفها بنية فكرية وثقافية حاضرة في كيانه لم تقف حائلاً بينه وبين أرقى أنماط الحضارة وأعلاها شأواً هناك في الغرب الأميركي، ولم تدفعه تلك البداوة إلى الانكماش والانغلاق وإنما أثبت محمد ودعيد أنه قادر على أن يتكيف وبمرونة عالية لهذا الزخم من الأفكار والسلوك والرؤى التي لم تدر بخلده حين كان محاصراً برمال الصحراء وقيمها وتقاليدها.

ولأن صلة (ود عيد) بالصحراء هي صلة الأم بولدها فإنه يتماهى بقيمها وعاداتها التي تغلغلت إلى أعماق ذاته، يرد على لسان بطل الرواية " أنا بدوي عجنته صحراء الربع الخالي بقسوتها ملول وصعب المراس، شبيه بالبيئة التي جاء منها، تلك التي استنفدت كل ما لديه من طاقة على الصبر " بيد أن هذا لا يعني وبأي شكل من الأشكال أنه نظر إليها بناء على رؤية رومانسية أو افتراضية بل إنه كابد مرارتها وخبر جدبها وعاش حرمانها وهو ما نستشفه من خلال سطور رواية محمد عيد العريمي التي يصعب أن نحدد الحد الفاصل فيها بين الرواية والسيرة الذاتية، فهي رواية مضمخة بعبق السيرة الذاتية، أو أنها سيرة ذاتية مصوغة وفقاً للتقنية الروائية، وفي كل الأحوال نسج العريمي نسيجاً يقع ما بين الرواية والسيرة الذاتية أو لنقل إنه ألغى الخط الفاصل بينها، وقادته موهبته إلى نمط آخر من السيرة الذاتية التي تتخطى حدود الفرد الواحد لتعبر عن سيرة أمة بأكملها، ومن منا يجرؤ على إنكار جذره البدوي بيد أن هذا الجذر يمكن أن يكون ميزة حين تمتد بعض القيم الصحراوية النبيلة إلى أعماق إنسان هذا العصر ولاسيما جيل الروائي ذاته، بيد أن هذا الجذر قد يكون عبئاً ثقيلاً على كاهل إنسان هذا العصر حين ينكمش على بداوته ويعجز عن التواصل مع مستجدات هذا العصر.

وإذا استعرنا مقولة الفيلسوف الإغريقي هيرقليطس الذي يشير إلى أننا لا يمكن أن ننزل إلى النهر مرتين لأن هناك أبداً مياهاً تجري فإن هذا مما ينطبق على البادية التي بدت رمالها متحركة بحيث لا يمكن أن تنزل إلى الصحراء مرتين لأن هناك أبداً رمالاً

جديدة تحتضن قدميك إشـارة إلـى أن هذه الصحراء قد تغيرت تماماً ولم تعد كعهدنا بها مهاداً للقيم التي اعتدنا عليها بل تسلل إليها ما يجافي انطباعنا عنها، وهذا ما ختم به العريمي روايته مشيراً وعبر التقنية الروائية الفنية إلى استحالة عودتنا إلى الصحراء بعد أن ابتعدنا عنها مراحل زمانية ومكانية لا مجال لتجاوزها ويستقي هذا من آخر زيارة قام بها بطل الرواية لوادي المر المهاد المكاني الأول له وهو يقع على طرف صحراء الربع الخالي إذ يرد من خلال وعيه وبضمير المتكلم " وصلت الـوادي وقـد استبدلت المطية بسيارة ذات دفع رباعي، لم أجد القرية ولا ديـار قطينها، اختفى الـوادي تحت كثبان الرمال ولا أثر لحياة كانت، وقفت ونظرت في كل الاتجاهات لا شيء غير الجـدب والقحط ورمـال مجنونة قضت على مظاهر الحياة بقسوة ووحشية "،

مما يوثق الـرؤيـة الموضوعية للصحراء والبداوة ومن خلال رواية بين الصحراء والماء وبأسلوب الفن المرهف الذي يتخذ من التقنية الروائية جسراً لرؤية متعمقة ووعـي حـاد بطبيعة السياق الحضاري الـذي نعيشه في هـذه المرحلة الخاصة من تاريخ نهضتنا العربية الراهنة.

(1) "رواية الصحراء والماء"

- تأليف محمد عيد العريمي- سلطنة عمان.

- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت2008م.





مقالات

موسوعة الحكايات الألمانية

كريستين كيوان..ترجمة د.حصة الرفاعي

عبدالله الفرج.. بين الفصحى والعامية (2-2)

عبد الله الحاتم

بواكير الإصدارات الثقافية في قطر

محمد عبدالله صادق



موسوعة الحكايات الألمانية
مرجع فلوكلوري أساسي

مقال عن موسوعة الحكايات الشعبية بجامعة الملك أرنست

أوجست في جوتنجن بألمانيا

مترجم بتصرف عن مذكرة تعريفية صادرة عن هيئة

تحرير موسوعة الحكايات الشعبية باللغة الإنجليزية

بقلم: كريستين كيوان*
ترجمة: د. حصة الرفاعي**

جامعة الملك ارنست أوجست في جوتنجن بألمانيا من الجامعات العريقة والمعروفة عالمياً، لا لمساهماتها في مجال العلوم الطبيعية فحسب ، بل لأن الأخوين وليم وجاكوب

جرم اللذين أسسا علم فقه اللغة الألمانية وعلم الفولكلور في عام ١٨١٢، كانا من بين أساتذتها وباحثيها المشهورين . لقد عمل الأخوان جرم في وظيفة أميني مكتبة ، إلى جانب عملهما أستاذين في علوم اللغة والتاريخ والفولكلور منذ عام ١٨٢٩ حتى عام ١٨٣٧، حينما أقالهما الملك أرنست أوجست مع مجموعة من الأساتذة لاعتراضهما على إلغاء الدستور .

لم يعد الأخوان جرم ثانية إلى جوتنجن ، ولكن ميراثهما الفكري ظل حاضراً في تلك المدينة في منزلين متجاورين ، أحدهما رمادي اللون والثاني ذو لون أصفر . وهما يشكلان مؤسستين لأكاديمية العلوم التي تدين بالفضل بصورة مباشرة أو غير مباشرة للأخوين جرم . في المبنى الرمادي الذي يضم الأرشيف ، يوجد قاموس الأخوين جرم

---

* إحدى أعضاء هيئة تحرير موسوعة الحكايات الشعبية.

** أكاديمية وباحثة من الكويت.



الذي استغرق إنجازه ما يقرب من مئة عام ، ويتم إعداده الآن للطبعة الثانية . أما المبنى الأصفر، فيضم نماذج من علم الفولكلور ، أهمها موسوعة الحكايات الشعبية والتي يمكن أن تعرّف ، بصورة أدق ، بعنوانها الفرعي : دليل الحكاية الشعبية التاريخي والمقارن . والموسوعة هي - بحق - مرجع أساسي ؛ لأنها بمثابة رصد لأبحاث في مجال الحكاية الشعبية العالمية امتدت على مدى مئة وثمانين عاماً ، وهذا العمل المتميز بدأ في نهاية عقد الخمسينيات ، واضطلع به العالم الألماني كرت رانك . (Kurt Ranke ١٩٨٥-١٩٠٨) .

وقد اقترحت إحدى دور النشر في برلين على رانك أن تكمل العمل الذي بدأه عن كتاب الحكايات الألمانية ، ولكن رانك كان يدرك أن الإنجاز العلمي المتميز يجب أن لا يبقى محصوراً في نطاق قومي وموضوعي محددّ يقلل من فائدته، وأن من الأفضل أن ينحو منحى توثيقياً للحكايات العالمية التي تداولها الناس شفوياً، أو تم جمعها في كتب أدبية على أيد أناس وجماعات عرقية من كل أنحاء العالم ، وكان التركيز بالطبع على أوروبا ودول تأثرت بالأدب الأوروبي ، ومنطقة الشرق الأوسط ،و شمالي أفريقيا ، فيما يمكن أن يصطلح على تسميته خريطة الحكايات الخرافية ، علماً أن مفهوم رانك الجديد للحكايات الخرافية يعكس طموحاً يتطلب جهداً تحضيرياً كبيراً ،منه على سبيل المثال : إنشاء أرشيف موسع لنصوص الحكايات لاستيعاب مصادر المواد الأدبية ومجموعات الحكايات من كل أنحاء العالم ، إلى جانب دراسة كم هائل من الأدب الذي يتناول تلك الحكايات. ومن هذه البدايات المتواضعة في الخمسينيات، ومع تشجيع ودعم من المؤسسات الحكومية والأهلية ، أنشئ ذلك المركز الوثائقي الشامل .

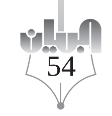
أما الموسوعة التي اتفق على طبعها باللغة الألمانية ، فقد استعان رانك بجهود مساعدين من باحثي الفولكلور في ألمانيا هم: هيرمان بوسنجر ، و لفجانج بروشنير، ولوتس روهرج ، ورودلف شيندا ، بالإضافة إلى العالم المتخصص في مجال الحكاية الخرافية ماكس لوثي من سويسرا الألمانية . ونظراً لشمولية مفهوم الموسوعة ذي الدلالة العالمية ، فقد تطلب الأمر أن يتولى تحريرها أساتذة متخصصون في آداب عالمية . فمثلاً كان أحد أعضاء هيئة التحرير المتفرغين متخصصاً في الأدب السلافي ، والثاني معنياً بالأدب الروماني. ومنذ عام ١٩٨٦ انضم إليهما متخصص في الأدب الشرقي هو أورلو مرزولف . ومعظم هؤلاء ممن ينتمون إلى الجمعية الدولية لأبحاث الحكايات الشعبية ، التي أسسها رانك في عام ١٩٦٠ . وبعد مرحلة إعداد استغرقت خمسة عشر عاماً ، تم طبع أول حولية من الموسوعة (Fascicle) في عام ١٩٧٥ .ثم توالى إصدار أجزاء الموسوعة.



وفي صيف عام ١٩٩٧ ، طبعت أول حولية من الجزء التاسع ، وتبعتها حولية ثانية في صيف ١٩٩٨ . وهذا يعني أن الموسوعة قد جاوزت منتصف الطريق من العمل الجاد . ويخطط المهتمون لإصدار أربعة عشر جزءاً ، بالإضافة إلى جزء خاص بالفهرس مع قائمة بثبت المراجع . وتضم قائمة المداخل ، ألفين وست مئة وتسعة وتسعين مقالاً تم ترتيبها وفق تسلسل أبجدي ؛ ثلاثون بالمئة منها بإسهام من المحررين وأعضاء هيئة التحرير . وربما يظن البعض أن هذا العدد هو رقم مبالغ فيه . ولكن من المهم أن يعرف القارئ أن المحررين وأعضاء هيئة التحرير قد اكتسبوا خبرة طويلة في مجال عملهم في حقل الحكايات الشعبية العالمية المقارنة . علماً أن عدداً كبيراً من الكتاب هم من الألمان . ومع ذلك تبقى إسهامات زملائهم من بلدان أخرى أمراً لا يمكن إنكاره . ففي العشرين سنة الأخيرة ، كان هنالك ما لا يقل عن أربعمئة متخصص من حوالي خمسين بلد شاركوا في إعداد الدليل (Handbook).

وتدل عناوين الموسوعة الفرعية دلالة واضحة على اتجاه الموسوعة نحو دراسة الحكاية الشعبية من منظور تاريخي مقارن . لذلك نجد معظم المساهمين من المتخصصين في علم الفولكلور ، ومع ذلك لا يتبع القائمون على الموسوعة منهجاً عالمياً واحداً فحسب ، بل يطبقون منهج التداخل بين العلوم . ومعروف أن الفولكلور علم يتداخل مع علوم أخرى إنسانية واجتماعية . لذلك يسهم في تحرير الموسوعة متخصصون في مجالات فقه اللغة ، والأدب، والانثروبولوجيا الثقافية ، وعلم الديانات ، وعلم النفس ، والاجتماع ، وتاريخ الفن .

وقد جرت العادة أن يقدم الباحثون مقالاتهم مرة في السنة ، في لقاء بين الكتّاب المحليين وهيئة التحرير أو عن طريق المراسلة. ويتم قبول معظم المقالات بسهولة لأن هيئة تحرير الموسوعة على اتصال دائم مع عدد كبير من المتخصصين في ألمانيا وخارجها . وإن عددا من الكتّاب الراغبين في الإسهام يرسلون طلبات مشاركة في تحرير الأبحاث .ومع ذلك هنالك إسهامات من الصعب قبولها ، منها أولاً: الحقول التي يتوافر فيها كثير من الباحثين على درجة متساوية من الذكاء والمعرفة، ثانياً : الموضوعات ذات الطابع العام بالنسبة لبحث الحكاية الشعبية والتي قد لا ينظر إليها بارتياح ، ثالثاً : الموضوعات التي تكون دون المستوى المطلوب ، مثل :الحكايات التي تتبع طرازاً ثانوياً ، والتي كثيراً ما تضم محتوى باهتاً لا يثير اهتمام أيّ من الدارسين . رابعاً وأخيراً : الموضوعات التي تحتاج الكتابة فيها إلى متخصصين في حقول أخرى ولكنهم في الوقت نفسه على قدر من المعرفة بمستلزمات البحث في مجال الحكاية الشعبية ، وفي هذه الحالات ربما يكون من الصعب التوصل إلى حل يرضي الجميع .



وبصورة عامة لا يتمنى المحررون وأعضاء هيئة التحرير أن يمارسوا رقابة على الكتّاب ، ولذلك فإن الآراء المتنوعة والمتعارضة مقبولة . فهنالك باحثون مقتنعون بأن الحكايات الشعبية تتناقل بالدرجة الأولى شفويا ، على حين يؤكد آخرون أن ذلك غير صحيح . وأكثر المعنيين بالفولكلور يتخذون موقفاً محايداً من ذلك . وتتبقى مسألة أخرى تثير الاهتمام ، وهي: هل يكون رواة الحكاية في الغالب من الرجال أم من النساء ؟ ، وثالثاً : فيما يتصل بتطبيق نظريات التحليل النفسي في دراسة الحكاية الشعبية ، وبالأخص منهج يونج، علم النفس التحليلي ، الذي استخدمه في تفسير الأسطورة و مغزى الحكاية. وهو منهج شائع بين علماء الفولكلور، وله عدد كبير من المؤيدين. لذلك فإن الكتابات التي تتناول نظرية يونج وإسهاماته في دراسة الحكاية الخرافية لا تمنع من النشر، على الرغم من تحفظ بعض الدارسين على هذا الاتجاه ، ومع إدراك القائمين على الموسوعة أن نشر هذا النوع من الدراسات ربما يعرضهم للنقد الشديد. وعادة يتم التحفظ على الكتابات ذات الطابع الشخصي، أو التي تتسم بالانحياز لتوجهات معينة تتعارض مع سياسة الموسوعة العامة .

محتوى الموسوعة : تنقسم إلى ثلاث مجموعات هي :

١- مادة الحكاية

٢- تاريخ البحث

٣- النظرية

المجموعة الأولى؛ وتعنى بمادة الحكاية التي تستحوذ في الغالب على الجزء الأكبر من الموسوعة . وفي هذه المجموعة يشغل المبحث الخاص بطرز الحكاية الشعبية حيزاً كبيراً من هذا الجزء. ذلك أن الموسوعة تتبع في التصنيف فهرس طرز الحكايات الشعبية العالمية للباحثين أنتي آرن وستيث تومبسون. كما تبنت من قبل نظام الأخوين جرم في تصنيف مجموعتهما (الحكايات المنزلية)، والتي قسمها الباحثون إلى حكايات رومانسية ، وحكايات دينية ، وحكايات الحيوان التي يرجع معظمها إلى الأدب الكلاسيكي في القرون الوسطى ، وتشمل الحكايات الخرافية ، و حكايات الوحش ، وحكايات السحر التي يعود جلّها إلى تلك المرحلة التاريخية . علاوة على الحكايات الفرنسية التي دارت على ألسنة الحيوانات ، وحكايات الشطّار والعيّارين في التراث الشرقي ، مثل شخصية جحا، و النكت والأقاصيص، وأخيراً الصيغ القصصية .

وتضم الدراسات المعنية بطرز الحكايات تحليلاً بسيطاً لسمات الحكاية الأساسية التي يتم تداولها في بلدان مختلفة. وتبحث أيضا في مجال النصوص التي جمعت في المصادر الأدبية مع توثيق



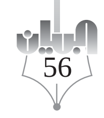
تاريخ الحكاية وخط انتشارها. وفي بعض الأحيان تتضمن هذه الدراسات معلومات عن خلفية الحكاية التاريخية والاجتماعية ، بالإضافة إلى التفسيرات والعروض التصويرية، واستخدامها الأدبي والجماهيري . وهنالك ما لا يقل عن ألفي طراز في فهرس أرن- تومبسون ، استغلت منها الموسوعة ألف طراز. أماقائمة المداخل فتضم ثلاثة طرز جديدة ، وردت على أنها عناصر في فهرس تومبسون لعناصر الحكايات الشعبية . (١) مثال على ذلك حكاية المرأة العجوز التي كانت تدعو الله أن يحفظ دكتاتورا حتى لا يأتي من هو أشد منه ظلماً .

وجدير بالذكر أن تأليف دراسات معنية بطرز حكايات شعبية موثقة علمياً ، تشكل أعمالاً رائدة تستحق النشر في الموسوعة. ومعظم هذه الدراسات اضطلع بها أعضاء هيئة تحرير الموسوعة ، لأن لديهم اتصالاً مباشراً بمواد الأرشيف ، والمؤلفات المودعة في المكتبات المتخصصة. ويتم كذلك إرسال نسخ من المواد الأرشيفية إلى المشاركين في التأليف، بعضها بصورة منتظمة ، وبعضها الآخر بناء على طلب . ويستقبل الأرشيف عددا من الزوار لأغراض علمية خاصة بهم . ويشكل الأرشيف الذي تم بناؤه في عام ١٩٦٠، مركزاً شاملاً لتوثيق الحكايات التي جمعت من أرشيفات عالمية . كما يضم الأرشيف نسخاً تربو على أربعمئة ألف حكاية ، تم تصنيفها وفق فهرس أرن- تومبسون لطرز الحكايات ، وينفرد هذا الأرشيف من بين أرشيفات الفولكلور الأخرى بضم نصوص حكايات عالمية ، إذ يشتمل على نصوص حكايات من كل من : ألمانيا وفرنسا واسكندنافيا وهنجاريا وروسيا والدول السلوفاكية. بالإضافة إلى حكايات شرقية وشرق أوسطية وقوقازية. فيما عدا البرتغال التي حالت ظروف مادية ولغوية دون تضمين كم كبير من تراثها القصصي في مواد الأرشيف . و معظم المواد التي تجلب من أرشيفات عالمية يتم ترجمتها إلى اللغة الألمانية ، مع وجود عدد كبير من الحكايات مدون باللغة الانجليزية لكي يستفيد منها الباحثون الأجانب الذين يقصدون الأرشيف للعثور على مادة أبحاثهم .

وإلى جانب استخدام فهرس أرن- تومبسون في تصنيف مواد الأرشيف ، تم استخدام الفهارس المحلية والوطنية التي ظهرت بعد ذلك . بالإضافة إلى عدد كبير من المقالات التي صدرت حول الحكايات الشعبية ، والمؤلفات التي اقتصرت على مجموعة معينة من عناصر الحكايات مثل أجزاء الجسد ، والفاكهة ،

---

1 – الطراز بموجب تعريف تومبسون ، هو حكاية تراثية ذات كيان مستقل . أما العناصر فهي الوحدات القصصية التي تتكون منها الحكاية.



والنباتات ، والمباني ، والظواهر الطبيعية ، والثقافية، والتقاليد الدينية ، والقصص التي تتناول الحياة الزوجية والخيانة الزوجية ، والنكت التي تدور حول بعض الأقليات والشخصيات التاريخية .ومن بين الذخيرة الهائلة التي يضمها أرشيف الحكايات مواد تتصل بشخصيات الحكاية . وهنالك شخصيات على قدر كبير من الأهمية بحيث تخصص لها الموسوعة مداخل كاملة ، مثل الساحرة والشيطان، والغول والقزم. تلك التي يكثر ذكرها في سياق الحكاية السحرية . على حين يضطلع ببطولة الحكاية الخرافية شخصيات مثل الملك والملكة ، والأمير والأميرة ، والأميرة وزوجة الأب وابنتها. ويمكن دراسة شخصيات الحكاية من منظور بنائي بحيث تقسم إلى شخصيات رئيسة ، وأخرى ثانوية ؛ خيرة أو شريرة . وتعنى الموسوعة أيضا بالشخصيات الحيوانية التي يرد ذكرها في الحكاية الشعبية ، والخرافة الروائية ، والتراث الملحمي الذي يتضمن أنواعا مختلفة من الكائنات الوحشية . ومن أهم الحيوانات ذات الدور الفاعل في نصوص الحكايات، السمكة والطائر والفيل والذئب والحصان والقرد والحمار وغير هؤلاء . وتحتفي بعض أبحاث الموسوعة بدراسة شخصيات تاريخية شاع ذكرها في الحكايات و اكتسبت ملامح أسطورية، منها : نابليون بونابرت، وبهرام ملك إيران ، والخليفة هارون الرشيد ، والملك الهنجاري ميتياس ، وغيرهم ممن كانوا يجولون بين الناس متنكرين لمعرفة أحوالهم المعيشية. ومن الملاحظ أن هذه الحكايات لم تأت على ذكر شخصيات تاريخية نسائية ربما لأن الذين دونوها من الرجال .

ويحظى التراث القصصي الديني الذي أهمله الدارسون بعناية خاصة من كتّاب الموسوعة . حيث تؤكد بعض الدراسات على قيمة هذا التراث . ومن أهم الأعمال التي تناولت هذا الجانب قيام عضو هيئة التحرير السابق ، ألفريد موسر راث بجمع الخطب الدينية الكاثوليكية وتحليلها. على حين اعتنى زميله أرنست هينرك ريرمان بتراث البروتستان الديني، وسلط ولفجانج بروشنير الضوء على تراث الطائفتين .

وهكذا تتضح لنا قيمة موسوعة الحكايات الشعبية الألمانية في كونها مرجعاً أساسياً في مجال الفولكلور . إذ تشتمل على أبحاث علمية مهمة يعود تاريخ بعضها إلى ما قبل مئتي عام من الدراسات التاريخية المقارنة في حقل التراث القصصي الشعبي . ومنذ عام ١٩٧٩ ، شارك متخصصون من أقطار تربو على خمسين قطرا في كتابة دليل الموسوعة . ويجري الآن إصدار العدد التاسع منه ، وهو يتألف من أربعة عشر جزءاً . وتقسم الموضوعات التي يتكون منها الدليل إلى ثلاث مجموعات أساسية هي: مادة قصصية، مصادر دينية وأدبية وتاريخية

، تاريخ البحث العلمي ، ومنها على سبيل المثال : بحث عن تاريخ الدراسات الوطنية والمحلية ،و سير الباحثين والجامعين ورواة الحكايات .

وأخيراً الجانب النظري، ويتضمن المناهج وتوجهات الباحثين النظرية ، وأوساط المتلقين ، والأنواع الأدبية ووظائفها، ومحيط الحكايات الطبيعي ، وشكل الحكايات المعماري . وينبغي الإشارة إلى أن هدف هذا المشروع الضخم الذي استغرق ويستغرق مدة طويلة من الإعداد، هو الرغبة الصادقة في تحقيق إنجاز علمي عالمي غير مسبوق .

ويبقى الاعتراف بوجود مشاكل جمة تعتري هذا العمل الكبير وتواجه القائمين عليه ، منها على سبيل المثال، الحروب والمشكلات السياسية التي تجري في مناطق كثيرة من العالم وتؤدي في معظم الأحيان إلى فقدان الاتصال بالباحثين ، وتوقف المشروع الخاص بتلك المناطق ، كما حدث في حرب الخليج الثانية ، وأفغانستان ، والبوسنة، وتقسيم جيكوسلوفاكيا . بالإضافة إلى التطور المستمر الذي يطرأ على علم الفولكلور، ويؤدي إلى تغيرات جذرية في المفاهيم والمناهج والنظريات . وهذا يستلزم تجديدا مستمراً موازياً في توجه الموسوعة .



عبدالله الفرج
بين الفصحى والعامية (2-2)

بقلم: عبدالله الحاتم*

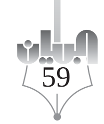
وأما في الهجاء فإن له قصيدة من أعنف ما قاله في الهجاء وقد صب فيها جام غضبه على رأس عجوز كانت تقطن بالقرب من بيته ولها قصة طريفة معه.

فمن المعروف عن الشاعر أنه علم من أعلام الفن والطرب وكان مجلسه الخاص (دخينه) عبارة عن منتدى رحب يلتقي فيه هواة الطرب وعشاق الفن ورواد الشعر والأدب من أمراء ووجهاء وغيرهم وكانت هناك عجوز تقطن بالقرب من بيت الشاعر وكانت كلما مرت حول بيته وسمعت آلات الطرب وهي ترسل أنغامها راحت هي الأخرى ترسل شتائمها وكلماتها المشحونة بالتهديد والوعيد إلى صاحب البيت ومن فيه، وعبدالله الفرج يسمع منها هذه الألحان كل يوم صباح مساء وقد أعيته الحيلة معها، فلجأ إلى الشعر يهجوها به، والهجاء سلاح الشعراء، قال:

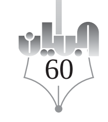
يا ناس من يقلع مدى الكذابة
واطلب عسى ما يستلاذ إلا بـه
من يلعن الشيطان واخته يؤجـر
ويفوز عند الرب يوم احسابـه
بلوى تبلتني عجـوز غبـرا
نـمامـة فتـانة سبابـه
ما أدري تظن إلها حلال عنـدي
وإلا لها شـرط علي وأتعابـه

---

* كاتب وباحث من الكويت (1916–1995)



أشوف غيري ما فرت عرضه ولا
قامت تسايل عن هـواه ودأبه
ما أدري تحاذر يا ملا من سطوته
أو خـايفـه يشي عليها كلابه (١)
ملعونة جازت عليها اللعنـة
حيـث أنها كـالعقرب اللسابـه
كالحية الرقطا عسى يهيأ لهـا
"صل" مقر السم بين أنيابــه (٢)
أعوذ بالله السميع العالــم
من شوف ذيك الحية المنسابــه
تومي بكيعان وظهـر مدبــح
ولسان ما يبرح يسيل العابــه
تشبه عجوز للبريمي جد فنــت
وأظن ذي من نسل ذيك اللابــه
حطت بنا شي وهو ما هو بنــا
يا ويلها من ربها المغتابـــه
محد يرد الفاجره عنا قبـــل
يهجم عليها المنطني بحرابـه (٣)
طبت بعرضي واستباحت شتمــي
جل عنك ما هي يا ملا مرتابــه
شا قول أنا بام العيوب اللي غدت
من سابق كالبـرمة المنعابـه
راكب عليها إبليس من عصر الصبا
مختارها من بد كـل ركـابـه
بانت لنا منها العداوة بالضحــى
أنا أشهد أن الصلح صكت بابه
الله عسى من عـان قشرا مثلها
يبلى من الفرقا بفقد أحبابـه
يا معدن الخبث الذي مـن حينـه
ما صان عيبه وانستـر بحـجابـه
والله والله الذي ترجـى المـلا
عفوه وتتخشى سطوته وتهابــه
يا إن ما عقلتي من جنونك هالذي
مدعيك لعروض الملا ثـلابـه
لاطلالك بالزرنيخ مثل الجربـا
لو كان طلايك يقط أثيابه (٤)
بالعون جاوزت الحدود بفعلك
وأظن عمرك تم باقي حسابه
ولي عسى مالك صديق يذكر
إن فر بالصرف الدهر دولابه
يا مال ما ينقض من كبد السما
نجم يتيح من القدر وأسبابه
يدق منك الحيل وإن دقَك فلا
يرحمك خطاف البصر مشهابه
وإلا فجني يخلبص عقلك
يجيك تحت الليل في جلبابه
يجيك مثل الذيب حاديه الطوى
يهجم عليك مكشر بأنيابه
فهو الذي يقطع ارغاك ببطنك
وهناك يطوي دفترك كتابه
فإن كان لا هذا ولا ذا فالرجا
ينزل على شيبك غضب (حبابه) (٥)
تامر عبيد عندها ويجونك
ناس بصورة جن وإلا ذيابه
ما حلت الرحمة بوسط قلوبهم
قشران مثل الحنشل النهابه
فيلا انضدوك أهل المشاعيب الصفر
والكل قفا مشبع مشعابه



جروك من رجلك سواة الجيفة

واقفى بك الحباس يم "دبابة" (٦)

وكأنما شتائم هذه العجوز ودعواتها لاقت قبولاً في السماء فإن هذه الندوة ما لبثت أن انفرط عقدها وتبدد شملها وكأنما كانت قوة هذه الدعوات استهدفت الشاعر أكثر من غيره، فالعقد لم ينتثر والشمل لم يتبدد إلا بالإفلاس الماحق الذي لحق به وأتى على الأخضر واليابس فيه، فاضطر بعد الثروة الضخمة التي تعد بالملايين وبعد الجاه العريض إلى قبول الصدقة وانتظار الزكاة، وأخيراً الموت غريباً عن بلده، فقد روى أنه لجأ في أواخر أيامه إلى بيت الحاج أحمد النعمه في البصرة لاتقاء الجوع وبقى فيه إلى أن أدركته المنية عام ١٣٢٠هـ.

وهذا ماكان يخشاه صديقه محمد بن فوزان ويترقبه له، فقد حذره من مغبة التبذير ومن بطانة السوء، في جل قصائده تصريحاً وتلميحاً، فقال مخاطباً إياه في قصيدة.

ارفق على المال الذي منه تعتاش

خله عن العازات يغنيك دايم

وقال ملمحاً من باب التذكير:

واعرف ترا بالمال تصليح الأحوال

وإلا الفقر ما فيه كود الشناعة

رجل بليا مال ما هو برجال

لو هو على الجسره طويل ذراعه

هذه نماذج حية من شعره الدارج في أهم ميادينه في الغزل والمديح والرثاء والهجاء لم نجهد أنفسنا في اختيارها ولم نصرف من الوقت في إعدادها إلا وقت نسخها من ديوانه، نضعها أمامك أيها القارئ العزيز لتعمل رأيك في هذه المقارنة وأنا على ثقة بأنك سوف لا ترى صعوبة في الخروج منها برأي حصيف.

معارضات عبدلله الفرج لأشعار ابن لعبون:

الذي نلحظه على شاعرنا الفرج أنه مولع بالمعارضات الشعرية لدرجة قصوى كما نرى ذلك واضحاً في ديوانه الذي عارض فيه جل أشعار محمد ابن لعبون، وبعضاً من قصائد الشاعر عبدالله بن ربيعة.

وليس من عيب قطعاً أن يعارض شاعر قصيدة لشاعر آخر لأن ذلك من باب الإعجاب بالشيء، أو النزوع إلى مضاهاتها، ولكن العيب كل العيب أن يعارض كل قصائد هذا الشاعر غثها وسمينها، ويختصه دون غيره، ويعطل في نفسه ملكة الإبداع والحركة، فيصبح في نظر الغير عالة عليه. والشاعر الأصيل هو الذي يبدع ويسبق غيره إلى المعنى والابتكار لا من يقلد غيره في كل خطوة، كما هي حال عبد الله الفرج مع الشاعر محمد بن لعبون في معارضته له، فابن لعبون قال:

يا ركب ما سرتوا بيوسف اليعقوب

قبل الفجر ينباح والليل غربيب

عارضها عبد الله الفرج بقوله:

يا الله يا ركب تعني بمكتوب

حاوى سلام ما حوته المكاتيب

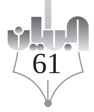
وقال ابن لعبون:

خلا السفح يا عواد ما فيه من هله

عقب خبرنا به غير راك وصفصافي

وعارضها عبدالله الفرج:

على السفح للتسليم يا ركب عجلوا في



عسى بانحراف العيس لي مشف وشافي

وقال ابن لعبون:

هـل الـدار يـا عواد إلا منـازل

سباريت يا عواد خافي ارسومهـا

وعارضها عبدالله الفرج:

هـل الدار إلا ضافيات ارسومها

وهل شاخص في الحي إلا رسومها

وقال محمد بن لعبون:

تعالى يا سلمى تعالي لجهالي

وليـفـك عليل دوم للتالي

وقال عبدالله الفرج:

تحملت يا مـي العنا منك عزالي

ولا طعت بك باللوم عمي ولا خالي

وقال محمد لعبون:

يا منازل مي في ذيك الحزوم

قبلة الفيحا وشرق عن سنام

وقال عبدالله الفرج:

هل عرفت الدار خافية الرسوم

أو منع عرفك لها منها الهدام

وقال محمد بن لعبون:

يا منـازل مي عن قبة حسن

من يسار وعن قبر طلحة يمين

وقال عبدالله الفرج:

طال ليلى من جفا جفني الوسن

عن نظير العين وابديت الكمين

وقال محمد بن لعبون:

ألا يا بارق يوضي جناحه

شمال وابعد الخلان عني

وقال عبدا لله الفرج:

علامي ما أمل من النياحه

وفشر السد مفجوع كمني

وقال بن لعبون:

فلا ذر نور الشمس والشمس خدها

ولا القمر السيار ان شيف ساير

وقال عبدالله الفرج:

تفكـرت بـالدنيا وشفت العبـاير

ومن عاش في الدنيا يشوف العبـاير

وعارض الشاعر ابن ربيعة في قوله:

نفس عليها بيذق الغي شاها

غني على المظهور منها وشاها

وبقيت أجاوب ساجعات على الدوح

مستارق جفني عن النوم شاها

هاش الكرى عن فوق عيني بلابيل

وبضامري ربى هواها بلابيل

مالي ودمعي كن على خده بلابيل

والروح عن جسمي بقلعت مداها

هادم ركن صبري ولا لي ملكها

يا ما عليه احييت مظلم دجاها

وقال عبدالله الفرج معارضاً لها:

انهاك يا نفس عناها وشاها

ما هوب عن (شاهه) بمنحى وشاها

أغواك براق خلب وغرك

زبط الرباب ومي وإنما وشاها

هاش الغرام وراعني قل الأنصاف

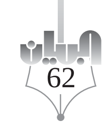
من مخجل غزلان حوضي والانصاف

بلوى بليت بمن حكى بدر الانصاف

من راقل بتغور قلبي رماها

هامر ضميري يا علي منه والنو

ورق الحمى من كثر ما ون ونو



وقال ابن ربيعة:

من حاير ياوي عدوه الحالـه

بين الجلا والعسر والكبر واعيال

متسمت يورى الجلد والجمالـه

وأمسمر بين التماني والامـال

وقال عبدالله الفرج:

من حاير بابكار الأفكار متهـوم

ما راح من لح النوايب هيامـه

يوري الجلاده والجلد فيه ما لوم

من هاجس بالخوف كثر أوهامه

وعلى رغم من هذه المعارضات التي يمتلئ بها ديوان الشاعر عبدالله الفرج فإن ذلك لا يعني عجزه عن الحركة والإبداع والوصول بالمعنى على أبعد مدى بين أفئدة الجماهير، فللشاعر عبدالله الفرج قلائد رائعة فيها من جمال المطلع وسهولة اللفظ ورقة الأسلوب وسمو المعنى وفيها من الحركة والإبداع ما لا يمكن لشاعر معاصر ان يجاريه فيها أو أن تحدثه نفسه بالوقوف إلى صفه، هذه حقائق ينبئك عنها ديوانه.

والمعارضات بين الشعراء كثيرة لا يحصرها القلم وهي في الغالب تحدث لأحد سببين ، المضاهاة أو الإعجاب، فأحمد شوقي مثلاً أعجبته قصيدة ابن زيدون:

أضحى التنائي بديلاً عن تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فعارضها بقوله:

يا نائح الطلح أشباه عوادينا

نشجى لواديك أم ناسي لوادينا

وعارض قصيدة البردة للبوصيري:

أمن تذكر جيران بذي سلم

مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

بقصيدته "نهج البردة":

ريم على القاع بين البان والعلم

أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

وعارض قصيدة ابي الحسن الحصري القيرواني المشهورة:

يا ليل الصب متى غده

اقيام الساعة موعده

بقصيدة:

مضناك جفاك مرقده

وبكاه ورحم عوده

وقصيدة الحصري هذه عارضها أكثر من أربعين شاعراً بين معلوم ومجهول، لم يظفر أحد منهم بمجاراتها.

والمعارضات في الشعر لم تكن معروفة قبل عصر الانحطاط الذي بدأ بانهيار الدولة العباسية سنة ٦٥٦ هـ واستمر حتى ظهور محمد علي وهو ما يسمى بعصر النهضة والانطلاق.

وللشاعر عبدالله الفرج بعض القصائد والمقطوعات الشعرية الركيكة الخالية من الجدية والفائدة ويبدو لنا فيها الشاعر وقد كد قريحته كدا وأجهد نفسه إجهاداً لا مثيل له. هذه القريحة التي تعودت الانقياد له دوماً لتعطيه ما يريد نجدها هذه المرة وقد تمردت واستعصت عليه فيحاول يائساً قهرها وإذلالها وهي لا تزيده إلا عناداً وإصراراً. ثم نراها في آخر الأمر تستجيب له مرغمة كارهة، لتعطيه، ولكن ليس بالقدر الذي اعتدناه في جملة أشعاره، والشاعر في هذه الأشعار أو هذه البهلوانيات، على أصح

تعبير، يروم شيئاً واحداً هو إظهار نفسه بمظهر الشاعر القدير المتسلط على كل ميادين الشعر وبحوره وفنونه وما ينبغي أن يكون من فنونه وأن بإمكانه نظم قصيدة مهملة الحروف وأخرى معجمة، وثالثة بأنواع البديع إلى غير ذلك، ومن هذه القصائد هذه المهملة:

أحمد الله عد ما حاول وسام

واحدا رام العلا دوم وسام

أحمده وأوحده دوم عدد

ما دعاه لحام اولاد سام

إلى آخره، والقصيدة تبلغ أربعة وثلاثين بيتاً، أما معجمة الحروف فموال "من الروض" وهي:

التاء تبينت بنت غيبتني بنت

تفتن بزي يجنن جننتني بنت

تبينت بين ثنتين بنت

تقدني في جفن ظبي غضيض شفت

تجنيت خيبت ظني بنتة شفت

تلفت بزي جذبني زي جذبة شفت

يبيت في عين شين شيبتني بنت

وأما قصيدته التي شحنها بأنواع البديع حتى أثقلها وأملها فهي:

الحال رهن العنا والقلب أسر الهم

والعين لا في الليالي تنام والأيام

يا نايح نح عسى غشى يعم يغم

عنى غنى يزوم بزوم سام شام

يا صاح فوض لمولاك الأمر والحكم

إن حام عسرك ترى الأيام ما تنضام

لا تكترث أو تخاف الضيم أو تهتم

لو كان روحك سباها البارق البسام

ملكت وما ظنتي تنظام وتكلم

ما ظن بالعون من وعلا ينظام

راعك كلام العدو اللي شناه الذم

لو قال تنظام كذاب واشر نمام

كل لك يقول لو في هب به من نم

سلب بلس عند دنع ما شنا يتشام

ما ذم صخل يعوم وجاهله بعدم

مدعيه لهاج رموعي الخصم ذام

لو ذاك به خير سر نفسه نعم وانعم

بالنعمة اللي نظرها الخاص ويا العام

هذه القصائد ونظائرها يعمد إليها بعض الشعراء ويجهدون أنفسهم بها لا لشيء سوى البهلوة. وعلى كل حال فشاعرنا الفرج قطب من أقطاب الشعر العامي وعلم من أعلام الفن والموسيقى.

- العدد السادس، سبتمبر،١٩٦٦م.

الهوامش:

(١) يشي: يحرش

(٢) صل: نوع من الأفاعي السامة.

(٣) المنطني: عند العامة المملوءة غيظاً، وفي اللغة العربية المريض.

(٤) يقط: يخلع ثيابه.

(٥) حبابة: امرأة من أسرة الصباح.

(٦) دبابة: الدباب سجن معروف في الكويت، وقد سمي بهذا الاسم لأن السجناء يدبون فيه دبيباً لشدة الظلام.

بواكير الإصدارات الثقافية في قطر

بقلم: محمد عبدالله صادق*

يمكن القول بأن بداية الإصدارات في قطر عرفت مع مطلع القرن العشرين، حيث كان المغفور له الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني حاكم قطر (١٨٧٨-١٩١٣م) الذي أبدى اهتماماً بنشر العلم والتعليم من خلال جلب العلماء والمشايخ إلى قطر، أول من مهد لدخول الكتب والمؤلفات العربية والإسلامية و نشرها داخل قطر وخارجها بالرغم من تداخل الأحداث والظروف السياسية المتداخلة التي جرت في عهده من أجل تأسيس إمارة قطر.

وقد عرف عن الشيخ قاسم بن محمد حبه لمجالسة العلماء ومراسلتهم والطلب بزيارتهم لقطر والاحتفاء بهم، وكان للشيخ قاسم بن محمد صلة ود ومحبة مع العلامة محمد شكري الألوسي، وفضيلة الشيخ العلامة محمد بن عثيمين، والشيخ سليمان بن عبدالله بن عبدالوهاب.


أخبار
شركة نفط قطر
أيار ١٩٦٠
تصدرها شركة نفط قطر المحدودة

رسالة من المدير العام

المدير العام

إنتاج النفط الخام في قطر

ومعروف عن الشيخ قاسم بن محمد، أنه قام بطباعة كتاب (فتح المنان للألوسي ، وكتاب توضيح الخلاف في جواب أهل العراق للشيخ سليمان بن عبدالله بن عبدالوهاب وذلك في عام ١٣١٩هـ) في الهند. إضافة إلى شراء عدد من الكتب والمؤلفات في العقيدة والشريعة الإسلامية من الهند والدول المجاورة وتوزيعها على العلماء والمشايخ في قطر.

---

* باحث من قطر

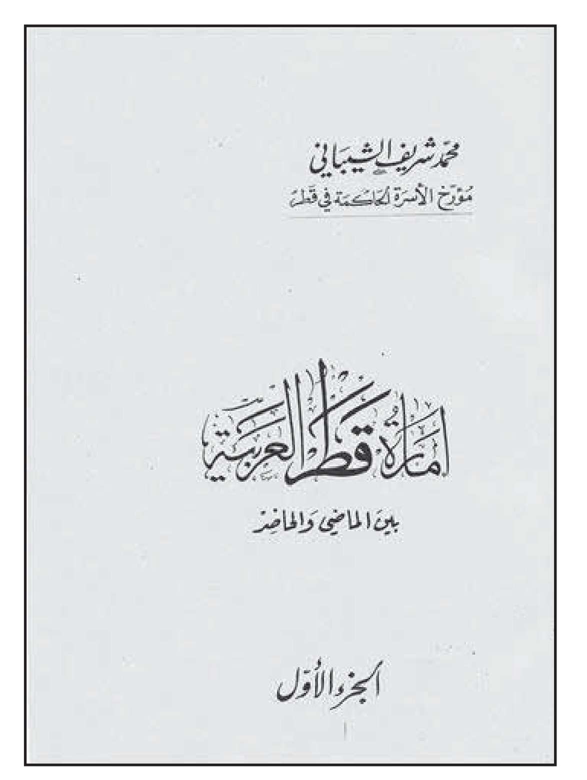
كما عرفت دور ومنازل بعض الشيوخ والأعيان والميسورين من أهل قطر في مدينة الدوحة والخور احتفاظها ببعض كتب الشريعة والتفسير ودفاتر أوزان اللؤلؤ وبعض الكتب الأدبية والشعرية، وكانت أغلب هذه الكتب تجلب من البحرين والكويت والأحساء والهند عن طريق السفر الشراعي لتجارة وطلب العلم للميسورين من أبناء الأعيان و كانت الكتب تحفظ داخل صندوق معدني وتلف جيداً بالقماش.

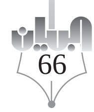
و في عام ١٩٤٩ م تم تصدير أول شحنة نفط من قطر إلى أسواق النفط في العالم وتم استثمار عائدات النفط تلك في تأسيس أجهزة وهياكل الدولة الحديثة ومن تلك الأجهزة الحكومية تأسيس دار المعارف العامة عام ١٩٥١م والتي تطورت فيما بعد إلى وزارة المعارف العامة عام ١٩٥٦ م.

وفي عام ١٩٥٤ م تم إنشاء أول مكتبة عامة في دولة قطر في دار المعارف أطلق عليها مكتبة المعارف العامة في حين ظهرت أوائل المكتبات التجارية الخاصة بعد ذلك مباشرة مثل مكتبة التلميذ ومكتبة العروبة التي أنشأها السيد عبدالله حسين نعمة حوالي العام ١٩٥٥ م.

شهد عهد المغفور له حاكم قطر الأسبق الشيخ علي بن عبدالله آل ثاني (١٩٤٩-١٩٦٠) م رواجاً في طباعة ونشر الكتب والمؤلفات الثقافية وتأسيس المكتبات العامة والخاصة حيث قام رحمه الله بطباعة ما يقارب مئة كتاب على نفقته الخاصة في الشريعة والتفسير والتاريخ والشعر في مطابع مصر ولبنان وسوريا والعراق ووسع من عناوين ومواضيع الكتب والمؤلفات التي تحتفظ بها المكتبة لتشمل مختلف العلوم والفنون و التخصصات العلمية والأدبية والدينية والثقافية والفكرية، وأطلق عليها لاحقاً دار الكتب القطرية والتي افتتحت رسميا (١٩٦٢) م.

وقد كان ولع المغفور له الشيخ علي بن عبدالله بالكتاب والكُتّاب والعلم والعلماء أنه





أنشأ مكتبة خاصة به عرفت بمكتبة الشيخ علي العامة والتي أوصى بها رحمه الله بأن تكون مكتبة عامة يرتادها العموم وجعل لها أوقافاً تصرف على هذه المكتبة والتي مازالت موجودة وقائمة حتى يومنا هذا.

ومن أهم الإصدارات الثقافية الأولى في قطر والتي كانت أغلبها تطبع على نفقة الحاكم خلال عقد الخمسينيات و الستينات في العهد الماضي نذكر منها (الرسائل العلمية التسع قاسم الدرويش فخرو ١٩٥٧، دوان المعاني في مدح آل ثاني أحمد بن يوسف الجابر ١٣٧٥، القول السديد فيما يجب على العبيد الشيخ محمد بن عبدالعزيز المانع ١٩٦٠، دوحة البلابل عبدالرحمن المعاودة ١٩٦٠، قطر ماضيها وحاضرها مصطفى مراد الدباغ ١٩٦١، إمارة قطر العربية مابين الماضي والحاضر محمد شريف الشيباني ١٩٦٢، ديوان الخليفي ماجد بن صالح الخليفي ١٩٦٢، تاريخ قطر العام محمود بهجة سنان ١٩٦٦) وإضافة إلى هذه الإصدارات التي عرفت في قطر اصدار الصحف والمجلات والتي كانت تطبع في الدوحة كان أولها نشرة شركة نفط قطر الإخبارية والذي صدر العدد الأول منها ١٩٦٠م، الجريدة الرسمية لحكومت قطر صدر العدد الأول عام ١٩٦١، ومجلة الدوحة الثانوية والتي صدرت من دار المعارف قطر ١٩٦١م وجريدة العرب كأول يومية سياسية جامعة في عام ١٩٧٢ م والتي أصدرها السيد عبدالله حسين النعمة وكان قبل ذلك في عام ١٩٧٠ م كان قد أصدر مجلة العروبة.

ويذكر للسيد عبدالله حسين النعمة أنه أول من جلب مطبعة إلى قطر وكان ذلك ١٩٥٦ م كما عرفت مطبعة علي بن علي في عقد الستينات القرن الماضي.

ونذكر بأن أول الدوريات من المجلات والصحف العربية و الخليجية و التي تناولت قطر على صفحاتها في خمسينيات القرن الماضي ومنها على سبيل المثال





(مجلة الخميس التي تصدر من البحرين لصحفي كارنيك جورج خمس أيام في قطر١٩٥٤م، مجلة صوت البحرين عام ١٩٥٠ م زيارة حاكم قطر للبحرين ، مجلة البعثة الكويتية عام ١٩٥٣م مقال المؤرخ الكويتي سيف مرزوق الشملان قطر، مجلة المصور المصرية ١٩٥٥م، جريدة الأهرام المصرية ١٩٥٩ م إمارة قطر العربية).

وفي العقود الأربعة الماضية شهدت دولة قطر إصدار العديد من الصحف الرسمية والدوريات في مختلف المجالات والكتب وظهور العديد من المطابع في قطر، كذلك بروز شخصيات قطرية في مجال الشريعة والسياسة والأدب والشعر والتاريخ .

المصدر

١- ملحق جريدة الأهرام المصرية ١٩٥٩ م قصة نجاح من قطر - السيد عبدالله حسين نعمة، من الأسماء اللامعة الدوحة مكتبة العروبة.

٢- نظرات على مواقف من حياة مؤسس قطر الشيخ قاسم - بقلم حفيده الشيخ خالد بن محمد بن غانم آل ثاني - جريدة الراية القطرية العدد ١٤٩٤، ١٨ ديسمبر ٢٠٠٨م .

٣- سيرة الشيخ علي آل ثاني كما كتبها حفيده الشيخ خالد بن محمد بن غانم آل ثاني - (بادر الشيخ علي با حياء التراث العربي المطمور من اعظم ماقام به حكام في بلاد العرب - طبع الشيخ علي مايزيد عن المائة كتاب في شتى الفنون والعلوم) - الحلقة ١٩ -٢٠ - جريدة العرب القطرية العدد ٧٤٠٥ - ٢٠ ديسمبر ٢٠٠٨ م.

٤- موسوعة أوائل الإصدارات الاعلامية - الإصدارات الخاصة بدولة قطر الجزء الأول ٢٠٠٤ م - إبراهيم عبد العزيز السويلم - مطابع الحميضي الرياض

٥- الدوريات والكتب الصادرة عن دولة قطر في المكتبات:







ضيف الشهر

ما قاله الروائي جوزيه سارامجو قبل رحيله

ترجمة: محمد هاشم عبد السلام

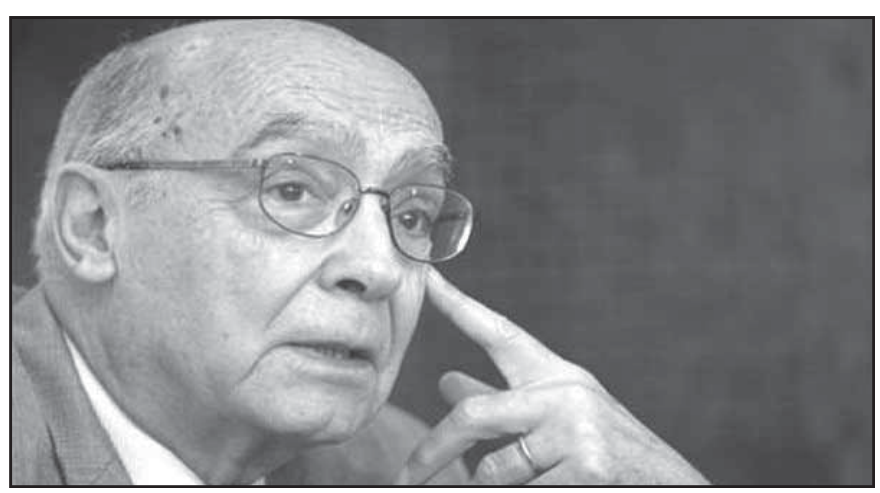
ما قاله الروائي جوزيه ساراماجو* قبل رحيله:
الموتى الحقيقيون لن يموتوا مادمنا مستمرين بالتفكير فيهم

أجرت الحوار: كاترين فاز
ترجمة: محمد هاشم عبد السلام **

تمت هذه المقابلة في الولايات المتحدة الأمريكية حيث كان الكاتب البرتغالي ساراماجو يقوم بإلقاء محاضرات هناك في إحدى الجامعات، والحوار قد نشرته مجلة " بومب " الفنية المتخصصة.

● قلت مرة بعد الفوز بنوبل، أن كل رحلاتك وظهوراتك جعلت منك كما لو كنت "ملكة جمال أمريكا ". هل هذا حقيقي حتى الآن ؟

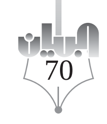
– لا، لا، أنا لن أكون ملكة جمال أمريكا أبدًا. قلت كما لو كنت ملكة جمال الكون. لأن أمريكا ليست بعد هي الكون !



جوزيه ساراماجو

* كاتب برتغالي حاصل على جائزة نوبل للآداب عام 1998.. رحل مؤخراً.

** كاتب ومترجم من مصر



• أود التحدث عن عاطفتك للكتابة عن الذين هم في الغالب غير مرئيين أو مجهولين. قلت إنه عندما تجري مناقشة حتى مايكل أنجلو وكنيسة " سستين " فإن اسم المساعد كان يتم إغفاله. وفي " بلتزار وبليموندا "، عندما تحدثت عن البناء الضخم لدير " مافرا "، جذبت انتباه القراء إلى الصاغة (صُنَّاع الفضة)، الطرَّازين، صُنَّاع الساعات، النجارين. فكَّرت فيهم كأناس تُركت دماؤهم مختفية في الحجارة.

- هدفي عدم التخلي عن الناس الذين جاؤوا إلى هذا العالم في الظلام. من الواضح أننا لا يمكننا أن نعطي حديثًا عن كل واحد، لكن ثقافتنا تطالبنا بالتحدث فقط عن الأشياء ذات الأهمية الواضحة، أو عن هؤلاء الذين يتركون وراءهم أعمالاً فنية مكتملة. لكن غالبًا – ويمكن أن أقول دائمًا – سواء كان هذا المشهور رسامًا، كاتبًا، نحاتًا أو موسيقارًا، هناك دائمًا الآخرون الذين يتركون آثارهم ضمن أي عمل يتم تقديمه. أنتِ ذكرتِ مايكل أنجلو، كان يجب أن تذكري المبتدئ الذي كان يحمل وينقل علب الألوان أو ينتج المناظر الطبيعية في المرسم. ثم كان الأستاذ، يأتي ليقوم بالرسم، والتنميق ووضع اللمسات والتعديلات النهائية على عمل مساعده، ثم يوقع اسمه.

• لقد أكدت على واجب محدد تجاه هؤلاء الناس وأسمائهم. بالنسبة لي، الصورة التوضيحية الأكثر إدهاشًا وقوة هي في " بلتزار وبليموندا "، عندما ينقل الرجال الحجر الضخم اللازم لعمل باب الدير. استمر الحدث لصفحات كثيرة، مجبرًا إيانا على التواجد هناك مع الرجال أثناء كفاحهم لجعل الحجر يمر بين ألواح الأشجار وحول الأركان أو الزوايا. تقتل بعض الثيران بسببه، وساقا " فرانشيسكو ماركيز " قطعتا. حدث ذلك بينما هو يفكر كم يريد العودة إلى بيته ليعيش الحب مع زوجته. كنا مطالبين أو ملزمين برؤية حياته ودمه ورغبته العاطفية واضطراره إلى التضحية، بكل معنى الكلمة، من أجل الأمر المتغطرس للملك " دوم جوا الخامس " بإنشاء هذا الباب.

- نعم، نعم، فرانشيسكو ماركيز "، شخصية خيالية، لم توجد أبدًا في الواقع، لكنني قصدت من خلاله البرهنة على أن الموت الكامل هو غياب ذكرى الناس للميت. معظم الناس لن يبقى من بعدهم أي سجل إلا ما هو بيروقراطي(أي اسم المتوفى). ماذا تسمونه هنا ؟ " الإحصاء الحيوي " (للمواليد والوفيات)، ولا شيء سواه. في " بلتزار وبليموندا "، عندما أقدم فرانشيسكو ماركيز أو أحصر تلك الأسماء العشرين أو نحو

لو أننا توقفنا عن القلق بشأن حقيقة أن الموتى أموات، يمكننا أن نهزم العديد من الهواجس التي نبنيها لتفصل بين الموتى والأحياء، ويمكننا مواصلة الحياة عن طريق الذاكرة. هناك ذاكرة الماضي - بمعنى كل ما ومن كان موجودًا، وهناك ذاكرة المستقبل - الأشياء التي فعلها أو لم يفعلها الناس تلك التي ستنتهي مُخلِّفة أثرًا في المستقبل.

ذلك بالحروف - أ، ب، ت، إلى آخره - أردت لهذه الشخصيات الخيالية أن تمثل كل هؤلاء الناس الذين لا يتم ذكرهم أبدًا. هدفي أن أمحو عنهم كونهم أناسًا مجهولين. سجلتهم على الورق لأن هذه الشخصيات هي أفضل وسائلي لنقل هذا المفهوم؛ أنا أوثّق أو أكتب الكتب. فرانشيسكو وبقيتهم موجودون هناك لبعث الضوء، لتبديد الظل الجاثم الذي يغطي الغالبية العظمى من البشرية.

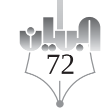
● من أين تنبعث رغبتك في فعل هذا ؟

- لو أنني كنت قد ولدت لعائلة غنية وكانت لي حياة سهلة، ربما لم يكن هذا الأمر يمثل قضية مهمة بالنسبة لي. لكن نظرًا لأنني جئت من عائلة فقيرة، عائلة من الطبقة العاملة، فأنا أعتبر هذا النوع من العدالة ضروريًا.

كشف الحقيقة

● أذكر حديثك بالأمس، عندما ذكرت أن أخاك الذي مات في سن الرابعة. أطلقت عليه اسم " المؤلف المشارك لرواياتك " كل الأسماء ". هل يمكنك توضيح هذا قليلاً ؟

- لا أستطيع على وجه الدقة أن أحدد أية مرحلة من الإبداعية كنت عليها، لكنني قررت كتابة سيرة ذاتية - سيرة ذاتية على غير العادة لتغطي فقط الأربعة عشر عامًا الأولى من حياتي. لكن تناول طفولتي كان يبدو أمرًا صعبًا، لأنه كان عليَّ إدخال أو تضمين أخي الذي كان يكبرني بعامين ومات عندما كنت فقط في الثانية من عمري. لم أكن أعرف تاريخ وفاته على وجه التحديد. كانت لديَّ بعض المعلومات عن موته بالتهاب رئوي(اختناق شعبي) في عام ١٩٢٤، بعد أربعة أو خمسة أشهر من انتقال والديَّ إلى لشبونة، وشرعت في تجميع الحقائق. طلبت شهادة ميلاده من بلدتنا الأصلية (أزينهاجا، في مقاطعة ريباتيجو الوسطى، في البرتغال)، بيد أن ما تلقيته خالف كل شيء عرفته: أظهرت الشهادة أن أخي لا يزال حيًا. لم يكن مدونًا بالشهادة تاريخ وفاة. عندئذ طلبت شهادة وفاة من المستشفى الذي أخبرني أبي وأمي أنه مات فيه، وجاءتني الإجابة



أنه لم يكن هناك أبدًا. ليس هناك من أثر موجود. لكنهم أرسلوا لي بالفعل عدة أوراق توضح أنني أنا كنت مريضًا بها لمدة أربعة أيام ! وعليه كان عندي الرسوم البيانية لحرارتي. إذا كان الأمر هامًا لمن سيكتب سيرتي، فإنه سيكون بإمكانه أن يقول أنه في يوم كذا من الأيام، أصيب خوزيه سارا ماجو بالحمى وكانت حرارته ٣٨,٥ . على الأقل لم يقل المستشفى قد أنني مت هناك. بعدما بحثت في سجلات ثمانية مقابر في لشبونة وفي محفوظات أرشيف مجلس مدينة لشبونة، أرجعت الحقيقة إلى نصابها: تاريخ الوفاة (٢٢ ديسمبر، ١٩٢٤) وتاريخ الدفن (بعد يومين من تاريخ الوفاة في مقابر بنفيكا). وفي الحقيقة أخي مات بالفعل في هذا المستشفى. لكن السجلات الأصلية المركزية كانت الفراغات فيها غير مدون بها أي شيء. وِلدَ أخي في عام ١٩٢٠ واليوم كان سيصبح في الثمانين من عمره. إذا أنا بقيت التزم الصمت، أي أخفقت في إعلام " إدارة الإحصاءات الحيوية " عن خطئهم، إذن بعد مائتي سنة من الآن، سيقول أحد الموظفين المدققين الأمناء، " في مكان ما بالخارج رجل عجوز يدعى فرانشيسكو يبلغ من العمر ٢٤٠ عامًا ! لا شك أننا أمام معجزة !"

إذا ما طلبت، نسخة أخرى من شهادة ميلاد أخي، فستصدر من دون تاريخ وفاة. أعتقد أنني سأتركه لحاله (كما هو) - حيًا.

● لذا أخوك موجودًا في كل الأسماء؟ الشخصية الرئيسية، جوزيه، ساعي المكتب، صار مهووسًا بتتبع حياة امرأة مجهولة يقع سجلها مصادفة بين يديه.

- لم أسجل قصة أخي في كتابي، لكنها لها صلة بما ذكرته، عن أسماء الناس والجو العام للسجل المركزي ومكان الموتى بين الأحياء. لهذا السبب اعتبرته مؤلفًا مشاركًا.

ذاكرة متصلة

● يصبح جوزيه في النهاية مستغرقًا في البحث عن سبب انتحار هذه المرأة المجهولة. لقد بدأ قضاء الليل في المدرسة التي كانت هي تلميذة فيها، والتي قامت فيها بتدريس الرياضيات فيما بعد؛ تحدث مع أبويها، مع جيرانها. ذهب إلى محل سكنها السابق. لكن لم يكن في مقدور أحد مساعدته في الوصول إلى حقيقة لغزها. بطريقة مماثلة، عندما يزور الشاعر الراحل " فرناندو بيسوا " صنوه الراحل " ريكاردو ريس "، الذي قدمته كشخصية حية في روايتك " عام وفاة ريكاردو ريس "، يقول له إنه لا يأمل حقيقة في معرفة أي شيء عن " ليديا " و " مارسيندا ". يُعلق بيسوا، " ... الحاجز

الذي يفصل الأحياء عن بعضهم البعض لا يقل عتامة عن الحاجز الذي يفصل الأحياء عن الموتى ".

- " الموتى الحقيقيون " لن يموتوا أبدًا مادمنا مستمرين في التفكير فيهم. ربما ينحصر الأمر في هذا: ما الذي نخشاه على الموتى الأموات ؟ ما دام ما نستمده منهم هو نفس ما نستمده من الأحياء، لدينا ذاكرة متصلة بهم، لدينا أعمالهم، كل شيء خلَّفوه وراءهم.

- لو أننا توقفنا عن القلق بشأن حقيقة أن الموتى أموات، يمكننا أن نهزم العديد من الهواجس التي نبنيها لتفصل بين الموتى والأحياء، ويمكننا مواصلة الحياة عن طريق الذاكرة. هناك ذاكرة الماضي - بمعنى كل ما ومن كان موجودًا، وهناك ذاكرة المستقبل - الأشياء التي فعلها أو لم يفعلها الناس تلك التي ستنتهي مُخلِّفة أثرًا في المستقبل. ومهما كان وصفك للأمر، فالمؤكد هو أن لدينا علاقة مستمرة بالأحداث الماضية، بالناس، تفوق تقسيمات الحياة والموت وتلغي الحواجز التي بينهما.

نحن مشغولون في عصرنا هذا عن تذكر الماضي، ونزعم أن الذاكرة لم تعد لها أهمية. الأجيال الجديدة لم تعد مهتمة بما حدث لآبائهم أو أجدادهم: ما يهم فقط هو أمور اليوم وربما الغد - هذا مرض، ومرض قاتل. الناس الذين ينبتّون عن ذكرياتهم الخاصة يصبحون مثل جنس " الزومبي "١ والمثير للسخرية أننا طورنا هذا الوعي - أو النقص في هذا الوعي - طبقًا لبلداننا، لمواقفنا، ولغاتنا - أي كل الأشياء التي يمكن أن تتواجد عن طريق الذاكرة ! ليس للنبات ذاكرة. ينبغي أن نتوقع الأفضل من الكائنات الحساسة الراقية.

مواصلة التأمل

● فيما يتعلق بالذاكرة وذكر الأسماء، أتساءل إن كنت قد رأيت النصب التذكاري لفيتنام في واشنطن دسي سي.؟ هناك ندبة تمثل أثرًا في الأرض، و ...

- هذا مجرد كلام! كلام محض. يمكن أن تملأ الأرض بالآثار المثيرة للذكريات، وللوهلات الأولى التي يراها الناس يحدث فعلاً تداع للخواطر؛ يشاهدونها فيتولد شعورًا بسببها. لكن بمرور الوقت، تمر أعيننا مرور الكرام بلا اكتراث على هذه الأشياء.

---

١ الزومبي: في معتقدهم ميت أعيد للحياة عن طريق قوى فوق طبيعية من غير أن يستعيد القدرة على الكلام وحرية الإرادة. وأصل الاعتقاد غرب أفريقيا وفي العامية البريطانية اليوم تعني الكلمة الشخص بليد الفهم والإحساس.

ما يبقى هو القيمة الجمالية للقطعة الفنية، لكن لم يكن الغرض هو جعل الناس تفكر في أن هذا شيء جميل وعمل فني كمخزن للذكريات؛ المغزى هو مواصلة التأمل، فيما هو جوهري. المكان الحقيقي الجدير بحفظ الذكريات هو عقول الناس.

لا أحب أن أكون هجوميًا، لكن حقيقة أن لدى الولايات المتحدة الأمريكية موهبة خاصة في تعزيز وتغذية الذكريات التاريخية التي تنتهي إلى أن تصبح سطحية تمامًا، بدلاً من تطوير وتنمية ضمير مخلص ملتزم. ربما أكون مخطئًا. لكن الأنصاب التذكارية تميل إلى أن تكون في مناطق رمزية، لا تمثل جزءًا من إقامة ومعيشة الناس بالفعل، لذا أصبح من السهل علينا تنحية أية معان عميقة جانبًا عن أن تتصل بحياتنا اليومية، عن أن تواصل التأثير علينا في الأماكن التي نشغلها أو نقيم فيها. أنا أيضًا متوجس مرتاب بعض الشيء بشأن الأعلام والموسيقا العسكرية؛ إنها مصممة من أجل تعبئة وحشد الشعوب. العلم الأول، في مصر القديمة الفرعونية – الذي نعتبره باكورة أعلام العالم كله – كان رحم بقرة معلقًا مرفوعًا فوق عصًا منتصبة. واجب علينا أن نطلق صرخة انفعال ونشهر أسلحتنا ضد العدو – بسبب هذا العلم ؟ في رأيّ، إذا نظر الناس إلى الأعلام من هذا المنظور، فإن كثيرًا من الإجلال والتوقير للخطابة الحماسية سوف يتلاشى تدريجيًا.

العالم يتداعى إلى أجزاء صغيرة، لكن أيضًا تسحقه، انقسامات كبيرة.

● يمكننا الاتفاق بأن العالم يتداعى إلى أجزاء صغيرة، لكن أيضًا تسحقه، انقسامات كبيرة ؟ هذه هي النتيجة التي استنتجتها من أوصافك، أن كل شيء يمكن أن ينحل عن مرابطه بدون سابق إنذار – شبه الجزيرة الأيبيرية بأكملها في رواياتك " الطوف الحجري "، والعصابة المتشردة في " العمى " وفي " الإنجيل يرويه المسيح ". أما في " عام وفاة ريكاردو ريس "، فنجد الشخصية التي تحمل الرواية اسمها تبحث عن الحب، " مارسيندا "، الذي كان المحتمل أن يكون في مزار فاتيما وذلك بسبب ذراعها الأيسر المشلول، لكن بدلاً من الذهاب إلى هناك، يتجول وحيدًا وسط حشد بشري يلتمس ويتضرع طالبًا معجزة من الله. ثم أنه محجوب مطوق في جنون لشبونة الفاشية. في كل مشاهد الاضطراب هذه غالبًا ما تصبح خلفية العالم مثل تسليم مدينة " الجورنيكا " إلى العدو.

– في الأدب، الرواية هي بوضوح تتحدث

لا يمكن أن تكون هناك كتابة بدون ذاكرة. دائمًا ما يتغذى الكتاب بما يتذكرونه - في الحقيقة، الجميع هكذا. الذاكرة هي لغتنا الفعلية الحقيقية العميقة. إنها مخزن ثرواتنا، منجم الذهب، أو منجم الماس، ونحتاج إلى أن نبقيه نشطًا ومفتوحًا، للاحتفاظ فيه بأحداث وتجارب الطفولة المهمة التي ستتحكم بطريقة ما في حياتنا وشخصيتنا كبالغين. ما الذي سيحدث للشخص الذي نسي تلك التجارب؟ إن لم يكن لدينا ذاكرة، فنحن لا أحد، ولا شيء يمكن لنا عمله.

عن أفراد، لكن لعمل ذلك بفاعلية أو بنوع من التأثير، من أجل نقل الحالة الإنسانية لفرد، أو اثنين أو ثلاثة من الناس، يجب على المؤلف أن يفهم أن كل شيء يتموضع أو يدخل في سياق التاريخ. نحن رعايا " خاضعون وتابعون"، يهيمن التاريخ علينا. لا يمكن للواحد أن ينسى ما هو خلفنا وما يوجد في العالم الآن، هذا العالم يعاني التشظي، والفوضوية، والإفساد، ودوام التحرك نحو المجهول.

عندما نوجد على هذا الكوكب، نحاول إعطاء أو إضفاء معنى على أفعالنا، لكن عندما تختفي الشمس في النهاية، لن يكون هناك أحدًا باقيًا للتحدث عنها، عن أفولها، أو عن أفعال.

الكوميديا الإلهية والأخوة كرامازوف ستتهيا. دون كيخوته ستنتهي، السيمفونية التاسعة لبيتهوفن ستنتهي، وأيضًا السابعة والسادسة وكل السيمفونيات، ولذلك سوف نختفي. سوف تصبح البشرية حدثًا تافهًا كان لبرهة في الكون.

التاريخ الرسمي خيال

• ألم تدلل أنت ضمنيًا على أننا يمكنا خلق الوقار والتعاطف والشفقة ؟ أننا يمكننا إصلاح مسارالتاريخ إذا أردنا بالرد على ما يمر باعتباره الكلمة الرسمية بالإجابة " لا " ؟ ثم نخلق التزامًا لإيجاد إجابة أخرى، وهي " نعم ". أليس هناك شيء ما اعتاقي افتدائي أو إبداعي خلاق في هذه المسألة ؟

- لا، التعاطف هو ما سينقذنا، إصلاح التاريخ سيساعدنا - لذا لماذا لا نرى الكثير من التعاطف ؟ دعيني أتحدث عن نفسي بوضوح. يعرف معظم الناس بالفعل أن ما يسمى بالتاريخ الرسمي هو خيال. يكتب المؤرخون عن البرتغال، أو إسبانيا، أو الولايات المتحدة الأمريكية، أو أيًا كان، عن طريق جمع بعض الحقائق والأرقام بعينها عن وحول بعض الشخصيات - ولذلك يسقطون كل الباقين. وقرار كتابة

كتاب نهائي جامع شامل عن " الماضي " أمر لا يصدق، لأنه بوضوح من المستحيل تضمين كل شيء فيه.

ماذا لو أردنا كتابة كتاب يدعى " بيلار دل ريو " (زوجة ساراماجو) ؟ أو قصتك أنت وأنا " بالكامل " ؟ أو قصة أي شخص آخر ؟ ننتقي حقائق معينة بعينها، نحاول أن نكون منطقيين. ثم يأتي شخص ما بمفرده ويزعم أننا كتبنا الحقيقة الكاملة، ويصبح موضوعًا تليفزيونيًا. لا يجب اعتبار أي شيء صحيحًا جدًا لدرجة أننا نصبح غير قادرين على الإجابة بـ " لا " أو " ربما " في تعليقنا على هذا الشيء.

لكن إعطاء مجرد الإجابة الراديكالية " لا " سيعتبر دائمًا أمرًا فوضويًا؛ سيقترح أن كل شيء يجب أن يخضع للتحقيق أولاً. " لا " تخلق ثورة. راموندو في " تاريخ حصار لشبونة " فضولي، متشكك، ويغير تاريخ المدينة بالكامل، إنه يكذب بشأنه، بإدخال كلمة نافية حقيقية واحدة. الواقع أن " لا " غالبًا، وحتمًا، تتحمل أن تصبح نموذجًا ومعيارًا وقاعدة. وتصبح ضرورية لمحاربة " نعم " اللاحقة بـ " لا " أخرى. هذا ليس دمارًا لأجل الدمار، هو خطاب أو حديث متطور بناء. على سبيل المثال، نحن مدركون أن السلطة يمكن أن تفسد صاحب السلطة، وأن فقدان الأخلاق يمكن أن يعتري الثوري الذي يطيح بالسلطة التي هي في حاجة صارخة لأن تطبق عليها " لا ". عالم اليوم، للأسف، هو " نعم " كبيرة، " نعم " أنانية، الـ " نعم " هي كل شيء. هناك أناس قليلون جدًا في عالم اليوم مستمرون في تقديم ودعم " لا ".

اللغة الفعلية

● أي دور، عندئذ تقوم به الذاكرة في استدعاء التاريخ ؟ في رواية " مائة عام من العزلة "، مرض النسيان يجتاح قرية " ماكوندو ". هناك شعور قوي خفي لاحقًا يؤجج الحاجة للتذكر من أجل هزيمة حوادث التاريخ المنسية. في هذه الحالة، يعني هذا الإبقاء على الذكرى الحية للمذبحة التي حدثت أثناء احتجاج ضد شركة الفاكهة المتحدة. قد يكون التاريخ غير صحيح وغير دقيق، لكن أليست هناك أشياء واضحة تمامًا توجد كحقائق لا تقبل الجدل، ولا المراوغة؟

- حسنًا، بالطبع، نعم، لكن الحقيقة لم تسجل هناك، التاريخ المحلي الرسمي أسقط أو أغفل الحادث، تلك هي القضية؛ تُرك الحادث لذكريات الناس، ليقولوا لا، لدعم الحقيقة.

لا يمكن أن تكون هناك كتابة بدون ذاكرة. دائمًا ما يتغذى الكتاب بما يتذكرونه - في الحقيقة، الجميع هكذا. الذاكرة هي لغتنا الفعلية الحقيقية العميقة.

إنها مخزن ثرواتنا، منجم الذهب، أو منجم الماس، ونحتاج إلى أن نبقيه نشطًا ومفتوحًا، للاحتفاظ فيه بأحداث وتجارب الطفولة المهمة التي ستتحكم بطريقة ما في حياتنا وشخصيتنا كبالغين. ما الذي سيحدث للشخص الذي نسي تلك التجارب؟ إن لم يكن لدينا ذاكرة، فنحن لا أحد، ولا شيء يمكن لنا عمله.

● قلت ذات مرة، " ربما هي اللغة التي تختار الكتّاب الذين تحتاجهم، مستخدمة إياهم، لذلك ربما كل واحد يتولى أن يعبر عن جزء صغير مما هي عليه(من حقيقتها) ".

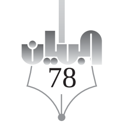
– لا، أنا لم أقل ذلك أبدًا !

● موافقة، موافقة، سامحني. الراوي في " عام وفاة ريكاردو ريس " قال هذا. هل تتفق أنت نفسك مع هذا ؟ هل اختارتك اللغة البرتغالية ؟ أي جزء منها قمت بالتعبير عنه ؟

– هذا وضع مشترك خاص بالكتاب – أنا لست متأكدًا من أنني أستطيع فهم هذه الكلمات – نحن نكتب أشياء، ثم نُقيِّمها فيما بعد سواء من حيث الجودة أو السوء، أي أننا نعيد التفكير. ربما يجب علينا الاحتفاظ بهذا كاستعارة بلاغية بدلاً من الإيمان التام به: احتاجت اللغة " لويس دي كاموس، وكاميلو كاستيلو برانكو، وفرناندو بيسوا "، ولأنها مضت تبحث عنهم، فقد وجدتهم. أو ربما يمكننا أن نقول أننا ربما لا نرى لغة تخلق الكاتب أثناء لحظة بعينها من لحظات الكتابة، أثناء معايشة الكتابة، لكن عندما نلاحظ تاريخ الأدب، يُمكِنُنا منظورنا من ملاحظة اللغة في تعبيرها المتنامي أمامنا.

● يمكننا أن ننتهي بالتحدث عن المسائل العملية هذه، اللحظات المعينة تلك، من معايشة الكتابة ؟ كيف تقدر على الكتابة أثناء سفرك ؟

– عندما يكون لديَّ شيء أقوله، عليَّ أن أخلق الشروط أو الأحوال المناسبة لأجل كتابته، وفي الحياة التي أخوض فيها، ذلك غير سهل دائمًا. لقد سافرت مؤخرًا إلى إيطاليا وألمانيا، إلى تيمور وأمريكا، وبيلار ومؤخرًا قضيت شهرًا في لشبونة. لكن مع كل السفر الذي تسببت فيه جائزة نوبل عام ١٩٩٨، لا أزال قادرًا على الكتابة، بالرغم من أن الكتابة قد تحتاج مني إلى فترات أطول قليلاً. أكتب فقط في البيت. لا يمكنني الكتابة في الفنادق، أو في منزل صديق – مستحيل تمامًا ! أنا ببساطة غير قادر على هذا، لا شيء يمكن أن يتدفق من رأسي، وهذا كل ما في الأمر. لكن عندما توضح المعالم الرئيسية للعمل، عندما تكون لديَّ فكرة، فإنها تصبح هاجسًا. فقد أردت



مثلاً لروايتي " الكهف " أن تنشر هذا العام في البرتغال، ولحسن الحظ يحدث هذا. نصفي الحسن (الآخر) سيقول أن رؤيتي وتركيزي يجعلان هذا ممكنًا.

● **الازلت تكتب صفحتين يوميًا في أيام إنتاجك ؟**

– بالنسبة لرواية " الكهف " كنت أكتب أربع صفحات يوميًا. إنها مسألة التنظيم العقلي. ربما لا يبدو هذا كثيرًا، لكن ...

● **أربع صفحات في اليوم يوميًا كثيرة.**

– ما ساعدني هو أنني بدأت بفكرة واضحة نوعًا ما عما أردت قوله، من أوضاع أو مواقف معينة. لديَّ علاقة صداقة بكتابتي وربما يكون هذا استثنائيًا وغير شائع، وهو ما أقارنه بنمو الشجرة التي تم غرسها ونمت وطرحت بطريقة تبدو في آن واحد متوقعة وغير متوقعة.

إنها متوقعة، لأننا إذا غرسنا مجرد شجرة زيتون، فنحن نعرف ما هي النتيجة، من السهل التعرف على شجرة الزيتون. لكن هناك درجة كبيرة من عدم التنبؤ، إذ ليست هناك شجرتا زيتون متشابهتان. بالمثل، الكتاب يتجذَّر، وينمو وفق منطقه الخاص.

ليس بإمكاني كتابة أربعين صفحة والعودة لتحويلها إلى ثمانين، لا يمكنني إعادة صياغة كتابة مائة وعشرين صفحة وتحويلها إلى مائتين.

لا أبدأ بخطوط عريضة مفصلة. إعداد قصة سلفًا بشكل مفصّل جدًا هو إجبارها على الوجود قبل أن تأتي إلى الوجود، لا، كل كتبي بدأت كأفكار كتب ثم توسعت بفعل الكتابة، إلى أن وصلت إلى نهاياتها.

هيكل حقيقي

● **من دون مراجعات ؟**

– أجري مراجعة نهائية، أحذف التكرارات الكريهة أو الأخطاء. أمر على كل شيء بتمعن. الآن، ما أريد أن أقوله هو: أن طريقتي ليست عشوائية. تعطي كتبي للقراء انطباع بالصلابة، بهيكل حقيقي. لكن هذا ليس نتيجة التخلص من المقاطع السيئة، أو مما نسميه ضعفًا، والعمل على تقويته. إنه نتيجة لأن الكتاب بدأ من تلقاء نفسه وأنا قمت بقيادته إلى النماء بشكل صلب. كمؤلف، أنا ممسك بالزمام، بالطبع. هناك شيء أقوله وهو أن كتابة الرواية مثل عملية تشكيل كرسي: يجب أن يكون الفرد قادرًا على الجلوس عليه، وأن يكون متوازنًا فوقه. إذا كنت قادرًا على إنتاج كرسي كبير، أو جيد، فإنه قبل أي شيء يجب أن أتأكد أن له أربع أرجل ثابتة. كرسي بثلاث أرجل يهدد بحدوث سقوط لا تحمد عقباه. كرسي بدون أرجل ثلاثة لن يبقى.

الكتابة هي مهنتي. إنها العمل الذي أقوم به، هي ما أشيِّده. أنا لا أؤمن بالإلهام. حتى أنني لا أعرف ما هو. ما أعرفه هو أنني عليَّ أن أقرر الجلوس إلى مكتبي، والإلهام لا يدفعني لأجلس. الشرط الأول للكتابة هو الجلوس – ثم الكتابة.

• هناك الكثير من الكلام عن أن رواياتك عبارة عن كتب مليئة بالأفكار، لكنني كثيرًا جدًا ما أجد – بالرغم من ادعائك أنك متشائم – أنها تحتوي على قصص جميلة عن الحب والتعاطف.

- لم يحدث أبدًا أنني عندما كتبت كتابًا جديدًا أن قمت بتخطيط قصة حب له. لكن في عملية سرد شيء ما، فيما يتعلق بالتعامل مع الظروف، يدخل الحب كمتغير بشري ثابت. لذا من المحتمل أنه في منتصف قصة يقفز الحب فجأة، لكنني لا أتعمد ذلك بصفة خاصة. والأمر يختلف في كتاب عن آخر.

قصة مؤثرة

• في " تاريخ حصار لشبونة "، تنمو قصة حب " رايموند " من كتابته لكلمة " لا " في كتاب يقوم بتصحيحه. إنه يعكس أو يقلب تاريخ لشبونة، وفجأة تنقلب حياته الشخصية المنغمسة في الوحدة وتتبدل كلية على الدوام.

- ثم يقابل " ماريا سارة "، التي وجدت أن " لا " جذابة جدًا. أحيانًا يحدث الحب المطلق؛ على سبيل المثال، بالنسبة لبلتزار وبليموندا، وهذه حالة حادثة غريبة، عندما وصلت إلى نهاية كتابة الرواية وجدت أنني نسجت قصة حب بدون كلمات حب، بدون : " نور عيني "، " أحبك "، " نجمة حياتي " – إلى آخر هذه المسائل. ربما يعتقد القارئ أن هذا الحذف متعمدة وتم التفكير فيها مليًا. بيد أن الأمر لم يكن كذلك ! أنا نفسي فوجئت بهذا. ورغم هذا وجدها القراء قصة حب عاطفية مؤثرة. كان يمكن أن تتعارض مع الكتاب ومع استقامة وتكامل الشخصيات إن أنا رجعت وأضفت هذه الكلمات السافرة المبتذلة كنوع من الاستدراك.

(في هذه اللحظة من لقائنا، تحركت بيلار زوجة ساراماجو نحو الأريكة لتجلس إلى جانبه. مد ذراعه ليضعها حولها بينما أسندت رأسها إلى كتفه).

تميل كتبي لأن تكون غريبة فيما يتعلق بالحب. في " كل الأسماء "، " السنيور جوزيه " في وضع لا يحسد عليه فهو على علاقة بسيدة لم يلتق بها أبدًا. حتى في " العمى "، في هذه البيئة المخيفة، لدينا الدكتور وزوجته، والشابة ذات النظارات السوداء والرجل العجوز. قصص الحب هذه خالية من العادية بعيدة عما هو مألوف، أعتقد أن ذلك لغرض أو سبب. الحب يتحدد سلفًا بشخصية النساء اللائي يدخلن الصورة أو المشهد. النساء اللائي يظهرن في قصصي – كل هذا راجع إليهن. إنهن اللواتي، هذه النساء بقدرتهن وسحرهن، يجعلن كل شيء غير عادي.



المسرح والجمهور

د. جميل حمداوي

المسرح والجمهور

بقلم:د.جميل حمداوي *

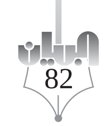
يمكن أن نتنازل في المسرح عن كل المكونات التقنية والعناصر السينوغرافية والإكسسوارات ومناظر الديكور والماكياج والأقنعة والإضاءة، لكن لايمكن لنا بتاتاً الاستغناء عن ركنين أساسيين وهما: الممثل والجمهور، فلا مسرح بدونهما ولا وجود لفرجة درامية في غياب المرسل الركحي والمتلقي الشاهد ، ولا مسرح بممثل دون جمهور والعكس صحيح أيضاً.

أ- المسرح اليونانـي

بدأت علاقة المسرح بالجمهور مع المسرح الإغريقي عندما كان المسرج طقساً احتفالياً يشارك فيه كل المواطنين اليونانيين من أجل تقديم قرابين الولاء والمحبة والطاعة لآلهتهم. وما نظرية التطهير الأرسطية التي تستهدف التأثير على نفسية المتلقي سوى دليل قاطع على جدلية الفرجة والمتقبل. فالمسرح كما ينظر له أرسطو بإيقاعه التراجيدي لابد أن يؤدي وظيفة التطهير عن طريق إثارة الخوف والشفقة في المشاهد المحتفل لكي يتمثل القيم الفاضلة في التراجيديا ويتجنب الشر وما يتعلق به من قيم منحطة. وغالباً ماكان التواصل بين الممثل والمتلقي يتم بين الراوي le Chœur والجمهور الذي كان يجلس إما في مدرجات المسرح (ثياترون) المفتوح أويتحلق حول الخشبة حيث الجوقة (الأوركسترا) ومصطبة الممثلين. وكان فضاء المسرح يتخذ عدة أشكال هندسية ومن أبرزها نصف الدائرة ويمثله مسرح ديونيزوس.

وقد سجلت كتب تاريخ الفن مدى الإقبال الكبير على المسرح اليوناني إذ كان يحضره كل المواطنين الأحرار سواء أكانوا أغنياء أم فقراء. وكان الناس يستيقظون مبكرين مع الفجر لمشاهدة الفرجة التي كانت تبدأ مع الصباح حاملين معهم سلال الطعام والشراب قصد تتبع كل المسرحيات المعروضة التي قد تمتد حتى غروب الشمس، والتي كانت تعبر عن همومهم الذاتية وقضاياهم الواقعية ومشاكلهم السياسية

* أكاديمي وناقد مسرحي من المغرب.



والاقتصادية والاجتماعية. ويكفي أن نشير أن مسرح ديونيزوس كان يسع لما بين ١٥و١٧ ألف متفرج ولاسيما في عهد بريكليس الذي أنشأ الدولة- المدينة على أسس الديموقراطية والعدالة الاجتماعية ومساواة المواطنين اليونانيين أمام القانون والعدالة. وهذا يؤكد مدى ازدهار المسرح اليوناني في العهد الكلاسيكي أيما ازدهار، والدليل على ذلك تسلح الممثلين بالسخرية والهجاء في نقد الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية بكل جرأة وشجاعة كما يتجلى ذلك في مسرحية" الضفادع "لأرستوفانوس.

ب- المسرح الروماني

وبعد أن كان المسرح اليوناني له وظيفة تربوية وأخلاقية ووطنية، فقد أصبح المسرح في عهد الرومان لايؤدي سوى وظيفة الترفيه والتسلية وإثارة الجمهور بفخامة الديكور وعظمة المعمار المادي والسنوغرافيا الفخمة مع إبهار الجمهور المتفرج بتقنيات عالية في تشغيل الفرجة كاستخدام الطيور والحيوانات وتنفيذ مشاهد حريق حقيقية وإضرام النار في الديكور؛ مما كان لهذا المسرح تأثير سيئ على الجمهور وذوقه.

ج- المسرح في العصور الوسطى

اضمحل المسرح في العصور الوسطى وأصيب بوقفة قلبية مع هيمنة الكنيسة على شؤون الحياة ودواليب الثقافة ،لأنها حرمت ممارسة المسرح واستهجنت كل

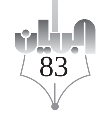
بدأت علاقة المسرح بالجمهور مع المسرح الإغريقي عندما كان المسرح طقساً احتفالياً يشارك فيه كل المواطنين اليونانيين من أجل تقديم قرابين الولاء والمحبة والطاعة لآلهتهم. وما نظرية التطهير الأرسطية التي تستهدف التأثير على نفسية المتلقي سوى دليل قاطع على جدلية الفرجة والمتقبل.

من يمارس التمثيل. وعلى الرغم من ذلك، فقد ارتبط المسرح بماهو ديني وأخروي ، وتم تغييب أسس الدراما اليونانية والرومانية والانسلاخ عنهما لربط كل ماهو تشخيصي ولعبي بالكنيسة والقداس المسيحي.

وفي المقابل، كانت هناك بعض النصوص الكوميدية الهزلية التي تناقش بعض المواضيع في إطار رؤية أخلاقية دينية. ويعني هذا أن المسرح في العصور الوسطى كان له تأثير ديني وأخلاقي وروحي على الجمهور ليس إلا.

د- المسرح في عصر النهضة

توجه المسرح إبان عصر النهضة إلى الجمهور المثقف العالم أو النخبة الأرستقراطية المثقفة، وكان عدد أفرادها محدوداً وخاصة في إيطاليا التي عرفت ببناء المسارح الضخمة بعمارتها الباروكية الرائعة وزخارفها الموحية بالجمال والفن الجذاب. وقد شكل المسرح الإيطالي



اضمحل المسرح في العصور الوسطى وأصيب بوقفة قلبية مع هيمنة الكنيسة على شؤون الحياة ودواليب الثقافة ،لأنها حرمت ممارسة المسرح واستهجنت كل من يمارس التمثيل. وعلى الرغم من ذلك، فقد ارتبط المسرح بماهو ديني وأخروي ، وتم تغييب أسس الدراما اليونانية والرومانية والانسلاخ عنهما لربط كل ماهو تشخيصي ولعبي بالكنيسة والقداس المسيحي.

فضاء ركحياً درامياً قائماً على هندسة الجدران الأربعة، وأصبح ذلك المنظور الهندسي فضاء للمسرح الغربي إلى يومنا هذا وسمي بالعلبة الإيطالية.

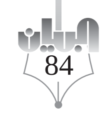
ومن جهة أخرى كان الجمهور الشعبي متعطشاً إلى مسرح من نوع آخر قريب من الفئات الشعبية وهو مسرح الكوميديا المرتجلة أو الكوميديا دي لارتي (Commedia dell'arte).

وقد كان للكتاب الإسبانيين الدراميين كفيليكس لوبي دي فيڤا (Felex Lope de Vega) (١٥٦٢-١٦٣٥)، وبيدرو كالديرون دي لاباركا Pedro Calderon (de la Barca) (١٥٧١-١٦٤٨)، وتيرسو دي مولينا (Tirso de Molina) (١٥٧١-١٦٤٨) تأثير كبير على الجمهور الإسباني وخاصة إبان العصر الذهبي الذي انتعش فيه الأدب الإسباني على جميع الأصعدة.

هذا، و تتأسس دراما القلنسوة والسيف لدى لوبي دي فيڤا على صراع الحب والشرف والعمل على تحقيق التوتر والإثارة والتهذيب الأخلاقي بفضل قصصه الرومانسية ذات الطابع الفروسي ، وهذا ينطبق كذلك على مسرح تيرسو دي مولينا وبيدروكالدرون.

وعمدت مسرحيات شكسبير إبان المسرح الإليزابيثي إلى التأثير على جمهور التراجيديا الإنجليزي بفعل قوة كتابة شكسبير الأدبية والفنية وإقبال الجمهور على مسرحه الذي حقق شهرة كبيرة وروعة جمالية مازالت تترك وقعها الفني الرائع على القراء والمعجبين بقاعات المسرح والفرجة الدرامية الإنجليزية.

وقد سار المسرح الفرنسي سيراً حثيثاً في تمثل الأهداف الدينية والتربوية مع ممارسة النقد الكوميدي والسخرية على غرار الكوميديا المرتجلة الإيطالية مع احترام قواعد المسرح الأرسطي. وقد انتقل المسرح من المدينة إلى الأرياف مع رائد المسرح الفرنسي موليير الذي بدأ التجوال بمسرحه المتنقل في الضواحي والأرياف لمدة اثني عشرة سنة. وكان للمسرحي الساخر موليير تأثيركبير على الجمهور الفرنسي بمسرحياته الكوميدية التي تثير الضحك والمتعة والتسلية مع



تقديم الفائدة الواقعية والجمالية. وبهذا يكون موليير قد أسس المسرح المتنقل أو المسرح المتجول دون أن ننسى ماتركه المسرحيان الفرنسيان الآخران كورناي وراسين من أثر ووقع جمالي على جمهور المسرح الكلاسيكي الفرنسي.

هـ- المسرح التجريبي

مع القرنين الثامن عشر والقرن التاسع عشر، سينحو المسرح الأوروبي منحى تجريبياً بالثورة على قواعد المسرح الأرسطي، ورفض فكرة المحاكاة، ونبذ الوحدات الثلاث، وتجاوز نظرية اندماج الممثل في دوره ،كما يظهر ذلك واضحاً في انبثاق المدارس الأدبية والفنية والدرامية كالواقعية والرومانسية والطبيعية والرمزية والدادائية والسريالية والمسرح الوجودي ومسرح اللامعقول والمسرح الشعري ومسرح الخبز والدمى ... تلك المدارس التي بدأت تشكك في مصداقية المسرح الأرسطي بدءاً بمسرح شكسبير الذي حقق انزياحاً فنياً على معايير المسرح اليوناني وما كتبه ديدرو حول مفارقة حول فن الممثل(١٨٣٠) الذي طعن في صحة مفهوم الاندماج.

هذا، وتشكل مسرحية "هرناني Hernani" ل؟كتور هي؟و Victor Hugo تخييباً لأفق انتظار الجمهور والقراء على حد سواء؛ لأنها كسرت الوحدات الأرسطية الثلاث. كما جنحت المسرحيات الألمانية مع ليسينغ(Lessing) إلى الجمع بين الأنواع والأجناس وعدم الفصل بينها.

سار المسرح الفرنسي سيراً حثيثاً في تمثل الأهداف الدينية والتربوية مع ممارسة النقد الكوميدي والسخرية على غرار الكوميديا المرتجلة الإيطالية مع احترام قواعد المسرح الأرسطي.

وإذا كان المسرح الكلاسيكي قد عود جمهوره على ذوق معين ووقع جمالي خاضع لمجموعة من قواعد المحاكاة والاندماج ومراعاة الوحدات الثلاث ومراعاة تطلعات وأعراف جمهوره، إلا أن المسرح التجريبي خلخل هذا الوقع الجمالي وخلق مسافة جمالية بين المبدع الدرامي والمتلقي وخيب أفق انتظاره مع التيار الرومانسي والمسرح الشكسبيري اللذين ثارا على كل قواعد المسرح الكلاسيكي.

وإذا انتقلنا إلى المسرح الطليعي، فإنه سيؤسس ذوقاً جديداً على مستوى التلقي والتقبل المسرحي ، ولاسيما مع مسرح اللامعقول الذي أعلن تمرده الكامل عن كل مقاييس منطق الجمال الأرسطي ومقومات الفن الدرامي الكلاسيكي المعروف في بلدان أوروبا وخاصة مع صموئيل بيكيت وأداموف ويونيسكو وأرابال. فقد أدهش هذا المسرح التجريدي الطلائعي الجمهور بثورته العارمة على قواعد المسرح

كان المسرح الكلاسيكي قد عود جمهوره على ذوق معين ووقع جمالي خاضع لمجموعة من قواعدالمحاكاةوالاندماجومراعاة الوحدات الثلاث ومراعاة تطلعات وأعراف جمهوره، إلا أن المسرح التجريبي خلخل هذا الوقع الجمالي وخلق مسافة جمالية بين المبدع الدرامي والمتلقي وخيب أفق انتظاره مع التيار الرومانسي والمسرح الشكسبيري اللذين ثارا على كل قواعد المسرح الكلاسيكي.

الإغريقي وارتكانه إلى اللامبالاة والتجريد والعبث وإشاعة الفراغ وفلسفة الملل والصمت وتغريب الواقع. وبذلك تغير ذوق الجمهور جذرياً مع هذا المسرح الذي انزاح عن المسرح الأرسطي فنياً وجمالياً. وترتب عن هذا الذوق الجديد أن تبني الجمهور الأوروبي بعد الحرب العالمية الثانية أعرافاً جديدة في التأقلم مع هذا المسرح الطليعي.

وإذا كان الجمهور قد أعطى أهمية كبرى للمؤلف وبعد ذلك للممثل النجم مع المدرسة الرومانسية، فإنه في فترة المسرح التجريبي ابتداء من أواخر القرن التاسع عشر سيعطي الجمهور الأهمية للمخرج الذي سيتكلف بتنظيم العملية السينوغرافية وتأطير ممثلي فرقته وتكوينهم تكويناً حسناً.

وستتبلور نظرية التفاعل بين الممثل والمتلقي مع المخرج بريخت الذي أعطى أهمية كبرى للمتلقي عبر تكسير الجدار الرابع وتعويض مفهوم الاندماج بمفهوم التغريب والتباعد مع إشراك الجمهور في المسرحية عن طريق إثارتهم عقلياً وحجاجياً، وحثهم على مناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية متبنياً في ذلك المادية الجدلية وتوجيه الخطاب السياسي المباشر إلى الجمهور. وقد تأثر بريخت في ذلك ببسكاتور وبيتر فايس.

وقد عمل المخرج الفرنسي أندريه أنطوان على تكسير الجدار الرابع لخلق ستار شفاف يسهل التواصل الحميمي بين الممثل والجمهور. أما ستانسلافسكي وميرهولد و؟روتسكي فقد عملوا على تكوين الممثل بطريقة حرفية صارمة وتدريبه على الأداء الصوتي والحركي واللعبي من أجل إقناع المتفرج والتأثير عليه بتمتيعه وإفادته على حد سواء.

وعمد المخرجون الطليعيون كـ؟ري؟ وآدولف آبيا وأرتود وبيتر شومان وبيتر بروك إلى استحضار الجمهور في عروضهم الإخراجية، نظراً لاهتمامهم بتجويد أعمالهم وإتقانها وتأهيل الممثلين لينفتحوا على المسرح الشامل قصد المساهمة في خلق ذوق مسرحي جمالي جديد وتأسيس عرف جديد في القراءة الدرامية والسينوغرافية قصد الرفع من

مستوى المتقبل والمتذوق للمسرح الطليعي الذي ثار على المسرح الغربي مسترفداً المسرح الشرقي. كما عمد هذا المسرح إلى استكشاف مسرح أنتروبولوجي موغل في البدائية يستعمل العنف والقسوة في ردع نوازع الشر والانفعالات الغريزية السيئة لدى متلقي الفرجة الدرامية وخاصة مع أنطونين أرتو.

و- المسرح العربي والجمهور

إذا انتقلنا إلى المسرح العربي لرصد علاقته بالمتلقي على مستوى التواصل، فإنه قد اهتم كثيراً بالجمهور منذ مسرح أبي خليل القباني الذي كان جمهوره من عامة الناس حيث اتخذ المقهى فضاء للفرجة الدرامية والتلقي المسرحي. وقد استهدف سعد الله ونوس كذلك التأثير على جمهور عروضه متبنياً في رؤيته الإخراجية مسرح التسييس الذي كان يرتكز بدوره على مجموعة من الوسائط الفنية والجمالية كالمادية الجدلية والمسرح البريختي والتغريب، وكانت كل هذه الوسائل من أجل تنوير الجمهور وتوعيتهم ودفعهم إلى التغيير. ويقول سعد الله ونوس في هذا الصدد:" إن المتفرج يستطيع أن يقوم بدور إيجابي كبير في توجيه المسرح، وعلينا أن نعلمه كيف يقوم بهذا الدور، وأن نشجعه على الاضطلاع به بشكل فعال، حتى يتحقق لنا فعلاً توجيه المسرح، وتقويم أساسه... ولكي يقوم المتفرج بهذا الدور ينبغي أن يتغير هو نفسه، وأن يمارس دوره كمتفرج بطريقة جديدة ومختلفة عما نعرفه حتى الآن في متفرجينا..."i.

وإذا كان المسرح العربي الكلاسيكي أو المسرح التجاري المصري قد استهدف دغدغة عواطف المتفرج وترفيهه فنياً بكوميدياته الساخرة وتسليته بهزلياته الكاريكاتورية وملاهيه الانتقادية وعروضه الدرامية الشعبية، فإن المسرح الجاد وخاصة المسرح الاحتفالي قد جعل المتفرج محور اهتماماته واعتبره عنصراً فعالاً وشخصاً محتفلاً يشارك في ارتجال العرض وبنائه من جديد والمساهمة فيه بتدخلاته وإبداء آرائه والدخول في حلبة التمسرح عبر تكسير الخط الفاصل والجدار الواهم للمشاركة بعرضه المنطوق ولغته الجسدية وتمثيله اللعبي.

أما فيما يخص المسرح الجامعي، فإنه مسرح تجريبي ثقافي لا يخاطب سوى فئة من الطلبة والأساتذة الجامعيين المثقفين الذين يعتبرون المسرح تشكيلاً فنياً جمالياً وخطاباً بصرياً يستلزم ملء نقط فراغه وتأويله والبحث عن خصائص المسافة الجمالية وشعرية الانزياح الدرامي وأسرار بلاغة انتهاك الوقع الجمالي . بينما المتلقي في مسرح الطفل أو المسرح المدرسي فهو من نوع آخر قد يكون طفلاً أو تلميذاً، لذلك

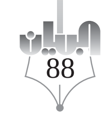
نجد التلقي عنده مبنياً على التصفيق والضحك والصفير و الصمت و الخوف والتأمل والإحساس بالرعب أثناء معايشة الـدور سـواء أكـان دور تطهير أم دور تغريب.

خاتمــة

وخلاصة القول: لقد ارتبط المسرح بالجمهور منذ ظهور المسرح لأول مرة في تاريخ البشرية، وقد تطور هذا الارتباط عبر تطور المسرح الغربي والعربي والشرقي في إطار بنيتين متناقضتين وهما: البنية الأرسطية وبنية التجريب . وسينتقل الذوق المسرحي تبعاً لهاتين البنيتين من ذوق كلاسيكي يتكيف مع المسرح الأرسطي ومعاييره المقننة بمبدأ المحاكاة إلى ذوق طليعي مبني على الانزياح وخلخلة السائد والإعداد لتأسيس ذوق آخر أكثر حداثة وتثويراً .

الهوامش:

- سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد،الطبعة الأولى 1988م، ص:42؛





كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية

خالد سالم محمد

مجلة البيان - العدد 482 - سبتمبر 2010

كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد *

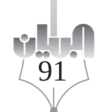
تأثرت اللهجة الكويتية على مر العقود بلغات ولهجات مختلفة، كالفارسية والهندية، والتركية والإنجليزية، وبعض الكلمات الإيطالية والفرنسية والسواحلية والأوردية، وبقايا كلمات سريانية وآرامية، وهذا يعكس مدى علاقاتها وتأثرها بحضارة وتجارة تلك الدول منذ نشأتها.

وفيما يلي ثَبْت لبعضٍ من تلك الكلمات.

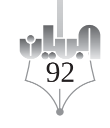
* باحث من الكويت.



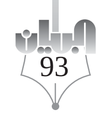
	أ
إبرِيَسم	الإبريسم: الحرير، والمراد به غالباً الحرير الخام. وهو قماش ناعم الملمس رقيق يكون على شكل خيوط تلمع. جاء في المثل الشعبي: "عتيج الصوف ولا يديد البرسيم". والمعنى أن الصوف العتيق متى ما اعتنى به وحفظ من التلف فإنه يتجدد كلما طال به العمر على العكس من الإبريسم الذي عمره قصير على الرغم من نعومته ولمعان خيوطه. يضرب المثل للصديق الصدوق كلما طال أمد الصداقة كان أوفى، أما الصديق البراق كالحرير فلا خير فيه. واللفظة من أصل فارسي.. إبريشم: وتعني الحرير معَّربة. جاء في لسان العرب: الابريسم معَّرب. قال ابن السُكيت: ليس في كلام العرب افعيلل مثل: إهليلج وإبريسم ولكن العرب أعربته وأدخلت عليه الألف واللاّم. وفي المنجد: الإبريسم: الحرير ، فارسية.
أبْسَن	ويلفظها البعض هَبْسن، لفظة قديمة تُركت، كانت تقال عند التغيب عن العمل دون ما عذر، يقال: فلان اليوم أَبَسن: أي متغيب عن العمل ومخصوم أجره، وهي إنجليزية.
أَبْلَه	لفظة حديثة دخلت إلى اللهجة الكويتية عن طريق المُدرِّسات المصّريات، وتطلق على المُدرِّسة، أصلها من التركية بمعنى الأخت الكبيرة.
أجَار	وتنطق الجيم جيماً فارسية. الطُرشي: يعمل من الطماطم وثوم الجبل والتفاح الأخضر الصغير والفلفل والخل. يوضع في جرة كبيرة من الفخار تسمى "بَسْتُوك" ويترك فوق أسطح المنزل متعرضاً لحرارة الشمس عدة أيام حتى ينضج. واللفظة فارسية هندية مشتركة من جهاري أي الأربعة إذ يتألف الأجار من أربعة أصناف رئيسية بالإضافة إلى الخل.



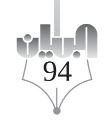
إدَاد	لفظة تقال للتشكي، كأن يقال: "إداد لفلان صابر على كل ها المصاعب "أي كان الله في عونه، وهي فارسية" دَاد" بمثابة نداء للإنصاف والعدل.
أَدَب	لفظة قديمة كانت تطلق على المرحاض، وهي تركية فارسية "أدب خانة" أدب عربية وخانة فارسية تركية بمعنى المكان، وأخذت التسمية كما جاء في موسوعة حلب المقارنة من التأدب مراعاة للشرع الإسلامي الذي يمنع الكلام في هذا المكان.
أرْث	تسمية حديثة يراد بها السلك الأرضي الموصل بصندوق كهرباء المنازل والمحلات وغيرها، وهي إنجليزية.
آردِي	جزء من عملة هندية قديمة قيمتها باي هندي واحد، وهو جزء من 192 جزءاً من الروبية الهندية، استعملت في الكويت قديماً، يقول أحدهم إذا طلب منه نقوداً وكان لا يملك شيئاً "ما عندي ولا آردي".
ارويد	من الخضار الورقية يؤكل نيئاً، واللفظة فارسية من "رويدن" بمعنى الانبات والاخضرار.
أَرْيل	سلك طويل كان يمد إلى الأعلى ويتصل بجهاز حديدي له عدة تفرعات، كان يستعمل قديماً للراديو والتلفزيون لتوضيح الصوت والصورة، واللفظة إنجليزية.
اسبَانَة	أداة لفتح المغاليق الحديدية" البراغي" وشدها. انجليزية.
اسْبَست	مادة حجرية على شكل ألواح مضلعة كانت تستعمل في تسقيف المظلات والورش والمخازن. يونانية.

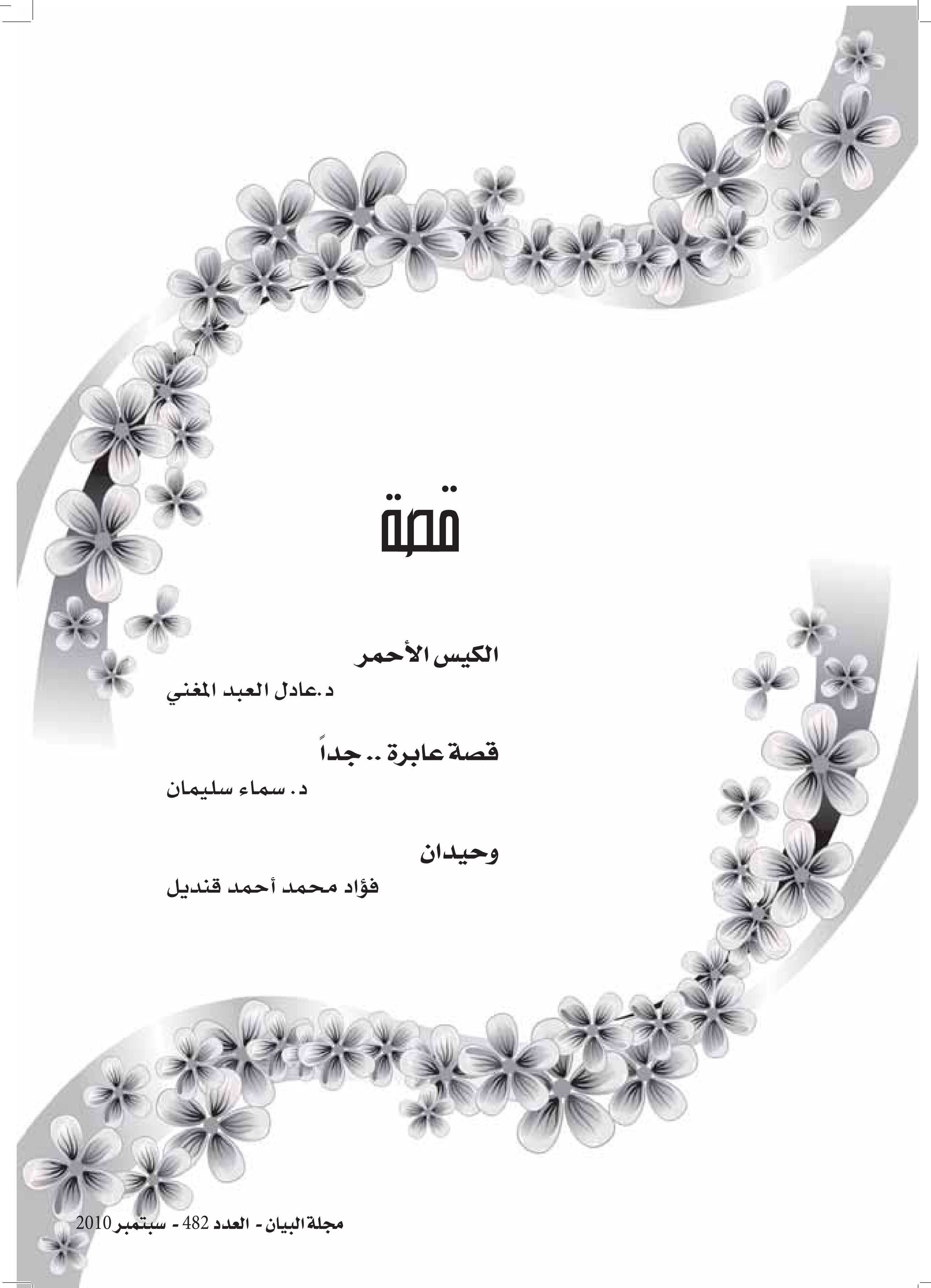


اسْبَير	تطلق على الشيء الإضافي وفي الغالب على الإطار الاحتياطي للمركبات. انجليزية.
اسْبِيرتو	مادة كحولية مطهرة، تستعمل في التعقيم كما تدخل في تركيبات العطور انجليزية. وفي موسوعة حلب المقارنة: إيطالية.
أستاذ وأستادِ	الاستاد، بالدال المهملة، صانع السفينة والجمع استادية، كما تطلق على رئيس البنائين، ثم أصبحت تطلق على المُدّرس، وفي المجال الرياضي تطلق على الملعب الذي تقام عليه المباريات في كرة القدم وغيرها، نقول: المباراة اليوم على الأستاد الفلاني أو على استاد نادي كذا. واللفظة فارسية. قال الجواليقي: فأما الأستاذ، بالدال المعجمة، فكلمة ليست بعربية، يقولون للماهر بصنعتهِ استاذ ولا توجد هذه الكلمة في الشعر الجاهلي ولو كان عربياً لوجب أن يكون اشتقاقه من "السَّتذ" وليس ذلكِ بمعروف. وكان كافور الأخشيدي يسمى أستاذاً لأنه كان مربياً لأبناء الاخشيديين. لذا لقب بهذا اللقب. انتهى وجاء في المصباح المنير: أستاذ كلمة أعجمية ومعناها الماهر في الشيء، وإنما قيل أعجمية لأن السين والذال المعجمة لايجتمعان في كلمة عربية. وأقول: وكلمة استاد يونانية قديمة وهي قياس كانت تطلق على مضامير السباق ونحوها "استوديوم" وقد أخذها الرومان عنهم.
اسِتديو	الاستديو: محل التصوير، وهي لفظة حديثة عامة تطلق على غرف التمثيل وغيرها، ومنها استديوهات الإذاعة والتلفزيون، انجليزية وقيل إيطالية الأصل.
اسْتِكَانَة	قدح زجاجي صغير يستعمل لشرب الشاي، والجمع "استكانات" واللفظة فارسية عن الروسية "استكان".



اسِتمَارة	لفظة حديثة تطلق على الأوراق النموذجية في دواوين الحكومة والشركات تُعد لتعبئة الطلب، واللفظة كما جاء في معجم المؤنثات السماعية- تركية من الإيطالية، عُربت.
إسطُوانة	قرص مستدير أسود أو ملون يصنع من مادة "السليولوز" يسجل عليه الصوت، واللفظة كما جاء في المعجم الوسيط ومعجم الألفاظ الفارسية المعّربة فارسية "أسّتُون" بمعنى عمود من حجر واحد، معَّربة، وكذلك هي في التركية والكردية.
إسفِنج	الإسفنج: حيوان مائي يتولد في قعر البحار، له هيكل ليفي يدعم الكتلة اللحمية من جسمه، يستعمل بعد استخراجه ومعالجته في صناعات متعددة، واللفظة في قاموس المنجد يونانية. وفي تكملة المعاجم هي معربة "سبنجوس" وزاد وفي السريانية "إسبنجا"
أشْكَرا	لفظة تعني الشيء الواضح الذي لا يحتاج إلى بينة. نقول: فعل هذا الشيء أشكرا، أي أمام الجميع، وهي فارسية "أشكارا" بمعنى واضح، مرئي، مكشوف، جهاراً عياناً. جاء هذا في المعجم في اللغة الفارسية للدكتور محمد موسى هنداوي، وهي في الكردية والتركية بهذا اللفظ والمعنى.
أَسْكِلَة	الأسكلة، رصيف الميناء، واللفظة إيطالية كانت تطلق على الميناء في بحر الروم، وقد أخذها الأتراك عن الطليان ونقلها العرب عن الأتراك، جاء ذلك في الموسوعة الكويتية المختصرة لحمد السعيدان، أما في موسوعة حلب المقارنة فهي تركية عن اللاتينية. ومنها السكلية (السقالة) المستخدمة في البناء.





قصة

الكيس الأحمر

د.عادل العبد المغني

قصة عابرة .. جداً

د. سماء سليمان

وحيدان

فؤاد محمد أحمد قنديل

الكيس الأحمر

بقلم: عادل العبد المغني *

ساد الوجوم أرجاء المدينة.. ثمة حزن أشبه بعباءة داكنة لفت أجساد الشوارع.. كانت الوجوه الشاحبة تجوب طرقات الكويت وتنبئ عن الكساد الاقتصادي الذي ضرب المحلات التجارية كعاصفة عمياء.

عادت سفن الغوص بعد غياب ثلاثة أشهر محملة بمحصول وافر من اللؤلؤ، لكن الحبات البيضاء استقرت فوق الأكف السمراء دون أن يشتريها أحد، فبدت مستوحشة كتاج ترجل عن رأس ملك مهزوم.

النواخذة"(١) تقرأ في عيونهم قلق البحر، وتسمع من خطواتهم ألم "اليامال"(٢) ونهمة ألقاها الموج بنزق على الشاطئ.

- "ماذا نفعل"؟!

هذا هو السؤال الوحيد الذي كان يتردد بحيرة بين تجار اللؤلؤ والنواخذة.. فلا أحد يقبل على شراء أكداس اللؤلؤ خاصة وأن الالتزامات التي تطوق أعناقهم تجعلهم أكثر خوفاً من أن يستمر هذا الكساد، فلا يستطيعون الوفاء بما عليهم من مسؤوليات، ولا سداد "السلف" الذي دفع للغواصين.

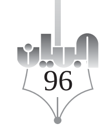
عدّل أبو عبدلله جلسته في محله التجاري الذي يقبع في وسط المدينة، ثم سأل

---

* قاص وروائي وباحث من الكويت.

١ النواخذة: جمع نوخذة وهو القبطان.

٢ اليامال: أغاني البحر.



صديقه أبو خالد بتنهيدة عميقة:

- ماذا نفعل؟!

نظر أبو خالد إلى وجه صديقه بعينين ساهمتين، وأحس بشيء من الطمأنينة والثقة حين وجد الحكمة إياها مازالت تسكن وجه رفيق العمر، وبأن أيام الكساد لم تستطع أن تنتزع منه الصلابة الساكنة فيه، حتى بدت يداه كمجذافين عتيقين... ثم تابع كلامه بهدوء شراع يرسو من تعب الرحيل:

- لقد جهزت سفينتي بكل ما يلزم من التموين ليكفيها رحلة ثلاثة أشهر، ودفعت "السلف" لجميع البحارة... وها أنا أخسر (٤٢٠٠) روبية أراها تضيع مني كنخلة عاقر..

حاول أبو خالد أن يهون على صديقه فربت على كتفه وهو يلقي بجمل يائسة:

- الخسارة الجماعية يا أبا عبدالله ما هي خسارة، بل قدر.. وكل أصحاب السفن والنواخذة أصابهم ما أصابك.

أنهى أبو خالد جملته ومد يده لتناول كأس الشاي الذي أحضره نادل المقهى إبراهيم، ويبدو أنه سمع جزءاً من الحوار الدائر، أو لأنه- من كثرة ما مر عليه من زبائن لهم المشكلة نفسها- صار يعرف سبب هذا الوجوم الذي يكسو الوجوه، فنظر إليهما نظرة مواساة طائشة ثم قال:

- اليابانيون الكفرة لقد تدخلوا في خلق الله....

بدا الحديث غريباً عن موضعه، فتساءل أبو خالد بلسانه بينما اكتفى أبو عبدالله بإلقاء نظرة استغراب:

- اليابانيون؟! ما علاقتهم بالموضوع يا إبراهيم؟!

وضع إبراهيم الطبق الذي كان يحمل فيه كاسات الشاي ثم أجاب بصوت منخفض.

- أمس جاء زبون إلى المقهى يرتدي بنطالاً وقميصاً ويقص شعره كالجنود الإنكليز ثم راح يشرح لنا كيف أن اليابانيين صنعوا لؤلؤاً يشبه هذا الذي يجمعه البحارة عندنا بمشقة. ضرب أبو عبدالله كفاً بكف وهو يردد عبارات الاستغفار:



- أستغفر الله العظيم.. اللهم لا تؤاخذنا بما فعل السفهاء منا، يا رب أبعد غضبك وسخطك عنا.. كيف يتدخلون في خلق الله؟!.

فشعر إبراهيم بالرهبة من دعاء أبي عبدالله فتابع:

قال الزبون أمس أن اليابانيين عملوا أحواضاً وضخوا فيها ماء البحر، ثم زرعوا بداخلها المحار، وصاروا يدخلون ذرات من الرمال في المحارة فتتحول إلى لؤلؤ.

فرد أبو خالد معترضاً:

- هذا ليس تدخلاً في خلق الله، بل اليابانيون استدلوا على الطريقة التي تتجمد بها مادة اللؤلؤ داخل المحار فقلدوه صناعياً....

- لا حول ولا قوة إلا بالله.. إنهم أذكياء فعلاً" قالها أبو عبدالله وهو يحدق في فضاء من المجهول ثم تابع" الله يستر من اللي ياي يا جماعة"....

رد أبو خالد بفضول وقلق: "وماذا أكثر من الذي نحن فيه يا أبا عبدالله؟!

البارحة.. وبينما كنت "أفرفر" في المذياع سمعت المذيع يونس بحري في إذاعة برلين الغربية يقول بأن الحرب على الأبواب، وبأن هتلر حشد جيوشه استعداداً لغزو أوروبا وضمها إليه.

علق أبو خالد بشفتين مرتجفتين:

- الله يستر... وإذا "شبت" الحرب سوف تشل سفننا المسافرة إلى الهند، وتتوقف تجارتنا وترتفع الأسعار.. وبيوت الناس سوف تدب فيها المجاعة...

سبقت الحكمة أبا عبدالله وهو يرد:

- تفاءل بالخير.. تفاءل.. لقد أنقذنا الله من مصائب أكبر من هذه.

- لا أحد يتمنى الحرب.. ولكن إن وقعت فنحن نؤيد هتلر ضد الإنكليز.

ساد صمت مشوب بحذر، ورجاء في أعماقهما بأن تكون الأمور أكثر استقراراً في الأيام المقبلة.

لم يقطع هذا الصمت سوى صوت مباغت لرجل ضئيل الجسم، حاد الملامح، يرتدي لباس أهل البادية ويتحدث بلهجتهم. ولم ينتظر طويلاً بعد إلقاء السلام ليوجه حديثه



إلى أبي عبدالله بلهجة تخلو من الليونة:

- الأمانة يا طويل العمر..

أحس أبو عبدالله بشعور هو مزيج من دهشة واستنكار وحرج.. فقد كان متأكداً أنه لا يحتفظ بأية أمانة لهذا الرجل الذي ظهر فجأة أمامه كنبات شيطاني.. فقد كان أبو عبدالله معتاداً على أن يودع أهل البادية أماناتهم لديه، خصوصاً عندما يفدون إلى المدينة خلال مواسم الربيع ليبيعوا الصوف والألبان والماشية بأنواعها، ويشتروا ما يحتاجونه من السكر والأرز والبن، وكانوا يتركون ما يتبقى لهم من مبالغ أمانات لدى التجار خشية أن تتعرض للضياع أو السرقة، كما أنهم كانوا يدخرونها لأعوام مقبلة تحسباً لأي جفاف قد يصيب مواسمهم.

..كل هذا يحصل، ولكن أبا عبدالله لم يذكر أن هذا الرجل الذي يقف أمامه قد أودع لديه شيئاً!.

لم تكن المحلات تحمل أي لافتات، والطرقات الترابية تتشابه، وحين يلامسها المطر تصبح كأنها قيعان أنهار جافة... فكر أبو عبدالله: ربما أن هذا الرجل قد التبس عليه المكان لكنه مع ذلك لم يفصح عن شكوكه بل سأل الرجل:

- كم المبلغ؟

- ٢٠٠ ريال...

- وما لون الصرة التي تحوي المبلغ بداخلها؟

- إنه كيس أحمر.. نعم أحمر..

بيدين غير مترددتين فتح أبو عبدالله الخزانة الحديدية وأخرج منها صرة بنية اللون ثم عدّ فيها (٢٠٠) قطعة نقدية، وناولها للرجل معتذراً له عن تغيير الصرة الحمراء بأخرى بنية، ثم أبى على الرجل أن يمشي قبل أن يشرب القهوة.

وبينما هو يرتشف الفنجان الثاني وإذ بنادل المقهى إبراهيم يعود ليأخذ كاسات الشاي الفارغة، فلمح الرجل وهو يهم بمغادرة المكان فناداه:

- ألست فلاح؟!

- نعم أنا هو...

- تعال يا رجل فإن لك أمانة عندنا بكيس أحمر، لماذا لم تأخذها؟

- ....

أعاد الرجل الصرة البنية بأكف مرتعشة، لكنه سأل أبا عبدالله عن سبب فعلته هذه، خصوصاً وأن أحوال البلاد واقفة، والكساد ممسك بعنق العباد...

ساد هرج في المكان واستعر نقاش حاد بين أبو خالد وإبراهيم، ورجل البادية وآخرين تجمعوا ليعرفوا ما الذي حصل...

بينما أبو عبدالله ظل صامتاً يغمره الرضا وتسكنه الحكمة المكللة بابتسامة مضيئة وعيناه تجوسان الأسواق الراكدة، ولم ينطق سوى جملة واحدة: "اشتريت سمعتي"..!!



قصة عابرة.. جداً

بقلم: د.سماء سليمان *

مساء شتوي.. سماء محتقنة.. تقترب العاصفة..

كنت عائدة إلى منزلي، تتراكض في ذهني أفكار كثيرة كتراكض تلك الأشباح من حولي في زحمة الشارع العريض..

طقس رمادي محزن، إحساس كثيف بالمرارة يثقلني..

أمشي دون عجلة.. و كأنني أمشي دون هدف.. أنتظر امتداد العاصفة نحوي، لتملأني..لتغسل ذاك الفراغ المتشعب في داخلي كرئة مهترئة..

تتسارع خطى المارين.. يتكهرب المكان.. أشعر وقع أولى القطرات على جفنيّ.. أفتح المظلة و أستحيل شبحاً آخر..

لا أدري إن كان وقتاً مناسباً كي أنظر إلى واجهة عتيقة، لكنني فعلت..توقفت.. وبدأت أمعن النظر بصناديق خشبية مرصوفة بعناية.. لوحات مرسومة بيد فنان لم يخرج بعد من رومانسية العوالم الحالمة.. سجادة مطرزة بخيوط مضيئة.. أيقونات..آيات مكتوبة بماء الذهب.. عالم صغير ملون مكتف بذاته.

طال تأملي في الواجهة.. اشتدت العاصفة.. شعرت البلل ينسل إلى قدميّ..انتابتني قشعريرة عابرة حين رأيت خيط البرق يشق المدى.. وأحسست فجأة وللحظة قصيرة بأن مرارتي تتضاءل.. بأن الموقف شاعري جداً و غير اعتيادي.. وبأنه يستأهل مني ربما.. ابتسامة صغيرة...

وصرت أتمتم لنفسي بأني لست بحاجة للكثير كي أشعر بالسعادة، حين جاءني صوت يقول: مساء الخير يا سيدتي..

رجل بمظلة سوداء، معطف شتوي طويل، قبعة من الطراز الباريسي العشريني.. شال من الصوف يحيط الرقبة.. عينان دافئتان..و ستار كثيف من المطر يفصل بيننا.

لم أنطق.. نظرت إليه، أحاول التقاط ملامح وجهه.. أن أستعيد في نبرة صوته، صوتاً ما.. لا شيء يأتيني.. ملأني فراغ جديد،

قد لا تذكريني.. لكنني أذكرك جيداً، و أود أن أعبر لك عن إعجابي الشديد بترجماتك.

---

* قاصة من سوريا



تململت.. كنت غير قادرة على قول شيء ذي معنى.. لكنني شكرت الرجل بمودة.

جاءني صوته من جديد أكثر وضوحاً و امتلاءً رغم ضوضاء المكان و وقع المطر..

اسمي أمين العالم.. و أعمل صحفياً في جريدة الاعتدال..

وجدت خيطاً يربطني بالموقف.. شعرت بأنني أستعيد شيئاً من قدرتي على التواصل وعبّرت للرجل عن إعجابي بالجريدة.. رغم جهلي بكونه يكتب فيها..

لا بأس.. من الآن فصاعداً ستبحثين ربما عن اسمي بين الأسماء الأخرى... قال الرجل-

لم أعد أدري إن كنت حينها مازلت أحدق به.. لكنني كنت قد بدأت أستشف تفاصيل أكثر دقة.. شفتان عريضتان..أنف دقيق.. بشرة حنطية.. والعينيان الدافئتان مغرقتان في السواد..

في الحقيقة، كان لصوته رنين مقبول.. لكنني.. لا أعرفه..

عبرت له عن سعادتي بالتعرف عليه.. وطلبت منه الإذن بالانصراف على أمل لقاء آخر ربما..

مد لي الرجل ذو المظلة يداً باردة و صافحني بحرارة صديق قديم ، ثم تلاشى خلف ستار المطر...

*****

كنت عائدة إلى منزلي.. تدور في رأسي أفكاري الكثيرة.. ابتعدت العاصفة.. يلتهمني برد قارس.. لكن القلب هادئ و الروح أكثر خفة من البارحة...

استوقفني بائع جرائد.. طلبت منه.. جريدتي.. و جريدة الاعتدال..ثم غرقت في فكرة..

مساء الخير..

قال رجل البارحة وقد ارتسمت ابتسامة باهتة على شفتيه العريضتين..

وجهه أكثر وضوحاً.. نبيل، مؤثر... يضيئه شعاع ما قبل المغيب..و في العينين الدافئتين شيء من ارتباك ظاهر..

كنت أحدق في شفتيه و أتساءل عن مغزى هذا و عن سببه... كنت أتساءل عما يجب أن أقول أو ما لا أقول... كان وقت تساؤلاتي طويلاً... ليردف الرجل بعد مساحة صمت مربكة:

- أرى أنك ابتعت جريدة الاعتدال.. لي مقال في عدد اليوم.. الصفحة الخامسة..

أعلمت الرجل بأنني متشوقة لقراءة ما يكتب.. و أضفت شيئاً آخر دون معنى كي يكون لتعليقي وقع ما..

في الحقيقة كنت في حيرة من أمري..و بما أنني لا أحبذ المفاجآت و لست من أنصار الارتجال، كان من الصعب علي أن أجد خيطاً واصلاً بيني و بين هذا الرجل.. مع ازدياد يقيني بأنني.. حقاً.. لا أعرفه..

جاءني صوته متقطعاً : سيدتي.. أود أن أعبر لك أيضاً.. عن إعجابي.. بشخصك..



أرى أنك أجمل من أي وقت مضى..، وبأنك متألقة.. كنجم... كنت.. أود.. أن..

شكرتُ الرجل بشيء من توتر وشعرتُ بشيء ما يعتصرني و بدأت ساقاي بالارتجاف.

شعرتُني معلقةٍ بخيط رفيع يمنعني من الحراك ، رغم أنني كنت أقول لنفسي بأنه يجب عليّ حتماً مغادرة المكان ووضع حد لحوار قد يقودني ربما في حال تشعب، إلى متاهة مشاعر لن أكون قادرة على الإمساك بزمامها..

غابت عينا الرجل في غمامة ثقيلة و كأنه أدرك نيتي..وللحظة شعرت بوجهه يفقد ألقه.

أطرق ليردف: كنت أود أن..

قاطعته.. عبرت عن امتناني.. و وعدته بأن أبعث له مترجَماً جديداً على عنوان الجريدة...

أخرجَ الرجل من معطفه أقحوانة. دون أن ينظر إلي.. مدها بتردد.. ورجاني أن أقبلها..

رغم صمتي و رغم الارتباك المهيمن على وجهينا.. خُيّل لي بأن كل شيء كان يجري بسرعة الضوء.. لم أجد متسعاً من الوقت لأفكر.. قبلت..

لم أستطع الرفض، لم أجد مبرراً كي أرفض رغم أنني لا أعرفه، و رغم أنه أثار في عمقي مزيجاً متناقضاً من الارتياح والوجل.

شعرت حلقي مراً.. تلعثمت و كأنني فتاة في مقتبل العمر ،تقبض بيدها الرطبة على رسالة حب دفين..

ثم فضلت أن أصمت... و صرت أنظر للرجل و كأنني أنتظر منه شيئاً آخر... كلمة أخرى.. أو...

رفع عينيه ، نظر إليّ بأسى...كانت نظرته قد فقدت دفأها، لتغرق في سواد الحدقة..

و في غضون نصف إغماضة كان قد اختفى ليبتلعه المشهد الشتوي.

*****

آخر يوم من شهر كانون الثاني... السماء ملبدة.. مغلقة كل النوافذ..قلبي ثقيل كحجر.. صور متلاحقة طاردتني طوال الليل..

أرّقتني تلك الأقحوانة..

لم أجد أي تفسير لما حدث.. أنا أكيدة بأن هذا الرجل لا يعرفني حقاً و بأنني لا أعرفه... و لا يهيأ لي بأنه عابث..حتى أنه يبدو صادقاً جداً.. حاولت أن أعود للماضي.. لأماكن كثيرة، لأشخاص كثيرين، لكن وجهه لا يذكرني بأحد.. هذا الرجل لا يشبه أحداً عرفته..

قررت أن أعود لمنزلي من درب آخر..علني أتفادى لقاءه.. ووجدت نفسي أشق الدرب الاعتيادي..

لاأدري ما الذي دفعني لهذا.. لكني فعلت. حاولت أن أحضّر بضع كلمات أقولها في حال التقيته، لكنني مشتتة الذهن، مضطربة.

لا أعلم إن كان قد غلب عليّ خوفي أم شيء من شفقة؟ لا أدري إن كان يكبلني ذاك



الشغف المنكسر في عينيه، أم ذاك الانفعال المؤثر في نبرة صوته، لا أدري إن كان هذا الشبح القادم من حيث لا أعلم قد أوثقني بتعويذة ما، لا أعلم شيئاً عن هذا الشعور الطارئ، الغريب، المغرق في الغموض.

عند مفترق طريق، كان رجل القبعة واقفاً ينظر للدرب بشوق:

– مساء الخير يا سيدتي.. قال بحبور

كان صوته متوهجاً كشمس و من عينيه يتبعثر في المكان ألف نجم.

أرجوك، قلت متهدجة، هذا الموقف مربك لكلينا.

– لكني أود أن أقول لك..

– لا أريد أن أستمع لما تود قوله، لا يعنيني ما ستقوله، أنت كما يُهيَّأ لي رجل ناضج ومحترم.

– هذا لن يمنعني أن.

– أنا امرأة متزوجة يا أستاذ، لو كنت أصغر بعشرين عاماً لكنت استطعت ربما أن أتقبل لهفتك بصدر أوسع.

– لكنكِ مازلتِ تلك الفتاة ذات الخمسة عشر (أضاء وجهه)

– تقول و كأنك تعرفني منذ الأزل.. هذا موقف بمنتهى العبث، لا أدري من أين خرجت؟ لا أدري ما الذي جلبك ؟ لا أعلم عنك شيئاً.

– و هل هذا مهم؟

– قد تكون ربما مجرد فكرة..فكرة عابرة.. لا أكثر.

– ربما.. أكون كذلك.

– أرجوك.

– أنا من أرجوك، اسمعيني.. اختطف الرجل يدي ليضمها بين راحتيه الباردتين.. ثم صرخ بصوت يحترق: أحبك، أحبك منذ زمن، منذ الأزل ربما، يحاصرني حضورك في كل الأماكن. يطاردني صوتك في متاهات الحلم. أرى وجهك مرتسماً على صفحة السماء، في صفحة القلب. أنتِ، تلك الأنثى الفارة من حقيقة الأشياء، من اعتيادها. أنت ذاك الهاجس الدائم.. وجعي.

لكنني لا أعرفك.. لا أعرفك..

انتشلت يدي، شعرت بنفسي كائناً هشاً، دون قوام وشعرته زجاجاً يتناثر.

بكى الرجل، بكى كثيراً بحرقة طفل فقد لعبة، اقتربت منه.. كان مختلجاً كنبضة.

أمسكت وجهه الملتهب بين يديّ.. تمتمت ببضع كلمات، أخرجت منديلي.. أمسكَه.. جففّ دمعه.. نظر إليَّ بحسرة.. استدار.. شقّ طريقه بين تساؤلات الأعين الفضولية.. ثم تلاشى.. دون رجعة.





وحيدان

بقلم: فؤاد محمد أحمد قنديل *

وحيدان.. نجلس معاً في شرفتنا الفسيحة، نتأمل العصافير التي تتعانق فوق غصون الشجرة الكبيرة، تلفها وتقلبها نسمات الحب والمرح الجميل.

أمسك يد زوجتي الطرية المثقلة بالأيام والشجن.. تصطدم أناملي ببعض الخشونة في ظاهر يدها.. تسقط نظراتي عليها، فتتعثر في بقع الشيخوخة البنية التي تزداد كل يوم على جلدها وجلدي.

أهم بالنهوض.. تسألني عن السبب .. أقول:

- سأحضر الجلسرين.

لا تسمع. تعيد سؤالها.. أعيد عبارتي وأكملها:

- يدي خشنة من الوضوء.

تقول:

- وأنا أيضاً.

لكنها تستطرد بعد لحظة:

- ابقَ أنت وأحضُره بدلاً عنك.. ركبتاك تؤلمانك.

أربتُ على كتفها بحنان حتى تبقى:

- أنا من يجب أن يقوم

أصلب طولي بصعوبة . جسدي ثقيل برغم نحولي وعظامي المفككة.. أجر قدمي على بلاط الأرضية الذي يشبه قطع الشطرنج.. قدماي في شبشب من قماش صوفي أخضر، والنعل من الجلد الخفيف.. شرع النعلِ في التآكل بسبب زحف أقدامي.. أمسك بيدي المرتعشة زجاجة الجلسرين، محاذراً ألا تفلت، فكم أفلت غيرها !

أعود إلى جلسة الشرفة حيث رفيقتي التي تنتظرني هناك وفي أحضانها حياتي.. أصب قطرات من السائل الشفاف الثقيل على ظاهر يدي اليسرى، وأمر بظاهر يمناي عليه.. أمسد كل المواضع الخشنة.. تمد زوجتي يدها المعروقة ..أصب على ظاهر يدها من السائل الثقيل.. تفعل به مثل ما فعلت.

---

* قاص وروائي من مصر



أضع زجاجة الجلسرين على منضدة الخيزران، وأرتاح في الكرسي الخيزران.. مستمتعاً بشمس الشتاء وأشعتها الدافئة اللذيذة.. أتأمل مع أم شادي حركة العصافير واهتزاز الغصون الرفيعة التي تبادل العصافير المرح، وتفرح بلهوها عليها وغنائها.. الطيور الصغيرة لا تكف عن الطيران والعناق والزقزقة التي لا نكاد نسمعها.. تقول أم شادي فجأة وهي تحدق في العصافير:

- اشتقت إلى الأولاد.

أتنهد وأتذكر أنني كنت أحس إلى عهد قريب أن الأولاد عزوة، أي جمع كبير يستند إليه الآباء، وكما كان الأسلاف يقولون:

- عز الدنيا في العيال..

ماذا جرى ؟.. العيال لا تسأل عنا.. كيف انتزعت من صدورهم القلوب التي كانت عليها أصابع الرب، وحشيت مكانها قلوب من حجارة أو البلاستيك ؟

جاء شادي يزورنا من شهر.. تهللت أم شادي. اكتشفت بعد دقائق وقبلات باردة، أنه جاء يسأل عن إحدى أوراقه القديمة.. صورة من شهادة الميلاد.. أو شهادة الإعفاء من التجنيد.. أخوه جاء الأسبوع الماضي، فأسرعت أمه تسأله:

- أين الأولاد ؟.. لماذا لم تحضرهم معك ؟

لم يتصور ابننا إنهم غذاؤها وسقيا قلبها.. تشاغل عنها بالحديث في التليفون المحمول.. طلب مفتاح الدور الأرضي المغلق.. قرر أن يستخدمه كمخزن.. بعد لحظات عاد ليعلن سخطه على إهمالنا.. الحيطان مهترئة والمياه بارتفاع ربع المتر..أسرع بالخروج رامياً في أذاننا وعداً بالعودة.. تكومت أم شادي على كرسيها العجوز الذي ترتاح عليه وتحس الحنان الذي يشملها به.. بدا أنها تضاءلت وقل حجمها وتداخلت أعضاؤها.. فرت من عينيها دمعتان.

تقبع أم شادي في شبه منفى.. تراجع بصرها أولاً ثم سمعها.. المصيبة تكمن في الذاكرة .. إذا لم يستطع الشخص أن يتذكر يوماً من أيامه القديمة التي تراكمت فوقها أيام كثيرة، فهذا يعني أنه يستعد للرحيل.. ذاكرة أم شادي تشبه الآن غربالا لا يستبقي شيئاً.. كثيراً ما ترفع سماعة التليفون لاعتقادها أن جرسه رن طويلاً.. في كل مرة تتوقع أن يكون أحد الأحفاد.. تقول:

- لعله كوكي ابن حنان.. أو هبة ابنة شادي.

الصمت معنا دائماً حتى داخل أجسادنا .. بل كأنه ينبع منها.. أحدق في يدي التي يلتمع على ظاهرها الجلسرين .. السائل لا يستطيع أن يخفي التشققات والتجاعيد التي لا تكف عن حفر مساراتها في جلدي.

عندما ترحل في شرودها وتسافر في أوهامها.. أعرف السر .. أقول:

- الدنيا مشاغل يا هدية.

تلوح يدها ببطء أمام وجهها لتهش ذبابة، قائلة بغير اقتناع:



- يمكن

أتصور أني أهون عليها بقولي:

- كان الله في عونهم.

جاءتني الذبابة التي كانت تهشها.. وقفت على أنفي.. خشيت دفعها حتى لا تذهب وتقف على وجهها وتزعجها من جديد.. قلت:

- سليمان جارنا تعيشي أنت.

شردت لحظات، ثم قالت:

- كان ميتا من زمان.

- الجيران عرفوا بموته من رائحته.

لم نجد ما نقوله لدقائق ..مرت كساعات طويلة.. قلت ويدي على كتفها:

- ربنا يطول لنا في عمرك.

علت وجهها ابتسامة حزينة، ورفعت عينيها إلى السماء وهي تقول:

- يا رب.. لا تسمع منه.

دهشت!

- - يا حاجَّة.. ماذا تقولين ؟

- يا رب.. اجعل يومي قبل يومه.

- بعيد الشر عنك يا غالية

هبط السكوت علينا كالعادة.. لم نجد الكلام وربما الرؤوس فارغة.. جف كل شيء .. بعد دقائق قلت:

- عندك حق.. أتمنى أن تموتي قبلي.

- آه.

- عارفة السر؟

سرحت لحظة، ثم قالت:

- كي تكون سنداً للأولاد.. مهما كبروا سيحتاجون إليك.

- هذا لا يهم.

- ما المهم يا سيد الناس ؟

- الأهم يا ست الناس ألا تقاسي من الحزن عليَّ.

- وأنت ألن تحزن عليٌ ؟!!

- يا رب اجعلها إذن تموت قبلي بيوم واحد.

عاد الصمت يلفنا بكثافة، إلى أن قالت:



- ما رأيك أن نموت معاً؟

ابتسمت في فرح ودهشت.. كيف اهتدت إلى هذه الفكرة.. شغلني حزنها عليَّ إذا مت قبلها.. ربتت بيدها الطرية على ركبتي وعادت للشرود.. حلق في سمائنا طائر الانتظار.. ماذا ننتظر ؟.. لا شيء ولا أحد سوف يأتي.. أنا فقط أريدها دائماً معي.. وكثيراً ما فكرت.. هل كان يمكنٍ أن تكون لي رفيقة عمر غيرها ؟.. مستحيل.. لو كان معي غيرها لما عرفت سبيلاً للسعادة.. فات الوقت على أية حال.. نسأل الله حسن الختام.

ملت عليها ومالت عليَّ..احتضنت طيبتها وحنانها وأعضاءها الهشة.. تذكرت عشرتها ومئات الأسرار التي جمعتنا ورسخت مشاعرنا حتى أصبحت شجرة كبيرة تظلل علينا وعلى كل من ينتمي لنا .. حاولت أن أتصور كم الأسرار التي بين كل الأزواج والزوجات المماثلين لنا في العمر.. تقطعت أنفاس خيالي.. مضت حرارة الشمس تصهرنا معاً في نسيج الأبدية، وقد خامرنا تصور أننا لسنا على الأرض.. لقد اختلطت الحياة بالموت.. ليس ثمة شعور محدد بجسدينا.. الوجود المهيمن كله للروح وملكوت الله العظيم.. أصبحنا ذرات دقيقة من الغبار ستذروه الرياح حيث يلتقي بكل غبار الدنيا التي ستتحول جميعها إلى غبار.

غاب الأولاد والشرفة وتقريباً كل شيء، ولم يعد يبلغ أذاننا ضجيج الشوارع ولا حتى لهو العصافير فوق الأغصان... السكون يحط ويتغلغل وينعدم الإحساس بالسكون.





شعر

هدية الشاعر
عبد الله العتيبي (من تاريخ البيان)

أبي
محمود شوقي الأيوبي (من تاريخ البيان)

كاظمة
د. خليفة الوقيان (من تاريخ البيان)

هوى قديم
محيي الدين خريّف

هدية الشاعر

شعر: عبدالله العتيبي *

هديتي في عيدها: قصيدتان:
سكبت فيهما خلاصة الحنان
ونشوة الربيع وابتسامة الزمان
هديتي في عيدها: قصيدتان
لخصت فيهما الذي يعجز اللسان
عن وصفه. ويرهب البيان
هديتي في عيدها: قصيدتان

لأنني فتشت في خزينتي
فما وجدت غير درهمين
وما وجدت في استطاعتي
سوى شراء شمعتين
فابتعت شمعتين.

احترقتا في معبد البيان
قدمتا قربان
لكي يرق لي ويترك الخيال
يهيم في مدائن الحروف

لكنها الحروف- يا أحبتي- الحروف
أبت على مثلي مس عريها
أبت على مثلي سبر غورها
وأن يمر في عالمها يطوف

* * *

* شاعر وأكاديمي من الكويت (١٩٤٢-١٩٩٤).



والحرف- يا أحبتي- عزوف
إلا لمن يعرف من أسراره الألوف
وهو لداري سره قيثارة هتوف

* * *

لكنني سكبت دمعتين
سجدت في محرابها
صليت ركعتين.

دعوتها من أجل شاعر فقير
في يوم عيد حبه لا يملك النقود
ولا يطول صفحة السماء
كي يصوغ من نجومها العقود
لحبه الوحيد.

* * *

دعوتها من أجل عاشق فقير
والويل في زماننا للعاشق الفقير
لعاشق لا يملك النضار
وليس من قبيلة أجداده الكبار

من أجله:
صليت للحروف
سجدت للحروف
بكيت للحروف



أشهرت سيف الذل راية الهوان
سرقت من بستانها الكبير وردتين
غنيت في أعياد حبي الكبير غنوتين

* * *

هديتي في عيدها قصيدتان
خلاصة الكلام فيهما
إني على انتظار
وليسقط الجدار



أبي

شعر: محمود شوقي الأيوبي *

أبـي الـدوحـة الـنـضـرة الـعـالـيـة ... لـهـا أفـرع فـي الـحـمـى نـامـيـه

أبــى لـلـكـويـت وفــي روحــه ... شـعـاع مـن الأعـصـر الحـالـيـه

شـعـاع مـن الـعـرب الـسـالـفـين ... يـلألـئ فـي الأنـفـس الـسـامـيـه

هـفـا راجـعـاً لـلـمـقـر الـقـديم ... وحـط الـرحـال عـلـى الـرابـيـه

فـقـحـطـان جـدي أبـو والـدي ... وعـدنـان جـدي أبـو أمـيـه

ودار الـعـروبـة داري وقـد ... وهـبـت الـعـروبـة أفـكـاريـه

وديـن مـحـمـد ديـنـي الـذي ... بـه أضـمـد الأجـرح الـدامـيـه

أسـيـر عـلـى هـديـه راشـداً ... وأعـتـز شـكـراً بـإسـلامـيـه

ولـلـعـرب عـنـدي المـكـان الـرفـيـع ... وكـل الأعـارب إخـوانـيـه

فـلـيـس يـفـرقـنـا مـذهـب ... إذا مـا أتـت فـتـنـة بـاغـيـة

ولـيـس لآفـاقـنـا مـوبـق ... بـنـتـه أيـادي الـردى الـطـاغـيه

بـلاد الـعـروبـة مـجـمـوعـة ... بـهـا أنـفـس لـلـعـلا ســاريـه

تـغـذ المـسـيـر ولا تـلـتـوي ... لـتـبـعـث أمـجـادهـا الـغـالـيـه

أبـي كـان فـي الـكـادحـين الألـى ... مـشـوا فـي لـيـالـي الـردى الـداجـيـه

سـأكـدح حـتـى يـنـال الحـمـى ... أمـانـيـه حـراً بـلا غـاشـيـه

– العدد السادس، سبتمبر،1966م.

* شاعر من الكويت (١٩٠٣-١٩٦٦م).



كاظمة

شعر: د.خليفة الوقيان*

ورقاء يا روض الصبا المتضوع ... صبي الجمال على الخمائل واسجعي
وتنقلي بين الرياض طليقة ... لا تسكبي دمعاً ولا تتوجعي
لك في الحقول مسارح وملاعب ... فتلفي في ساحها وتطلعي
ولك الجداول والغدير مصفق ... شوقاً إليك إلى الهوى فتمتعي
وعلى الغصون الراقصات تخطري ... وعلى ذرى عرش الجمال تربعي
فالحقل والروض النضير مرابع ... لك والرسوم الباليات مرابعي
ودعي الطلول فذاك شأن مسهد ... مثلي شقي بالدوارس مولع
أبكيت يوماً صرح كاظمة الذي ... درست معالمه كقفر بلقع
ياساحة المجد الأثيل ودارة ... للخالدين وكل فذ مبدع
كم صنت يا درع العروبة قلبها ... وغدوت في يوم الوغى كالأضلع
ورفعت في "ذات السلاسل" راية ... خفاقة للمجد لم تتزعزع
فلك القلوب منازل ومراتع ... بالحب عامرة كنفس المولع
وحديث ذكرك في الوجود قصيدة ... أزلية من فيض أعذب منبع
نغم على شفة العصور محبب ... تشدو به الدنيا وإن لم تسمع
قد بات مجدك في الزمان مشيدا ... وحللت في الأيام أعظم موقع
كم شاعر صدح الزمان بنظمه ... فسما على عرش البيان الأرفع
الهمته فشدا وحلق سابحاً ... في الكون من كأس الجمال المترع
مالي أراك كئيبة فكأنما ... أودى الزمان بذكرك المتضوع
الصمت ران على الطلول فلفها ... بعد الألى كبهيم ليل مفزع
فكأن جحفل خالد ما حل في ... "ماء الكواظم" في الهجير الموجع
والخيل والفرسان في صولاتها ... والبغي في أوكاره لم يصرع
وكأن "غالب" ما أقام متيماً ... بثراك في الدنيا كأطيب موضع
إن كان ساءك ما ألم فإنه ... قد هز وجداني وحرك أدمعي
إني أراك على الخليج حزينة ... كسفينة مهجورة لم تقلع

– العدد السادس، سبتمبر،١٩٦٦م
* أكاديمي وباحث وشاعر من الكويت.





هوى قديم

شعر: محيي الدين خرِّيف*

ابحثي عن هوى قديم نسيته   ليتني في دفاتري ماكتبته

مر آسيان بعدما نبه الجرح   ومن بعد صده ما رأيته

ساهر كالعذاب في بؤبؤ العين   عذرت الذي براني عذرته

كان مني يقضني في ظلام الليل   والليل في الكؤوس شربته

أبدي معي أصاحبه دوما   وألقاه إن حبيبا فقدته

عرف البحر سرنا يوم جئناه   وفي البحر سرنا قد دفنته

وتمنيت أن تكوني على البعد   هوى دائما يؤثث بيته

لأعيش الأيام ذكرى تباريح   بها يرجع الهوى إن جذبته

قدري ساقني إليك وما كنت   وما كان راجعا لورددته

وأ نا طائر تخلي عن السرب وياليتني الغداة لحقته

غير أني حملت ثقل الليالي   وهوى جامحا بقلبي طويته

أنا لست الذي يراوغ حبا   جئت امشي لبابه وطرقته

سيدي أيها الذي لاأسميه   ولولاه ما دعاني وزرته

جب بي الكون إني لاأري الكون   سوى هاجس بقلبي رصدته

تتساوى الأشياء فيه وينسا كما الماء في فمي قد شربته

* شاعر من تونس





د. عبدالله محمد العتيبي

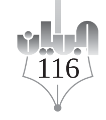
أوبريت وطني صادح

(1994 - 1942)

استذكاراً من مجلة البيان للشخصيات الأدبية التي تولت الأمانة العامة لرابطة الأدباء منذ تأسيسها عام ١٩٦٤، فإننا ننشر نبذة عنهم تقديراً لمسيرتهم الثقافية ولدورهم في استمرار عمل الرابطة وأداء وظيفتها الأدبية في المجتمع.

نتحدث في هذا العدد عن عبدالله العتيبي سادس أمين عام لرابطة الأدباء في الكويت:

- شاعر وأكاديمي
- ولد عبدالله محمد العتيبي في الكويت عام ١٩٤٢م.
- أتمَّ تعليمه الأولي في مدارس الكويت، وأكمل جميع مراحل الدراسة الجامعية في جامعة القاهرة، حيث حصل على ليسانس لغة عربية وآدابها- كلية دار العلوم عام ١٩٧٠م.
- في عام ١٩٧٤م حصل على الماجستير في الأدب العربي كلية دار العلوم- جامعة القاهرة وعنوان الرسالة (شعر السلم في العصر الجاهلي).
- في عام ١٩٧٧م حصل على الدكتوراه في الأدب العربي كلية دار العلوم- جامعة القاهرة بمرتبة الشرف الأولى، وعنوان الرسالة (الحرب والسلم في الشعر العربي من صدر الإسلام إلى نهاية العصر الأموي).
- عمل أستاذاً مساعداً في قسم اللغة العربية وآدابها- جامعة الكويت.
- ترأس قسم اللغة العربية عدة مرات، وعمل عميداً مساعداً، ثم عميداً لكلية الآداب، جامعة الكويت.
- نائب رئيس مجلس إدارة وكلة الأنباء الكويتية (كونا).
- عضو اللجنة العليا للمعاهد الفنية.
- عضو مجلس إدارة المعهدالعالي للفنون الموسيقية.
- عضو رابطة الأدباء في الكويت، ثم شغل منصب الأمين العام لها.
- عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وعضو لجنة جوائز الدولة.
- اشترك في معظم الأسابيع الثقافية الكويتية في بعض البلدان العربية.
- شارك وساهم في معظم المؤتمرات، والأنشطة الثقافية، والأمسيات الشعرية



داخل الكويت وخارجها.

- شارك مشاركة مرموقة في إبراز الشعر الكويتي الحديث، ورتفع صوته في كل المناسبات القومية والوطنية بكلمات موحية معبرة، لامست شغاف القلب والوجدان لدى كل من يعيش على أرض الكويت والخليج العربي.
- ترأس مجلس إدارةٍ المجلة العربية للدراسات الإنسانية التي تصدرها جامعة الكويت، وكان رئيساً لتحريرها.
- عضو اللجنة الاستشارية لمجلة البيان التي تصدرها رابطة الأدباء في الكويت والتي سبق له رئاسة تحريرها.
- شارك في لجنة الإعداد لمراكز التراث الشعبي في دول مجلس التعاون الخليجي الدوحة- دولة قطر ١٩٨٢م.
- شارك في المؤتمر الأول لقضايا الثقافة في الخليج العربي ومعوقاتها، المملكة العربية السعودية، الرياض، الأمانة العامة لجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية جامعة الدول العربية، لجنتان ١٩٨٢م - ١٩٨٣م.
- شارك في التحكيم في كثير من المؤلفات والكتب الثقافية والدواوين الشعرية بتكليف من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وبعض الدوريات والمجلات المختصة.
- كتب الشعر الفصيح، الشعر الغنائي بالفصحى والعامية في كلمات حماسية وتشبيهات ذات ألفاظ رقيقة، تعبق بالأصالة والخلود والقدم والحس الوطني، وقد استطاع بجدارة وموهبة أن يجعل من شعره متعة، ومن أغانيه الوطنية مرآه للإحساس بالأرض والتربة والإنسان.
- كتب أجمل الأغاني الطويلة والملاحم والأوبريتات التي تعتمد على استلهام التراث الفني الشعبي الكويتي، وعلى إحساس الإنسان بالانتماء إلى التاريخ العربي، وتعميقه وتنميته. إلى جانب الأغاني القصيرة(بالخيريلي) (إحنا الخطاوي الأكيدة) التي تحمل معاناة الأرض.

- **مؤلفاته:**

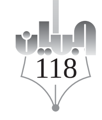
- كتاب (شعر السلم في العصر الجاهلي) صدر عام ١٩٧٥م.
- كتاب الشاعر عبدالله سنان دراسة ومختارات بالاشتراك مع لاأستاذ خالد سعود الزيد عام ١٩٨٠م.
- عام ١٩٨٤م صدر له كتاب (دراسات في الشعر الشعبي الكويتي).
- عام ١٩٨٨م صدر له ديوان بعنوان (مزار الحلم).
- عام ١٩٩٣م صدر له ديوان (طائر البشرى) من أغاني الوطن المقاومة والتحرير.



الدراسات:

- دارسة عن ديوان (السقوط إلى الأعلى) للشاعر يعقوب السبيعي يوليو ١٩٨٩م- مجلة البيان.
- انعكاسات القضايا الاجتماعية في شعر (فهد بورسلي) مارس١٩٨٠م – مجلة البيان.
- (فن القلطة) يونيو ١٩٨١م- مجلة البيان.
- ديوان (بيت من نجوم الصيف) للشاعر علي السبتي- أكتوبر١٩٨٢م. مقدمة الطبعة الثانية.
- الشعر الشعبي الكويتي وقضاياه الاجتماعية- دراسة نقدية- مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية.
- أثر البحر في الشعر الشعبي الكويتي- دراسة نقدية- مجلة البيان- ديسمبر ١٩٨٢م.
- ديوان (المبحرون مع الرياح) للشاعر خليفة الوقيان.
- القضايا القومية عند الشاعر عبدالله سنان الحمد- مجلة العربي.
- تطور الحركة الأدبية في الكويت- الأسبوع الثقافي الكويتي في العراق ١٩٨٢م.
- الأدب الشعبي في الكويت، الجامعة العربية- تونس ١٩٨٣م.

- المصدر: أدباء وأديبات الكويت، ليلى محمد صالح- الطبعة الأولى- 1996م.



نالت شهادة الماجستير بتقدير إمتياز

دراسة إيرانية عن الأديب الكويتي سليمان الحزامي



سليمان الحزامي

حصلت الطالبة الإيرانية زهرة بندبي على شهادة ماجستير بتقدير امتياز من قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة (ازاد الإسلامية) بمدينة كرج الإيرانية بعد تقديم رسالتها التي نوقشت بامتياز في هذه الجامعة بعنوان (الكاتب المسرحي سليمان الحزامي ونتاجاته المسرحية)

وقالت الطالبة في تصريح لوكالة الأنباء الكويتية (كونا) أن "أول ما شجعني على إعداد هذه الرسالة حول الأديب الكويتي سليمان الحزامي الحرية الأدبية النشطة في هذا البلد الذي تصل أخباره لنا عبر المطبوعات والمجلات الكويتية التي هي خير سفير ثقافي للتعريف بهذا الأدب".

وأوضحت أنها قامت إضافة إلى الرسالة التي أعدتها باللغة العربية بهذا الصدد حول الأديب الكويتي سليمان الحزامي بترجمة جميع مسرحياته إلى اللغة الفارسية.

وأوضحت أن البحث استغرق عامين حيث قسمت بحثها إلى ثلاثة أبواب، الأول بعنوان الكويت تاريخاً وأدباً (المسرحية)، في حين تطرقت في الباب الثاني إلى (سيرة الحزامي ونتاجاته الأدبية) مسلطة الضوء على حياته وأسرته وبيئته التي نشأ فيها



وانجازاته المهنية والأدبية والفنية، أما الباب الأخير فتناولت فيه مسرحية (بداية النهاية) وعالجتها من ناحية الشكل والمضمون.

وأضافت أن (المشجع الأول لهذا البحث العلمي هو أستاذها الدكتور سيد إبراهيم آرمن الذي اقترح الموضوع وأشرف على هذه الرسالة"، معربة عن جزيل شكرها لإرشاداته وملاحظاته الدقيقة.

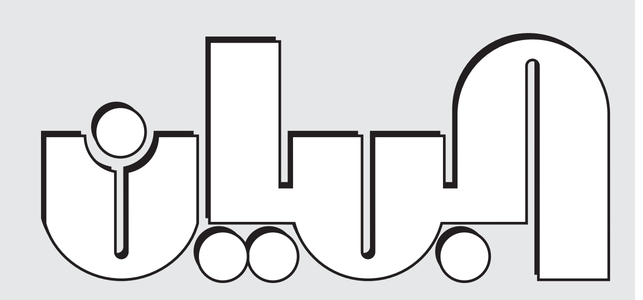
من جانبه قال عضو هيئة التدريس بجامعة (آزاد) الإسلامية الدكتور إبراهيم آرمن في تصريح مماثل لكونا أنه "رأى في الأديب الكويتي سليمان الحزامي ونتاجاته الأدبية معايير علمية وأدبية وإبداعية تجعل نتاجاتها صالحة للدراسة العلمية".

وأضاف أنه "اقترح على عدد كبير من الطلاب والطالبات في الدراسات العليا إعداد رسائلهم حول الأدباء الكويتيين فاختارت طالبة بجامعة آزاد الدكتور سليمان الشطي موضوعاً لرسالتها في ما اختارت طالبة أخرى الأستاذ حمد الحمد وتناولت إحدى الطالبات بجامعة (الزهراء) نتاجات الأستاذة منى الشافعي.

ويعتبر سليمان الحزامي من أشهر الأدباء الكويتيين حيث برز في الكتابة الروائية والمسرحية وصدرت له العديد من المؤلفات تتناول القضايا الاجتماعية في زمننا الحاضر مثل رواية (مدينة بلا عقول) و (بداية النهاية) التي فاز بها بجائزة الدولة التشجيعية في عام ٢٠٠١ وبالإضافة إلى (امرأة لا تريد أن تموت). كما قدم أحد افضل البرامج الثقافية الناجحة في إذاعة الكويت حيث استمر ١٥ عاماً وهو برنامج (همس القلم).

(كونا)





العدد 489 أبريل 2011

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282/25106022ـ فاكس: 22510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

التدقيق اللغوي: خليل السلامة

تنضيد: عبد الحميد باشا

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(489) April 2011

Editor in chief
S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

للبيان كلمة

ملف البيان:

دراسات

قراءات

مقالات

المسرح

معاجم

شعر

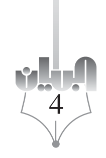
قصة

للبيان كلمة

صناعة الثقافة.. إعلامياً وفكرياً

سليمان الحزامي





للبيان كلمة

صناعة الثقافة.. إعلامياً وفكرياً

بقلم: سليمان الحزامي*

لا يختلف اثنان في أن مسيرة الثقافة الكويتية والحراك الثقافي مثلها مثل أشياء كثيرة بهذه الحياة أعني أنها تتقدم للأمام وتقف أحياناً وتتأخر عن مسايرة الركب أحياناً أخرى وتتخلف عن مواكبة العصر، ولو عدنا للذاكرة إلى هذه المحطات لوجدنا أن الثقافة والحراك الثقافي الكويتي، له بصمات واضحة في هذه النقلات، أعني أننا لو عدنا إلى عام ١٩٢٤م مع بداية إنشاء النادي الأدبي في بدايات القرن السابق والتطور الذي صاحب إنشاء هذا النادي والإبداع الذي أحاط بهذا النادي من خلال الشخصيات التي ترعى الثقافة والحراك الثقافي في ذلك الوقت، لوجدنا أن تلك الفترة كانت فترة إيجابية تركت بصماتها واضحة في غرس الكثير من المفاهيم العربية والقومية عند الإنسان الكويتي.

واستمر هذا الاندفاع مروراً بمحطات ثقافية منها -على سبيل المثال- مؤتمر الأدباء العرب ١٩٥٨م وإنشاء رابطة الأدباء في الكويت بداية الستينيات وإنشاء الفرق المسرحية وجمعية الفنانين الكويتيين، وقبل ذلك المرسم الحر، وامتد هذا الحراك إلى الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية وعدد من جمعيات النفع العام ذات الصبغة الثقافية والفنية.

وجاء العام ١٩٧٣م ليتم إشهار وإنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أيضاً على أيدي أشخاص كان الهم الثقافي يثقل كاهلهم ويدفع بهم إلى إبراز وجه الكويت الثقافي بشكل ناصع البياض قوي الوهج ساطع النور.

وكانت تلك الكوكبة بقيادة المرحوم أحمد العدواني ومعه زملاء يؤمنون بتأثير الثقافة في بناء المجتمع الصحيح، وهنا لا نستطيع أن ننسى دور المؤسس الأستاذ عبد العزيز حسين ومن كانوا معه من رجال الكويت، وخرج المجلس إلى النور وبدأت الحركة الثقافية الكويتية تأخذ أبعاداً جديدة انطلقت إلى الخارج من خلال الأسابيع الثقافية ومن خلال نشر الكثير من الأعمال الإبداعية ابتداء من مجلة عالم الفكر، والمسرح العالمي، قبل ذلك، واستمرت العجلة تدور فتم إشهار عالم المعرفة ومجلة الثقافة العالمية وأصبح في الكويت رصيد ثقافي يشار إليه بالبنان.

وهنا نأتي إلى إحدى المراحل التي بدأ الحراك الثقافي الكويتي يتراجع نوعاً ما رغم وجود دلائل ثقافية في المجتمع الكويتي واضحة المعالم مثل معرض الكويت الدولي للكتاب ١٩٧٥م ، وبعد ذلك معرض كتب الأطفال، الأسابيع الثقافية والتي أخذت شهرة واسعة، وغزت أوروبا وشرق آسيا، واليابان، ناهيك عن الدول العربية، وصاحب ذلك



حركة مسرحية لا نزال نعيش على ذكرياتها حيث تم تقديم العديد من المسرحيات التي عرضت على مسارح الوطن العربي، وهنا لا أريد أن أذهب إلى التخصيص ولكن أقول بالعموم أن المسرح والموسيقى شهدا انطلاقةً تستحق أن نتساءل لماذا تراجعت ولماذا توقفت.

ومع مرور الوقت وفي السنوات الأخيرة من حياة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب نجد أن المجلس تأخر في إنتاجه، وتراجع في إبداعه، وتخلف في مواكبة عصر التكنولوجيا المعلوماتية وبدأنا نبحث عن موقعنا من الثقافة العصرية التي سبقنا فيها البعض.

ويحق لنا أن نتساءل لماذا هذا التأخر أو التخلف أو التراجع، ونجد أن الإجابة أن الهمّ الثقافي لم يعد موجوداً لدى المسؤول عن هذا القطاع، بمعنى أن المجلس يفتقد إلى شخص أو إلى أشخاص يضعون الثقافة والحراك الثقافي في مقدمة أولويات عملهم وإن العمل الثقافي ليس مقصوراً فقط في حضور الندوات والمحاضرات والمشاركات وتكوين المجموعات والمحسوبية، والنظرة الشخصانية في عمليات التقدير أو منح الجوائز، ولا أريد أن أذهب وأقول سياسة التنفير، لهذه الأسباب تراجع الحراك الثقافي الكويتي في السنوات الأخيرة لعدم إيمان صانع القرار بأهمية صناعة الثقافة في المجتمع.

ومع بداية هذا العام تم تعيين المهندس علي اليوحة أميناً عاماً للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ومن هنا .. مجلة البيان .. ومن رابطة الأدباء.. نتقدم له بالتهنئة ونقول له : " الثقافة تريد من يؤمن بها وأنت لها .. الثقافة .. تريد من يصنعها وأنت مهندس تستطيع أن تهندس الصناعة الثقافية وتحولها إلى صناعة داخل المجتمع .. إن مسؤولية صناعة الثقافة لا تقل عن مسؤولية أي صناعة تُقدم للمجتمع".

و لعل من أبرز وأهم أدوات صناعة الثقافة والحراك الثقافي في أي مجتمع وليس في المجتمع الكويتي فحسب، هو استخدام الإعلام الثقافي، نحن لا نستطيع أن نعيد أمجاد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب دون أن نؤمن بأهمية الإعلام الثقافي وأن نضع أمامنا شيئاً أساسياً أن الثقافة ليست ترف وإنما هي صناعة، إذا وصلنا إلى هذا الإيمان بأننا نحمي مؤسساتنا الثقافية ونصنع الثقافة فسوف نعود مرة أخرى إلى خط الإنتاج وإلى خط تصدير الثقافة الكويتية للوطن العربي وأكثر من ذلك.

ملاحظة:

عمل المجلس الوطني منذ فترة على إصدار ما يسمى "منارة" وهي كتيب صغير يحمل مجموعة من الأبحاث حول شخصية ثقافية أدبية كويتية تم تكريمها، ويسعدنا أن نتقدم باقتراح للمهندس علي اليوحة بأن يجمع هذه المنارات بمجلد أو أكثر من مجلد حتى لا تضيع مفرداتها ككتب متفرقة.

وللبيان كلمة.

* رئيس التحرير





ملف البيان

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.. من جيل إلى جيل

تفتح مجلة البيان في هذا العدد ملفا عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بما له وما عليه ، وذلك من خلال لقاءات اجرتها المجلة مع جيلين متباعدين من أجيال الثقافة في الكويت.



المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .. من جيل إلى جيل

الدكتور سليمان الشطي: هذه اقتراحاتي للجوائز

يقول الدكتور سليمان الشطي والذي شهد تأسيس المجلس :

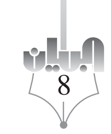
في أوائل السبعينيات كانت هناك بعض المشكلات الثقافية والفنية التي تعترض الساحة الثقافية ولم تستطع وزارة الإعلام ووزارة الشؤون آنذاك أن تلبي مطالب الجمعيات. كانت هناك عدة مذكرات رفعت إلى الشيخ جابر الأحمد ولي العهد و رئيس مجلس الوزراء آنذاك ، فأرادوا أن يجد لها حلولاً فشكل لجنة برئاسة الأستاذ عبد العزيز محمود وكان وكيلاً لوزارة الشؤون، وضمت في عضويتها الأستاذ أحمد العدواني والأستاذ أحمد باقر والأستاذ صدقي حطاب والأستاذ عيسى العصفور وآخرين.

فتشكلت لجان تخص الموسيقى والمسرح والثقافة لتقديم الحلول فكانت هناك أيضاً لقاءات مع كثير من أصحاب الشأن من مثقفين واستمر جلب رأي عدد من المثقفين آنذاك، فتشكلت مجموعة أفكار عن المسرح والغناء والفن والآداب.

اللجنة أوصت أن تكون هناك جهة مختصة بالثقافة لانشغال وزارة الإعلام ووزارة الشؤون بمهامها ورفعت التوصية لولي العهد الشيخ جابر الأحمد، وتم الاتفاق مع عبد العزيز الحسين لتشكيل كيان ثقافي يتبع مجلس الوزراء، وبهذه التوصية صدر مرسوم بتأسيس المجلس الوطني واختير الأستاذ أحمد العدواني أميناً عاماً بدرجة بدرجة وكيل وزارة وضم إليه في مكتب المجلس عبد العزيز السريع وصدقي حطاب وتم اختيار د .خليفة الوقيان ليكون أميناً مساعداً، وبدأ تشكيل المجلس وكان تنظيمه يقوم على الشكل التالي:

- المجلس الأعلى يرأسه وزير الدولة ويضم مجموعة من الشخصيات منهم بصفتهم الرسمية مثل وكيل وزارة الإعلام ووكيل وزارة الشؤون ووكيل وزارة التربية أو مندوب عن الجامعة والأمين العام للمجلس هو المقرر وشخصيات ثقافية، وكنت واحداً من هؤلاء.

- هذا المجلس مهمته التخطيط والاقتراحات والتي يرفعها إلى مجلس الوزراء،



وتنقسم إلى قسمين: قسم يُحال إلى وزارات الدولة، وقسم يحول إلى الأمانة العامة للمجلس الوطني لتنفيذه أو متابعته.

– وانطلق المجلس بمشروعاته التي نراها اليوم مثل معرض الكتاب والأسابيع الثقافية والإصدارات ومعارض الأطفال وضُمت إليه المكتبات العامة، ثم بعض الأنشطة التي في وزارة الإعلام كالتراث والمسرح، وقدم عروضاً ناجحة أشرف عليها علي جناح التبريزي واستدعاء فرق خارجية.

– فكرة الجوائز جيدة والتقسيم الحاصل الآن تشجيعية تقديرية لكن الموضوع يحتاج إلى المزيد من العناية والاهتمام والتطوير، فالجائزة عندما تمنح تقدم بطريقة تنتهي بيومها، بينما الجائزة يجب أن تكون حافزاً لمن حصل عليها ولمن لم يحصل ولمن لم يحصل عندما تُحاط بجو احتفالي، فأثر الجائزة لاحقاً هو المهم. بينما جوائزنا تنتهي في وقتها.

– النقطة المهمة التي أود التنويه إليها (التقديرية) فالمفترض أن الدولة قدمتها لمن يستحقها فهي تحتاج إلى تطوير فلابد أن يكون مع الجائزة قلادة خاصة باسم الدولة ولابد أن يكتسبوا حقوقاً ومعها امتيازات شرفية كأن يكون في مقدمة من يُدعى إلى الاحتفاليات وخدمات صحية وبطاقة تمنح له كدخول المطارات والوزارات كما يعطى الآن كبار السن وذوي الاحتياجات الخاصة، فلابد أن تكون الجائزة فيها استمرارية.

– المجلس في سنواته الأولى في ظل وجود عبد العزيز حسين وأحمد العدواني وخليفة الوقيان الذين كان لهم الدور الأمثل في التأسيس كان لديهم تصور كامل واجتماعات دورية ومقترحات ومتابعات، وبعد هؤلاء أصبح للمجلس وجود شكلي لا يجتمع أكثر من دورة أو دورتين، وهناك انفصال في الأعضاء والأمانة ، والمفترض أن يكون المجلس مؤتمناً على العمل.

– الناحية الثانية من الناحية الكمية سنلاحظ في العشر سنوات كل شيء كان جديداً، ومبتكراً ومنفذاً من معرض كتاب وإصدارات، وكان في كل عام أو عامين خطة جديدة، ونلاحظ في السنوات الأخيرة من النصف الثاني من الثمانينات توقفت المشروعات الجديدة ومعنى هذا أن المجلس لا يقوم بدوره، وأيضاً المشروعات تناقصت فلم نعد نجد معرض رسوم الأطفال وكتبهم ولعبهم أو ابتكارات جديدة، والمناسبات محصورة في مناسبة واحدة هي القرين.

– المطبوعات الآن غير منتظمة وبعضها منذ ستة أشهر لم تطبع. وهذه الأمور تدل على أن المجلس والأمانة حدث لهما ما يعوق مسيرتهما، فلابد للمجلس أن يعود إلى سابق عهده ووجود فاعل للمجلس الأعلى.

– إذا تم ذلك سوف يعود للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب حضوره.

وليد الرجيب: يجب إعادة الاعتبار للمثقفين

• -أنت ممن شهدوا أول مهرجان للقرين الثقافي، حدثنا عن فكرة تأسيس هذا المهرجان.

- بالطبع أول ما أقول إنها من التجارب الثرية التي مرت بحياتي، رغم أنها كانت متعبة ومرهقة، واستغرقت وقتاً وجهداً، لن أنساه ما حييت، لكنها بنفس الوقت كانت تجربة ممتعة للغاية، لأنها تخص الكويت وسمعتها الثقافية، وأنا شخصياً أؤمن بأن الكويت والثقافة لا ينفصلان.

بدأ الأمر عندما كنت مسؤول اللجنة الثقافية، في مجلس إدارة رابطة الأدباء في الكويت عام ١٩٩٣، وأقمت ضمن النشاطات، مهرجان جمعيات النفع العام الثقافي، في جمعية الخريجين، اشتمل على أنشطة أدبية وموسيقية ومسرحية وتشكيلية متنوعة، وكانت مدته أسبوعين، وهذا لفت نظر الدكتور الصديق سليمان العسكري، فاستدعاني وطلب مني إقامة أنشطة مماثلة ومصاحبة لمعرض الكتاب، كان وقتها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بعد التحرير، مثخن الجراح ومتوقف النشاط تقريباً، وهذا ألقى على كاهل الدكتور سليمان عبء إعادة استئناف النشاط المرموق للمجلس، فخططت ونفذت أنشطة شبيهة بأنشطة مهرجان الجمعيات في أرض المعارض، ونجح نجاحاً باهراً، وكان حضوره كثيفاً، وأنشطته كانت تناسب مكانة الكويت الثقافية.

كنت وقتها أعمل في جامعة الكويت، فطلب الدكتور سليمان العسكري انتدابي إلى المجلس الوطني، كمستشار لشؤون الثقافة والفنون، واقترح علي تأسيس مهرجان ثقافي يليق بمكانة الكويت، فوضعت مخططاً لمهرجان يمتد شهراً كاملاً، واقترحت أن يكون اسمه مهرجان القرين الثقافي، وكان رأي الدكتور سليمان أن يكون اسمه مهرجان الكويت، ورأي الدكتور خليفة الوقيان أن يكون اسمه مهرجان كاظمة، لكني أصريت على القرين، لأنها أهم ميناء تاريخي في المنطقة، ولأن المهرجانات الثقافية، تحتفي بالمدن القديمة، ثم صممت شعاره الحالي، ونفذه شاب موهوب من وكالة الأنباء كونا، اسمه عمران دشتي، وكان لوجود الشيخ سعود الناصر على رأس وزارة الإعلام، دفعاً ودعماً كبيرين، لاعتماد ميزانية المهرجان من مجلس الوزراء، وكنت محظوظاً بوجود أميناً عاماً منحازاً إلى الثقافة الرفيعة، ووزيراً مستنيراً ومتفهماً لدور



الكويت الثقافي، ومستشارين رائعين مثل الدكتور خليفة الوقيان، والدكتور سليمان الشطي، وموظفين وموظفات مخلصين للثقافة والوطن.

في البداية عملت وحدي، ولكن لضخامة العمل طلبت مساعداً، فتطوعت زميلة، ثم قدم لنا مدير كونا في ذلك الوقت، ووزير الإعلام لاحقاً الأستاذ السميط، ثلاثة شباب للمساعدة في التخطيط والتنفيذ.

وجرى العمل ليلاً ونهاراً، على إعداد أماكن ووسائل ومطبوعات ودعوات أكثر من ثلاثة مئة ضيف من خارج الكويت، ووسائل إعلام وغيرها، ليكون مهرجان القرين الثقافي الأول، يليق بمكانة الكويت الثقافية، ونجح نجاحاً مدوياً، وكتبت عنه بانبهار وسائل الإعلام العربية والأجنبية.

أتذكر أننا لم نكن ننام في بيوتنا، بل كنت أغير ملابسي في المسارح والفنادق، وكنت أحلق ذقني في الحمامات العمومية، وكان برفقتي شباب وشابات رائعون، مؤمنون بالثقافة وحريصون على رفعة الوطن، وتشرفت بأن أكون المسؤول والمخطط والمشرف العام لمهرجان القرين حتى دورته الثامنة، وكان الناس ينتظرونه بشغف، وكنا نحرج لأن الأمكنة لا تكفي لكل الضيوف، وكانت الأنشطة مميزة.

نعم كانت ذكريات وطنية جميلة.

● هل يسير اليوم على الأجندة نفسها التي وضعت له؟

- منذ استقالتي من المجلس، عام ٢٠٠١، لم أحضر نشاطاً واحداً للمجلس الوطني، سواء في مهرجان القرين الثقافي، أو غيره، ولم تتم دعوتي لهذه الأنشطة، ولذا لا علم لي بنوعية نشاطات القرين أو أجندته، ولكني سمعت أنه تم تقليص أيامه، وأن نشاطاته أضعف من ذي قبل.

● برأيك ما الطموحات المأمولة اليوم من المجلس؟

- يجب العمل سريعاً لاستعادة الدور الثقافي المميز، ويجب إعادة الاعتبار إلى الثقافة والمثقفين في الكويت، والاستعانة بمستشارين لشؤون الثقافة والفنون، وإعادة مستشاري المطبوعات، وإحياء اللجان الثقافية الدائمة، مثل اللجنة العليا للمسرح، والعمل الحثيث باتجاه التنمية الثقافية، بسباق مع الزمن من أجل تجاوز أخطاء السنوات الماضية، ووضع الرجل المناسب في المكان المناسب.

فأمام الأمين العام الجديد، المهندس علي اليوحة، مهام جسيمة، وواجبات ثقيلة، تحتاج إلى تظافر الجهود.



"المجلس" والخروج من النفق الطويل (1)

بقلم: سليمان البسام *

تفاءلنا كغيرنا باختيار المهندس علي اليوحة أميناً عاماً للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وهو خبر صنع الأمل بخلق حراك بعد ركود طويل حكم "المجلس" الذي يكتسب أهميته من كونه الصوت الحكومي اليتيم للثقافة في ظل غياب تمثيل لها على طاولة مجلس الوزراء ولو بوزارة دولة.

شكل تعيين المهندس اليوحة بالنسبة لمثقفي الكويت وأدبائها وفنانيها صدمة إيجابية وبارقة أمل في نهاية نفق "لا ثقافي" طويل ومظلم مر به هذا الصرح الثقافي العريق.

فالمجلس الذي رأى النور على يد عبد العزيز حسين وزملائه من الرواد، هو نتاج أحلام العقل الجمعي الكويتي والجهود المثابرة لجيل الرواد الذين وعوا مبكراً احتياجات المجتمع الثقافية وحاولوا تلبيتها، طامحين في ذاك الوقت إلى وضع استراتيجية ثقافية للدولة نفتقد وجودها اليوم!.

إن تجربة اليوحة، الخارج من رحم المجلس، إضافة لشخصيته وإيمانه بالثقافة والفنون كسبيل للارتقاء بالمجتمع، كلها مباعث جديدة على أمل طال انتظاره. وكلنا أمل في أن يكون قادراً على إعادة المجلس إلى السير في خط مستقيم، وصولاً لتحقيق الأهداف المرتجاة، كونه العارف بمرارة التجربة السابقة وخبايا المجلس وكواليسه.

نأمل أن ينال المسرح نصيبه م الإصلاحات المرتقبة، بدءاً بإحياء فكرة فرقة المسرح الوطني، ومروراً بالاهتمام بمسرح الطفل وإعادة النظر في قصر الدعم على الفرق المستقلة والأهلية، وصيانة الموجود من دور المسرح، وصولاً إلى الارتقاء بالمسرح الكويتي على أصعدة التأليف والإخراج عبر تأهيل وتدريب الكوادر الشابة والمواهب في سائر المهن المسرحية.

لسنا بحاجة إلى معجزات لتستعيد الكويت مكانتها الثقافية والمسرحية، ولا نحلم بعصا موسى كي تعود ديرتنا عاصمة المسرح الخليجي ومنبت الصناعة المسرحية الحقيقية، لكننا بأمس الحاجة إلى النوايا الصادقة والعمل المخلص وتسخير الإمكانات من ميزانيات وصلاحيات للإدارة الجديدة للمجلس، مع التشديد على محورية وضع استراتيجية ثقافية شاملة، يكون للمسرح فيها نصيب بعد مرحلة طويلة حكمها الارتجال والمصادفة.

---

(١) نقلاً عن جريدة القبس العدد ١٣٥٥٤ – ٢٠١١ م

* مخرج مسرحي وكاتب من الكويت





ماذا يريد الأدباء الشباب
من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب؟

نورا بوغيث: لا بد من تشجيع الأدباء الشباب.

سارة العتيقي: لابد من تقديم الدعم لنا.

عبد الوهاب الحمادي: العمل على عودة الكويت لمكانتها الثقافية.

عبدالله عيسى: تنفيذ المشاريع الثقافية والحفاظ على الخصوصية.

حسن العندليب: إتاحة الفرصة للشباب لعرض ما لديهم للمجتمع.

حميدي حمود: العمل على نهضة الفن والأدب في الكويت.

كتب فيصل العلي:

يعني المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب منذ تأسيسه في منتصف السبعينات من القرن الماضي على الاهتمام بالحركة الثقافية في الكويت والعمل على إرساء قواعد الإبداع الثقافي و الفني داخل الكويت وتوصيله إلى خارج الكويت،وقد تحقق ذلك من خلال الأسابيع الثقافية التي كان وما زال المجلس ينظمها في العديد من دول الوطن العربي.

ومن الأمور التي يقوم بها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب تشجيع الأدباء الشباب من شعراء وقصاصين وروائيين من أجل أن يستمروا في تقديم إبداعاتهم وإكمال مسيرة الأجيال التي سبقتهم خدمة للأدب الكويتي.

"البيان" استطلعت آراء مجموعة من الشباب واستمعت إلى آرائهم كأدباء شباب يتطلعون إلى مستقبل أدبي مشرق وخلال حديثهم أشاروا إلى بعض الأمور التي يطمحون بتحقيقها من خلال المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب فكانت كالتالي:

تحدثت في البداية الأديبة نورا بوغيث وقالت إننا كأدباء شباب نتطلع من المؤسسات الثقافية وخاصة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يكون لديهم اهتمام بالأدباء الشباب من شعراء وقصاصين وروائيين والعمل على تشجيعهم بصورة كبيرة ولا يكون



الاهتمام منحصر على تنظيم الندوات و الأمسيات ومن خلال جائزة الدولة فقط وإنما يجب العمل على تشجيع الأدباء الشباب ونشر إنتاجهم خليجياً وعربياً مع تقديم الدعم عبر اقتناء إصداراتهم وإرسالها إلى المكتبات والمشاركة بها في معارض الكتاب في الوطن العربي وإلا يكون مكانها مخازن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

وأضافت بوغيث على المجلس أن يعتني بمحتوى مهرجان القرين الثقافي فهو علامة ثقافية فارقة لكنه تراجع ليصبح مجرد "تحصيل حاصل" أو ملئا للفراغ.

وتمنت بو غيث العمل على إيجاد مكتبة الكترونية لكافة أنشطة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بحيث يمكن الرجوع إليها والتعرف على تفاصيل كل نشاط على حدة،والعمل على توفيرها على أقراص مدمجة لمن يريد الاستعانة بها.

وطالبت بوغيث أن تكون هناك لجنة للرقابة شرط أن يكون أعضاؤها على مستوى عال من الفكر والثقافة ولا يكون الأمر متوقفاً على آراء شخصية بل على لوائح رقابية محددة مثل الإساءة إلى الذات الإلهية فهي مرفوضة ولكن ينبغي ألا تمنع الكتب التي تقدم للقارىء فائدة كبيرة.

وتكمل الأديبة سارة العتيقي التي ركزت على ضرورة تقديم الدعم للأدباء الشباب من قبل المؤسسات الثقافية في الكويت خاصة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

وأضافت لابد من تنظيم فعاليات ثقافية كثيرة تغطي طوال العام كي يكون الموسم الثقافي مميزاً ويعود على المجتمع بالخير كما إنه يعمل على تحريك المياه الراكدة.

وذكرت العتيقي بعض الفعاليات مثل الأمسيات الشعرية والقصصية لأدباء من الكويت وغيرها مع مراعاة التنويع من حيث الأجيال كي يتم التواصل بينهما فما المانع من مشاركة مجموعة شعراء ينتمون إلى أكثر من جيل في أمسية شعرية واحدة إضافة إلى الندوات وورش العمل الأدبية.

وقال عبد الوهاب الحمادي مشرف منتدى المبدعين الجدد في رابطة الأدباء إنه يتطلع لإعادة مكانة الكويت ثقافياً على مستوى الوطن العربي لتصبح إحدى أكثر العواصم العربية تميزاً نظراً للتراجع الثقافي الكبير الذي نشهده بعد احتلال العراق للكويت حيث إن كل الجهود التي بذلت بعد التحرير لم تكن كافية لإعادة الكويت لمكانتها الثقافية عربياً.

وبين الحمادي أنه يجب الاهتمام بالثقافة بمفهومها الواسع ليشمل كل الفنون المختلفة من مسرح وغناء ورسم

وتصوير ونحت إضافة إلى الشعر والقصة والرواية والمقالة والدراسات النقدية مع ضرورة العمل على تشجيع الأدباء المبدعين في كل جيل من كل جنس أدبي وفني والعمل على تقديم وتسويق الثقافة الكويتية محلياً وخليجياً وعربياً.

ويرى عبدالله عيسى أن الثقافة يجب أن تكون ضمن مخططات الدولة المستقبلية من حيث الخطة الخمسية والمشاريع المزمع تنفيذها في كل المجالات مع مراعاة الخصوصية الثقافية للكويت وبالتالي فإن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وهو المؤسسة الثقافية التي تعنى بشؤون الثقافة في الكويت عليه أن يكون مستعداً لتنفيذ العديد من المشاريع الثقافية إضافة إلى الموسم الثقافي للعديد من الأنشطة الثقافية سواء كانت بمشاركة لأدباء كويتيين أو باستضافة مبدعين ومفكرين من دول مجلس التعاون الخليجي والوطن العربي مع مراعاة التنويع و عدم التركيز على أسماء معينة بسبب العلاقات الشخصية والصداقات بين العاملين في المؤسسات الثقافية وهؤلاء الأدباء خاصة إن لم يكن لديه ما هو جديد.

وشدد حسن العندليب على ضرورة اهتمام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالأدباء الشباب كي يستمروا في تقديم إبداعاتهم وكي ينهلوا من أمهات الكتب والتعرف على إبداعات الآخرين عبر معارض الكتاب والاحتكاك بالأدباء الكبار سواء في الكويت أو في الوطن العربي.

وبين العندليب لا بد من إتاحة الفرصة للأدباء الشباب بتقديم ما لديه من إبداعات أمام مجتمعه كي يتعرف على مدى تفاعل المجتمع مع ما يقدم من أدب إضافة إلى العمل على تشجيعه عبر طباعة ما لديه من إنتاج أدبي وتسويقه إلى خارج الكويت.

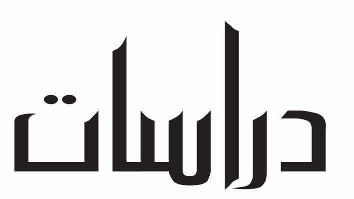
وقال حميدي حمود بنبرة حزن تغلف صوته أننا نحن الأدباء الشباب محبطون فقد ساقتنا الأقدار إلى مهب الريح خاصة أننا ننشد الحراك في المشهد الثقافي.

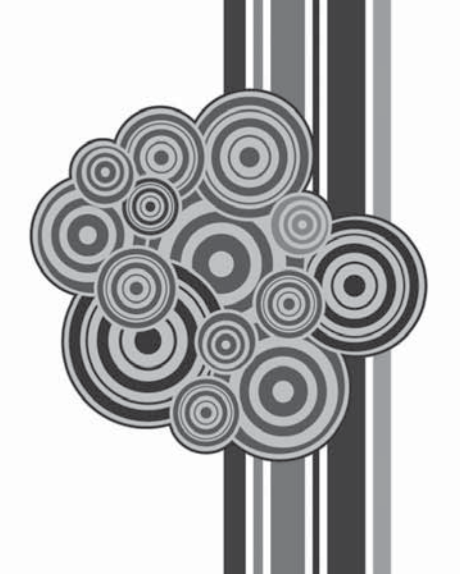
وبين حمود أنه يجب على المسؤول عن القطاع الثقافي في الكويت أن يعمل بجد من أجل نهضة الأدب والفنون والثقافة بشكل عام وتقديمه إلى الآخرين داخل الكويت وخارجها بصورة تتناسب ومكانة الكويت الثقافية.

وطالب حمود المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وتلك مسؤولية المجلس الوطني تقع على عاتقه واجبات يجب أن

يقوم بها تجاه هذا الجيل الأدبي الشاب كي يقدم هذا الجيل صفة الاستمرار والإبـــداع وإكـمــال المـسـيـرة مــن أجـل الكويت.

وحــدد حـمـود بـعـض مـطـالـب الأدبـــاء الشباب متمثلة بضرورة رعاية الجيل الأدبي من فئة الشباب و متابعة أعمالهم و احتضانهم والعمل على مشاركتهم في الأنشطة الثقافية المختلفة سواء الداخلية و الخارجية وتقديم الدعم الإعلامي سواء في إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أو في الصحافة المحلية وتنظيم دورات وورش عمل أدبية متخصصة في الأعمال الإبداعية وزيادة المسابقات والجوائز لتحفيز الأدباء الشباب وتشكيل لجنة تعنى في متابعة الأدباء الشباب وتوفير الدعم الخاص للمتميزين منهم و معرفة الصعاب التي يواجهونها والعمل على إيجاد حلول لها.





العدول في القصيدة المعاصرة.. اللغة من الأحادية إلى التشظي

د.عيسى أخضري



العدول في القصيدة المعاصرة
اللغة من الأحادية إلى التشظي

بقلم: د.عيسى أخضري*

إن اللغة ركيزة من ركائز الشعر، لذا فقد لقيت اهتماماً مبكراً من قبل الفلاسفة والنقاد وكذا الشعراء " فاللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير. وهي أول ما نتواصل به مع الكون والآخر وهي الوجود مشخصاً بل هي الوجود ذاته، وقد عرف الإنسان العالم أوحاول أن يعرفه لأول مرة يوم أن عرف اللغة وهولم يعرف السحر إلا يوم أدرك قوة الكلمة ولم يعرف الشعر إلا يوم أدرك قوة السحر فاللغة والسحر والشعر ظواهر مترادفة في حياة الإنسان ". (١)

وليس غريباً أن تتميز لغة الشعر المعاصر، عن لغة الشعر القديم، إذ أن الواقع المتجدد هوالذي يفرض على الشاعرحتمية إبداع لغة جديدة، لغة التساؤل والتغييرات، ولغة عصرنا تختلف بكل تأكيد عن لغتنا في أي عصر مضى، ولم يكتف الشعراء المعاصرون بتجديد لغة الشعر وإبداع أفق جديد للمصطلح الشعري، بل راحوا يسعون إلى إعطاء الكلمة بعداً وجودياً من خلال إفراغها، من معناها القاموسي وشحنها بانفعالاتهم.

وهكذا يتحقق ذلك التلاحم بين الوجود والذات، هذا الانصهار بين اللغة والوجود ميز لغة الشعر المعاصر، كما ميز كل شاعر على حدا، بل أن كل قصيدة أصبحت تتفرد عما سواها، ومن يلقي نظرة على كتب النقد القديم يجد أنها تجمع تقريباً، على أن الشعر تجربة في صياغة الألفاظ لا تجربة في رؤيا الحياة والإنسان والعالم، ومن هنا نفهم كيف أن النقد القديم لا يعطي للشعر دوراً تأسيسياً، بل يرى أن دوره أن يقبل المؤسس ويحتضنه، ويعني أنه يكتب بلغة هي نوع من اللالغة، أي أنه يستخدم اللغة الشعرية كسلعة جاهزة، ولا يفجر العلاقات ويبتكر لغته الشعرية الخاصة لذلك صارت نمطاً.

وقد عرف القدماء اللغة على أنها أداة التعبير وموقفهم هذا يجعل اللغة شيئاً جامداً لا حركة فيه، جاعلين من الألفاظ وسائل لتجميد هذه اللغة، وفي المقابل نجد عبد القاهرالجرجاني، قد خالفهم الرأي ليعلن أن العبرة ليست بالألفاظ وإنما بنمط الكلام " لاقيمة للكلمة المفردة بحد ذاتها بل غدت مشحونة بطاقات واحتمالات تستمد من جاراتها" (٢).

* أستاذ محاضر – قسم اللغة العربية وآدابها واللغات- جامعة الجلفة- الجزائر.

أما نقاد الغرب الحداثيين، فيرون أن اللغة الشعرية هي بنية العالم الخارجية فالكلمة لم تعد تستخدم... كإشارة إلى مظهر من مظاهر العالم بل أصبحت صورة هذه المظاهر، وتقول النظرة الحديثة بأن اللغة هي مادة الأديب ويذهب جاكبسون من وجهة النظرية الألسنية إلى اللغة متحدة مع الشكل " الكلمات واحدات ذات وجهين مادي أي الدال، وروحي المدلول من جهة أخرى لكنه يعترف بغموض معالمها " (٣)

هذه العلاقات الغامضة بين الصورة والمعنى هي مقوم اللغة الشعرية لدى الألسنية البنيوية التي تقوم على تحقيق الوحدة بين وحدتين من المؤلفات كما يقول جاكبسون " اذا أصبح مقدار شعرية اللغة يقاس بمقدار خرقها للغة العامية النثرية، وأسلوبها متفرد بعيد الصيغة في علاقة متحولة بين الدال والمدلول.

ويعرف بول فاليري الشعرية في قوله " يبدولنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه، إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسماً لكل ماله صلة بإبداع الكاتب أوتأليفه حيث تكون اللغة في أن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني، مجموعة من القواعد أوالمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر" (٤)

ونؤكد أن شعرية القصيدة تكمن في بنيتها لا في وظيفتها حسب لوثمان أن نظام العلامات في الشعر وعملية الإبداع مستمرة في هذا المحتوى، وبناء هذا المحتوى، ويعتقد أن الشعر ليس كأي لغة أخرى، بل هوالكشف عن المقدرة اللغوية عند الإنسان، ويتساءل جاكبسون أين تعثر على الشعرية في النص الشعري فيقول " تشعر بشعرية النص عندما تحس بالكلمة ككلمة، لا كبديل لشيء آخرٍ أوتفجيراً لانفعال لشيء آخر أوتفجيراً لانفعال، وعندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالاتها " (٥)

وإذا كانت طبيعة الشعر غامضة، فالمتوقع أن تنعكس هذه الطبيعة على لغة الشعر نفسها فاللغة مادة هذا النسيج، هوالشعر وبدون لغة لا يكون الشعر.

إذ اللغة هي متكأ الشعر أوكما يقول بول فاليري: الشعر هوفن يعتمد على اللغة.

أوحسب أراجون لم يقل ما لم يكن هناك لغة، وإنما قال " ما لم يكن هناك تأمل في اللغة " (٦) إشارة لأهميتها ووظيفتها وقيمتها الإبداعية، وأنها لغة متأملة جيء بها على هيئة خاصة بعد التفكير والتدبر وجهد إبداعي.

في حين نجد الشاعر نزار قباني يرى أن ثمة " ازدواجية لغوية تفصل، بين فكرنا وإحساسنا وحياتنا وأننا نعيش الحياة اليومية بلغة ونحس ونعبر بلغة أخرى ومن هنا فهويبشرنا بلغة ثالثة تأخذ من اللغة الأكاديمية من منطقها وحكمتها ورصانتها ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجزئية وبهذه اللغة الثالثة نحن نكتب اليوم، وعلى هذه اللغة الثالثة يعتمد الشعر العربي الحديث في التعبير عن نفسه دون أن يكون خارجاً عن التاريخ ولا سجيناً في زنزانة التاريخ. (٧)

أما أدونيس فنجده ينادي بالثورة على المفهوم الكلاسيكي، للغة الشعرية، معتمداً في تصوره الشعري على آراء عبد القهار الجرجاني، وتتلخص نظرته إلى اللغة الشعرية في كونها تكشف عن الإمكانية

يعرف بول فاليري الشعرية في قوله " يبدولنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه، إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسماً لكل ماله صلة بإبداع الكاتب أوتأليفه حيث تكون اللغة في أن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني، مجموعة من القواعد أوالمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر " .

أوعن الاحتمال / أي عن المستقبل الذي لا حد له، فاللغة الشعرية تحويل وتغيير دائم للواقع والإنسان، فهي عنده طريقة لتفكير لا وسيلة لتعبير.

ويميز أدونيس بين لغتين لغة شعرية ولغة غير شعرية، معتبراً المجاز المدخل الأول إلى عالم الشعر " المجاز يشحن اللغة بطاقة جديدة لأنه يضفي الأسماء على الأشياء والوقائع ليس لها اسم في اللغة العادية وأنه يسمي إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة... وأن نتجاوز باللغة المحدودية، يعني أننا نقدم عالماً غير عادي، أي تقديم صورة عن العالم من مستوى أكثر غنى، وعلواً وهنا نرى الفرق أوالفصل النوعي بين ما هوشعري وما هوغير شعري " (٨)

ويضيف أدونيس في تعريفاته العامة للغة الشعرية فيقول: "إن لغة الشعر ليست لغة تعبير، بقدر ما هي لغة خلق ولغة إشارة، أنها أكثر من وسيلة للنقل أوالتفاهم، أنها وسيلة استبطان واكتشاف.... أنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده، وهاته اللغة فعل نواه، خزان طاقات والكلمة فيها من حروفها وموسيقاها ولها من وراء مقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة.... وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحاً " (٩)

ففي النظرة الشعرية الجديدة " لا يكتب المبدع كما يتكلم، بل يتكلم كما يكتب، إنه يتجاوز لغة الكلمات من محتواها المألوف، واستئصالها من سياقها المعروف، وبدل أن يكون الشاعر جزءاً مألوفاً تصبح اللغة جزءاً من الشاعر ". (١٠)

وبهذا المعنى نقول إن الأساس هوالشاعر لا الشعر، وهكذا تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه: ولا يلبسها وإنما يتجلى فيها. وهكذا يؤسسها " فاللغة تولد مع كل مبدع، فلغة المبدع لا تجيء من الكلام الذي سبق أن نطق به، بل تجيء من كون الإنسان يعرف جوهرياً بين جميع الكائنات لأنه ناطق تجيء من الأصل التالي الأصل، لا تجيء مما تراكم بل مما لم يتراكم بعد، ولا تصدر بتعبير أخر عن منظومة من الأفكار والرموز والصيغ الموجودة سابقاً، بل تصدر عن مبدع يبدولفرادة إبداعه، كأنه يؤسسها لأول مرة، فلغة المبدع لا تستمد رموزها وأبعادها من لغة سابقة (الشعر العربي) وإنما تنشأ رموزها وأبعادها معها وتنمومعها ". (١١)

فأدونيس يرى أن الشعر الجديد تغير في طريقة التعبير والعلامة الأولى على هذا التغير هي اللغة حيث: " إن الشاعر فارس ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه ينتشلها كلمة كلمة من نسيجها القديم ويخيطها كلمة كلمة، إذ

يفعل ذلك ويفرغها من شحنتها القديمة ويملؤها بشحنة جديدة، وتصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها لذلك لا بد لتفهمها وتذوقها من الخبرة والممارسة، وما لم نفهمها ونتذوقها، لا نستطيع أن نكشف ما وراءها " (١٢)

اللغة الشعرية الجيدة " هي لغة مغسولة من صدأ الاستعمال الشائع الجاري، إنها نوع من العودة إلى البراعة الأولى في الكلمات وفي العودة إلى براءة الكلمة، عودة إلى إيقاعها البدائي، أعني شكلاً تعبيرياً مشحون بهذه البراءة " (١٣)

ويضيف أدونيس قائلاً " إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هوجعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله... ما لم تعرف اللغة العادية أن تترجمه وهوأحد مجالات الشعر، ويصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرة على اللغة"(١٤)

إذن الشعر الحديث من المنظور الأدونيسي هوميتافزيقا الكيان الإنساني لأن جاستون بشلار يحدد الشعر بأنه: ".... ميتافزيقا مفاجئة وعليه أن يقدم من خلال قصيدة قصيرة، رؤية عن العالم والسر الكائن الحي الجامد" (١٥). وهذه الميتافزيقية يمكننا القول بأن البنية الأدبية ليست شيئاً حسياً، يمكن إدراكه في الظاهر عمليات التواصل التي تتعلق بالواقع المباشر، وتعد البنية ذاتها شيئا وسيطاً، يقوم فيما وراء الواقع " والشاعر الحق هوالذي تتطور على يده اللغة، وهوالذي يمد الألفاظ بمعان جديدة، لم تكن لها من قبل، فالشعر الحديث أقرب ما يكون إلى السحر، ويدرك ما لا يدركه العقل لغته تقتنص ما لا يمكن اقتناصه " (١٦)

إذا كانت طبيعة الشعر غامضة، فالمتوقع أن تنعكس هذه الطبيعة على لغة الشعر نفسها فاللغة مادة هذا النسيج، هوالشعر وبدون لغة لا يكون الشعر.

" صحيح أنه لا وجد ما لايمكن التعبيرعنه،لكن ذلك لا يعود إلى وجود اللغة كمفردات،وإنما يعود إلى وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحراً ينفذ كل شيء، لا يجوز أن تكتفي الكلمة بأن تكون تعبيراً بسيطاً عن فكرة، بل عليها أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه "(١٧).

إن المتتبع لمسار الحداثة في تعامله مع اللغة،يدرك أن الكلمة لم يعد لها ذلك المعني السطحي المباشر، بل تتجاوز في الشعر إلى معنى أوسع، وأعمق.

فقد أصبحت تشير أكثر مما تصرح فهي لم تعد تلك القوالب الجاهزة التي حبسها فيها البلاغيون القدماء، بل أصبحت أفقاً دلالياً واسعاً.

ومن خلال مطالعة شعراء الحداثة العربية نلفي أن ثمة:

"دوران معجم واحد في فترة الخمسينات يكاد يشكل ميزة الاستحداث الشعري "(١٨)

وفي هذا الصدد نجد نازك الملائكة ترى أن اللغة "ابتليت من أجيال من الذين يجيدون التحنيط ووضع التماثيل فصنعوا من ألفاظها نسخاً جاهزة ووزعوها على كتّابهم وشعرائهم دون أن

يميز أدونيس بين لغتين لغة شعرية ولغة غير شعرية، معتبراً المجاز المدخل الأول إلى عالم الشعر " المجاز يشحن اللغة بطاقة جديدة لأنه يضفي الأسماء على الأشياء والوقائع ليس لها اسم في اللغة العادية وأنه يسمي إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة... وأن نتجاوز باللغة المحدودية، يعني أننا نقدم عالماً غير عادي، أي تقديم صورة عن العالم من مستوى أكثر غنى، وعلواً وهنا نرى الفرق أوالفصل النوعي بين ما هوشعري وما هوغير شعري ".

يدركوا أن شاعراً واحداً قد يصنع باللغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين "(١٩).

ولذلك حاول الشعراء الخروج باللغة عن نمطيتها من حيث أن "اللغة الشعرية مادة إبداع فني لها وجودها المستقل الموضوعي،ذات خصائص فنية لذاتها لما تقدمه من وظيفة تعبيرية أوبما يسمى جمالة اللغة، وليس المقصود من ذلك أن اللغة الشعرية خلومن الفكر وإنما المقصود أن اللغة ليست وعاء للأفكار كما كان سائداً إنما هي بنية تلتقي فيها المعاني والمشاعر في تداخل وانصهار، وبذلك تكون اللغة الشعرية كياناً يشع بالدلالات العديدة ونسيجا من عناصر متوترة فنكشف الإيحاء والإشارة على طبقات "(٢٠)

إذن فاللغة ترتبط أساساً بالخيال الذي جرها من التقريرية والعقلانية، وهي لا تخضع لمنطق الواقع لأنها تعبر عن الذات،والذات لا يمكن القبض عليها بهذه اللغة التي تخضع للواقع والحس والأبعاد والحدود في حين أن اللغة (الشعرية المعاصرة تلغي جميع هذه التحديدات فاللغة الشعرية كما يؤكد أدونيس هي: الكشف عن الحقيقة أواللامرئي أواللانهائي، يعني تجاوز للواقع وتحويلاً لنظامه من أجل أن تظل الحياة جديدة في حركة وتغيير مستمرين، وهذا يقتضي نظام التعبير،لكي تستطيع اللغة أن تعبر عن اللامرئي واللانهاية، ولا نبلغ اللا نهاية إلا بتمزيق السطح والقشرة فإن أشكال التعبير الموروثة لغة وبناء وإنما يتجاوزان احتضانهما، والتعبير عنهما،فتغيير نظام الواقع يتضمن تعبيراً لنظام التعبير (٢١).

أما عند يوسف الخال هي وسيلة الشعر إلى الحدس والرؤيا لذلك "كان الشعر لغة أي وليد مخيلة خلاقة لا تعمل عملها الفني، إلا باللغة في الشعر بالشكل والمضمون معاً (٢٢).

فاللغة بطرائقها التعبيرية المجازية تسعى إلى خلق موازاة رمزية لهذا الواقع، لأن تشكيل الواقع جمالياً لا يعني في مفهوم الحداثة مسه برفق، وإنما خلخلته وزعزعة أركانه، فقد كانت اللغة المنشودة، لغة لها القدرة الاختراق والفضح والهدم ثم البناء أي بناء بنية مغايرة لبنية الواقع رغم أن مادتها مستمدة منه.

وإذا كانت طبيعة الشعر على ذلك

النحومن الغموض، وكانت اللغة على ذلك المستوى من الأهمية الأدائية للشعر، فالمتوقع أن تأتي لغة الشعر غامضة مثل طبيعته، ومن هذا الجانب ومن جانب ثاني هواختلاف لغة الشعر عن لغة النثر، أما الجانب الثالث فهوأن شعر الحداثة يمارس لغة تبدوأكثر غموضاً وإبهاماً، لغة الشعر غامضة انسجاماً مع طبيعته ولعله لهذا ذهب جونا ثان إلى أن " الخطاب الشعري غامض بطبيعته وساحر ويبدوالتوتر خصوصاً في صياغة الكيفية وما هذه الصياغة الكيفية سوى اللغة الكيفية (٢٣).

ويذهب ريتشاردز أيضاً إلى أن التعبير الشعري أيضاً على أن التعبير الشعري يتمتع بتعقيد جم،نظراً لكثرة إشارتها وتداخلها وغموضها، وهنا نجد اللغة غامضة متدفقة المعنى الذي يصعب تحديدها واختيار صلاحيتها، وإذا كانت آراء الباحثين الذين مروا بنا منصبه على الاهتمام بتحديث الألفاظ بصورة عامة، فإن الدراسة التي أعدها الدكتور السعيد الورقي - لغة الشعر العربي المعاصر - أظهرت أن اللغة الشعرية هي طاقة القصيدة الشعرية وإمكاناتها، وهي التجربة الشعرية المجسمة من خلال الكلمات وما توجيه هذه الكلمات التي هي لدى الشاعر، ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أونحوية أومعجمية.

اللغة الشعرية وجود له كيان وجسم، ثم نرى الدكتور الورقي يوسع من آفاق اللغة الشعرية أكثر من غيره ويخرجها من صرفتها الضيقة عندما يقول:"وكلية العمل الشعري أوالنسيج الشعري، بما

اللغة الشعرية مشروع مستقبلي دائم مشروع لأنها تحمل في تركيبها احتمالات وإمكانيات لا متناهية، أنها تغيير مستمر يهدم كل قديم ليبني معالم جديدة، ومستقبلي، لأن هذا المشروع ينطلق عن المستقبل لا من الماضي، إنه يتنبأ ويتوقع، يكشف عن المجهول ويغوص في أعماقه ودائم لأن التجديد لا يجب أن يتوقف لأن كل شيء في الحياة ينموويتطور باستمرار.

يشمل عليه،وما أسميه بلغة الشعر، فلغة الشعر إذن هي هيكل التجربة الشعرية الذي تتألف بواسطته دوافع التجربة لدى الشاعر والنتاج المباشر للطريقة التي تنظم بها نزعها" (٢٤).

وهكذا يرى الدكتور السعيد الورقي أن اللغة الشعرية وسيلة للتعبير، وهي الخلق وهي كل مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة وموسيقى.

أما رجاء عيد فيرى: بأن اللغة الشعرية تتحدد على أساس وظيفتها،أي الأثر الجمالي، وهذا الأثر ينتج عن التركز على الرمز اللغوي نفسه، وليس كما في اللغة العادية حيث يكون التركيز على نتيجة الاتصال المعيارية، التي تمثل الخلفية المتنوعة، التي تدرك من خلالها الجوانب اللغوية في العمل الأدبي، وأنه خروج عن اللغة المعيارية في شكلها الأدبي، ويقيم في الشعر كأدوات فنية" (٢٥).

فالشعر من حيث اللغة عموما يعتمد على الخلق الخيالي عن طريق التمازج بين التجربة الداخلية وبين التجارب الخارجية للإنسان عامة، ولا يمكننا أن نستكنه عمق اللغة الشعرية إلا إذا أزلنا السطح المظهري، وانغرست ذواتنا في تربة القصيدة الفنية، لنرى نبتها الأصل في صورتها الأصلية، وهنا نستكشف عوالم جديدة لم نكن نتصور أن ندركها.

وبعد هذا العرض للغة الشعرية التي تكون الفعل الشعري نجد أنها تقوم على أسس وعناصر هي:

لكل لفظة اسماً كانت أوفعلا ً أوحرفاً دورها في الكلام، وكل كلمة تشحن الكلام بدلالات مختلفة متنوعة ولم يعبر بالألفاظ عن العواطف والأحاسيس والانفعالات بل صار الشعر يحس بهاته الألفاظ نظراً لما لهاته الألفاظ من دلالات معينة داخل الصياغة الشعرية.

اللغة الشعرية متعلقة بعالم الشاعر، والكلمة عالم صغير منضوفي ظل العالم الأكبر الذي هوالشاعر الذي يفرغها من معناها، التقليدي ويشحنها بمعنى جديد حتى أصبح لكل شاعر قاموسه الخاص به.

اللغة الشعرية لا تتقوقع في أحضان الموروث ولا تخرج عليه، أنها صلة الرحم بين مختلف المذاهب والاتجاهات بين الأصول والفروع بين الماضي والحاضر بين الحاضر والمستقبل.

اللغة الشعرية مشروع مستقبلي دائم مشروع لأنها تحمل في تركيبها احتمالات وإمكانيات لا متناهية، أنها تغيير مستمر يهدم كل قديم ليبني معالم جديدة، ومستقبلي، لأن هذا المشروع ينطلق عن المستقبل لا من الماضي، إنه يتنبأ ويتوقع، يكشف عن المجهول ويغوص في أعماقه ودائم لأن التجديد لا يجب أن يتوقف لأن كل شيء في الحياة ينموويتطور باستمرار.(٢٦)

فلغة الشعر إذن لغة تتجسم في الوجود وتتحد به، فالقدرة على خلق مثل هاته اللغة تتفاوت بين الشعراء ولا يتكون للشاعر مصطلحه الشعري، إلا بعد كثير من المعاناة والمثابرة.

إذن هي لغة تتجاوز التعبير إلى الخلق فاللافت للانتباه ثلاثة أمور:

إنها لغة هدم تقف مع رمبوضد الاعتيادي والمألوف والمتداول والجاهز، لغة تجديف ولغة انتهاك تفوح منها رائحة العري أي أنها لغة مهمتها الأساسية هي نسق كل ما هومشترك بين الناس مما يمكن للشعرية أن تحوله إلى قنوات للتواصل.

فهي تمنح انفعال الشاعر تجربته، خاصة في إقامة العلاقة بين مفردات اللغة في إطار انفعال ذاتي، وخارج قواعد النحو، ستقود لا محالة إلى الانزياح.

وكما قلنا سابقاً فهي لغة خلق وليست لغة تعبير لأن التعبير كالوصف إعادة إنتاج لموجود سلفاً، في حين الخلق تجاوز لمثال وابتكار لمثال وما يلبث أن ينقض نفسه.. فإن الإبداع باللغة إنما هوصيرورة دائمة أي تجريب تتجدد فيه آلية الخلق وأدواته باستمرار(٢٧).

وهكذا نجد أن الخاصية الإنسانية في اللغة الشعرية من حيث افتراق المجال

عن المجال الأسلوبي، في تناول النص الشعري فيحدد لكل منهما سبيله "فالنسق الأدائي للغة الشعرية يتجاوز نطاق أدوات بعينها، ويتعدى إمكانية المنهج المحـــدد، فهناك صلات غير مذكورة بين تلك الإمكانات والأدوات من ناحية وبين المجالات المتاحة لتناول اللغة الشعرية هذه اللغة تتميز بالتفرد وتظل داخل أطر التقاليد الشعرية والفنية في نسقها الأدائي والدلالي.

ومن ثم يكون من التجاوز أن يزعم منهج أواتجاه أنه وحده القادر على سبر لغة الشعر"(٢٨).

فاللغة هي مادة الشعر وأداته، وهي هنا أصوات ومعان، وهذا يعني أن الدلالة واللفظ مادة واحدة وقبل أن يكونا اثنان ينفرد كل منهما عن الآخر ولهذا قال الأصمعي إن فرسان العلماء بالشعر أقل من فرسان الحرب.

إن اللغة في الشعر المعاصر وليدة التجربة الشعرية للشاعر، تعبر عن القلق الوجودي الذي يحمله الشاعر في داخله وهي بذلك تعد وسيلة للتواصل الاجتماعي، بل أصبحت تحمل دلالات إيحائية ذلك أنه أضحت تترجم الأثر الشعري، الذي تقف اللغة العادية عاجزة أمامه. هذا ما يجعل لغة الشعر المعاصر تحيد وتنزاح عن معناها المعجمي القاموسي، لتشحن بدلالات ورموز، وهذا ما اصطلح عليه بالعدول أو الإنزياح.

هوامش البحث

١-د/ عز الدين اسماعيل- الشعر العربي قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية- بيروت دار العودة دط -دت.ص١٧٣

٢- عبد القاهر الجرجاني - دلائل الاعجاز بيروت - لبنان - دار الكتب العلمية دط ، دت، ص ٣١ .

٣- ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، الجزائر - ديوان المطبوعات الجامعية ، دط ١٩٩١ - ص ١٣٨.

٤- تودروف- الشعرية ، ص٢٣٣ ، نقلا عن شعرية الالقاء ضمن مقولة التوازي - غزالي الهواري رسالة ماجيستر ٢٠٠٠-٢٠٠١ ، ص ٢٢ جامعة تلمسان.

٥- مختاري خالدي : بناء القصيدة الشعرية في العصر الحديث - رسالة ماجيستر مخطوط جامعة وهران ، ص ٢٤.

٦- د/ عبد الرحمن محمد القعود - الابهام في شعر الحداثة - مرجع سابق ، ص ٢٤٨.

٧- نزار قباني : قصتي مع الشعر - ص١١٩ نقلا عن عبد الحميد جيدة - الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر - بيروت - لبنان - مؤسسة نوفل ، ط١ ،١٩٨٠، ص ٣٣٥.

٨ ،٩ - ادونيس علي أحمد سعيد : - صدمة الحداثة - بيرووت - دار العودة - ط ٢ ١٩٧٩ ص ٢٩٤.

١٠ - المرجع نفسه ، ص ٢٨٢.

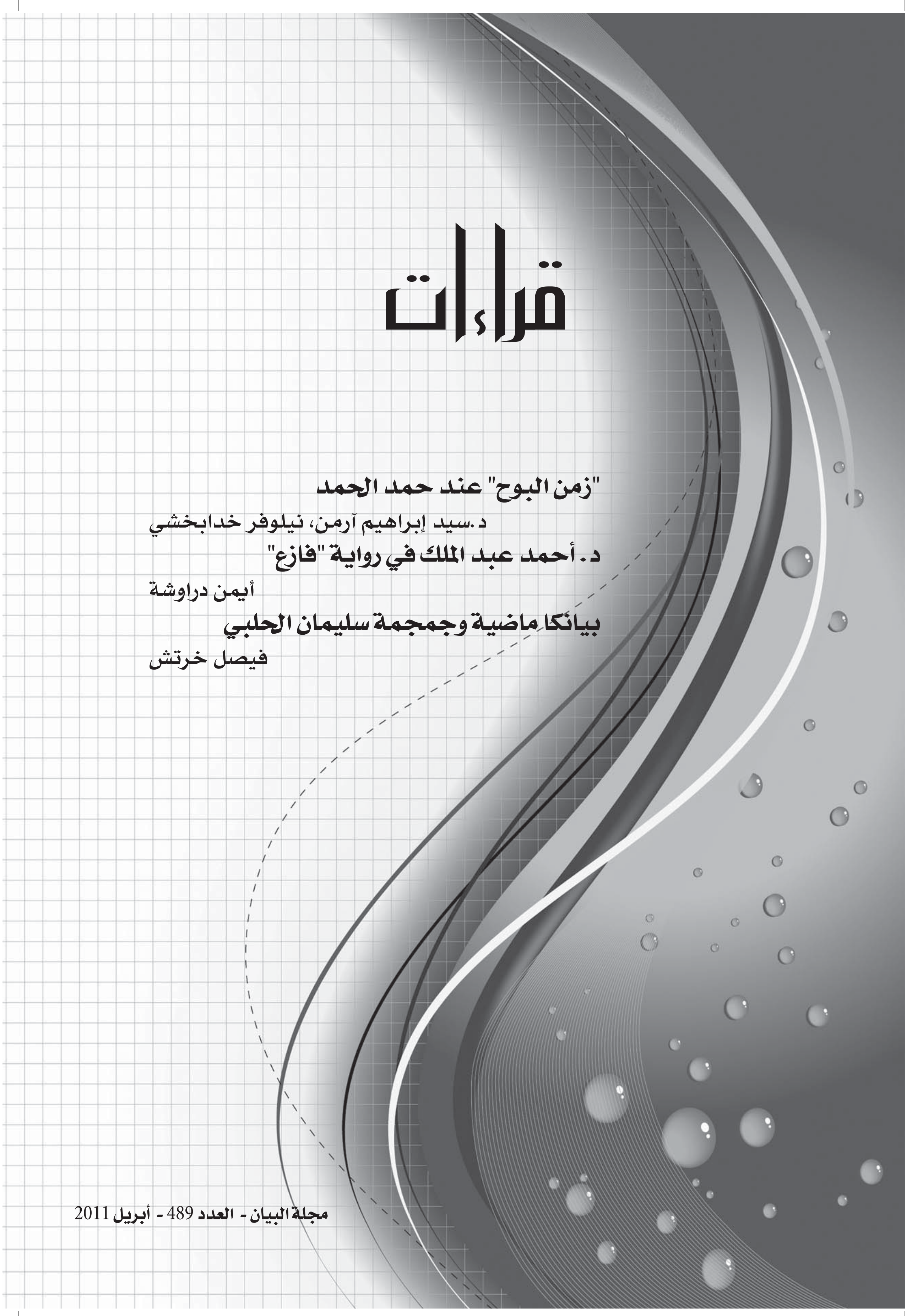
١١- المرجع نفسه ، ص ٢٨٣.

١٢- أدونيس : - زمن الشعر - بيروت - دار العودة - ط ١٩٧٨ ٢ ص ١٦٤

١٣- المرجع نفسه ، ص١٦٥

١٤- أدونيس : - مقدمة في الشعر

العربي – بيروت – دار العودة – ط ٣ -١٩٧٩ ص ٢٢٥
١٥- المرجع السابق ، ص ٣٩
١٦- المرجع نفسه.
١٧- المرجع السابق ،ص١٢٤
١٨- آمنة بلعلى : أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة – الجزائر – ديوان المطبوعات الجامعية ١٩٩٥ ،ص٣٥.
١٩- د/ ابراهيم السامرائي :لغة الشعر بين جيلين – المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط١٩٨٠،٢ ،ص:٤, ٢٠.
٢٠- منير العكش: أسئلة الشعر- بيروت- المؤوسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٧٩،ص٢١٧.
٢١- ادونيس :صدمة الحداثة – مرجع سابق ،ص٢٠٥.
٢٢- د/ عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحداثة – مرجع سابق، ص٢٠٥.
٢٣- د/ السعيد الورقي :لغة الشعر العربي الحديث – فرع الإسكندرية الهيئة العامة للكتاب ، دط،١٩٧٩ ،ص٨٧, ٨٨.
٢٤- د/ رجاء عيد: القول الشعري – الإسكندرية منشأة المعارف ،دط ،دت،ص:٦٣.
٢٥- د/ رجاء عيد:لغة الشعر – قراءة في الشعر العربي الحديث – الإسكندرية – منشأة المعارف د ط،١٩٨٥ ص:٨٦.
٢٦- عبد الحميد جيده : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر- بيروت- مؤسسة نوفل- ط١، ١٩٨٠، ص٣٣٩-٣٤٠.
٢٧- د/احمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٩٣، ص١٠٠.
٢٨- رجاء عيد:البحث الأسلوبي بين المعاصرة و التراث ،الإسكندرية – منشأة المعارف د ط ١٩٩٣ص١٨٥.



قراءات

"زمن البوح" عند حمد الحمد

د.سيد إبراهيم آرمن، نيلوفر خدابخشي

د. أحمد عبد الملك في رواية "فازع"

أيمن دراوشة

بيانكا ماضية وجمجمة سليمان الحلبي

فيصل خرتش

رواية "زمن البوح" وعناصرها الفنية عند الكاتب حمد الحمد

بقلم : د.سيد إبراهيم آرمن*
نيلوفر خدابخشي**

القصة عند حمد الحمد مليئة بالموضوعات الواقعية بحيث يمكن للقارئ أن يكون شاهداً واعياً، كما تناول في قصصه البحث بكل وعي وجرأة التغييرات والتحولات السياسية والثقافية والاجتماعية التي جرت أحداثها في المجتمع الكويتي وله اهتمام بالتحليل العميق، لبنيه العلاقات الاجتماعية السائدة في الأسر العربية. (١)

تعتبر "زمن البوح" التجربة الأولى عند حمد الحمد وخوضه في عالم الرواية، ويتكلم الكاتب عن المجتمع الكويتي ويختار الأسلوب الجيد في انتقاد بعض المسائل الرائجة في المجتمع ويكتب باللغتين؛ الفصيحة والعامية في كتابه.

فكرة الرواية

يتطرق الكاتب حمد الحمد في روايته هذه، إلى موضوع اجتماعي نراه في المجتمعات الخليجية، فهناك صراع بين القديم والجديد، بين جيل يتنفس في أجواء القديم وجيل يتنفس في عصر الرحلات والعلم.وهناك قصة طريفة بين شاب كويتي متمسك بالمبادئ الدينية والإسلامية وفتاة كويتية دخلت المعاهد الأوروبية، وتعرف اللغة الإنكليزية. وهذا الطابع الاجتماعي يغلب على آثار حمد الحمد.

والموضوع الرئيس في هذه الرواية هو مسألة الدين في عصرنا واختار الكاتب شخصيتين مختلفتين أحدهما وليد عبدالله، وهو من الملتزمين بالدين الإسلامي وهو يريد أن يعيش بالتزامات دينية في المجتمع، أما الشخصية الأخرى باسم منال، التي درست في الجامعات الأوروبية، وهي متأثرة في الثقافة الأوروبية حتى في بعض الأحيان تتكلم باللغة الإنكليزية. وهي سافرة، وكان وليداً يريد أن يترك عمله لأجل وجود منال دون الحجاب وارتدائها بعض الملابس غير المناسبة، في محل العمل.ونحن نشاهد الخلاف دائماً في محل عملها وتعتقد منال أن وليدا شخص متكبر وأعماله ليست مناسبة في عصر التقدم وتوجد بعض القضايا بينهما وحدث ما حدث.

وفي الحقيقة يريد الكاتب أن يقول نحن مسلمون بالظاهر، ولكن أعمالنا تخالف

---

* عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية في كرج – إيران.

** خريجة جامعة آزاد الإسلامية في كرج.



التعليمات الدينية ويشير إلى قضية النساء في المجتمع العربي خاصة في الكويت، وتأثرهن بالثقافة الأوروبية دون وعي ويقول: إن النساء يستطعن المشاركة في المجتمع ويعملن بالحجاب مع الحفاظ على القواعد الاجتماعية والإسلامية، لأن عدم الالتزام بالقواعد الإسلامية سينتهي إلى إيجاد الفساد في المجتمع.

الشخصيات المحورية في رواية زمن البوح

وليد عبدالله: يظهر وليد في هذه الرواية شاباً ملتحياً يلبس دشداشة وغترة. (٢) وهو متوسط القامة وهو يعتبر شخصاً متديناً ولهذا الأمر في أكثر الأوقات لا يخالط الآخرين. وفي مكتب الصحيفة فقط يذهب إلى جانب الأستاذ عبد الهادي. ويشير الكاتب إلى هذه الشخصية في الرواية: في هذا اليوم دار الهمس بين العاملين عن ضيفين جديدين، وليد ومنال، وقال مراد (مصور الصحيفة): إن أجمل من ظهر نجم الأمس هي منال، لقد بدت منال واثقة من نفسها وهي تصافح الحضور، وتبتسم لهم رغم أنها في اليوم الأول لها بالصحيفة، بينما وليد بدا متجهماً وكان يحاول الابتعاد كثيراً ولم يتأقلم مع الوسط الجديد حتى أنه لم يقترب من طاولة كعكة عيد الميلاد، ولم يحاول إطفاء الشموع مع الحضور. (٣)

الآنسة منال مشاري: فتاة جميلة، بيضاء البشرة شعرها قصير في منتصف العشرينات، هي شخصية محبوبة عند أعضاء مكتب الصحيفة خاصة عند زهور، وتسعى أن تكون صديقة حميمة لوليد عبدالله، ومع الأسف وليد عبدالله لايهتم بها وبأحاسيسها، ومع أن منال تبتعد منه وهي أنيقة جداً لأنها درست في المدارس الأجنبية وهي متأثرة من ثقافة أجنبية.

وأكمل مجبل عن منال .... فقال: "منال شيء مختلف تماماً، لها وجهة نظر أخرى درست في بداية حياتها في مدارس أجنبية خارج الكويت نظراً.. لكون والدها عمل في السلك الدبلوماسي في بداية الحياة العملية" "درست في مدارس أمريكية وإنجليزية وبعد انتقال والدها إلى الكويت أكملت تعليمها الثانوي في مدرسة أمريكية... لهذا عاشت في أجواء بعيدة عن الشرق، وتفكيرها يختلف كلياً عن وليد، ولكن بعد التحاقها بجامعة الكويت قسم الإعلام... تمكنت من أن تتأقلم مع الدراسة في محيط عربي بحت." (٤)

الشخصيات الثانوية الجانبية

السيد بدر عامر: وهو رئيس تحرير صحيفة الشروق وتعتبر هذه الشخصية شخصية عادية، لايتحدث الكاتب حول هذه الشخصية بكثرة، وهو شخص مقتدر والكاتب يصفه ويقول: "الجميع اعتادوا رؤيته دائم العبس ميالاً إلى الجدية المفرطة في تعامله مع الجميع." (٥)

سهاد: وهي سكرتيرة للسيد بدر عامر، وجميلة دائماً، قصيرة القامة مستدير جسدها، ترسم الفتنة على وجوه زملاء العمل، وهذه الشخصية تفكر دائماً بالموضة، وحتى منال لاتتقبل هذه الشخصية، يقول الكاتب: "منال قامت بزيارة سهاد، سكرتيرة رئيس التحرير،

إن عنصر الزمان محدود في هذه الرواية وفي الحقيقة يسرد الكاتب الرواية في زمان العمل يعنى يبدأ الصراع والمسائل بين الشخصيات المختلفة في هذه الرواية طوال زمان العمل، ونحن نشاهد أكثر المحادثات بين الأشخاص في زمان العمل.

مرة واحدة. ولم تقم بزيارتها مرة أخرى واكتشفت أنها فتاة صغيرة وتفكيرها محدود، ولا تمتلك أية ثقافة ومعلوماتها التي تختزنها في ذاكرتها تنحصر في تقليعات الأزياء، المكياج والرجال." (٦)

مجبل: وهو شخص بدين ليس من الكويتيين، بل يعمل في الكويت وكل الأشخاص في الصحيفة يحبونه، تقول زهور: "إن حفل هذا العام كان كالشاي بدون سكر، وذلك لعدم وجود مجبل. وهو يخلق دائماً جواً من المرح والسعادة في الصحيفة وفي الصحيفة ينطلق مجبل "رجل المواقف الصعبة" هذا يطلق عليه لأنه دائماً ما يوكل له عمل التحقيقات الخاصة بالجرائم والأمن... والأحداث المثيرة وغالباً ما يحقق إبداعات في عمله ويقدم سبقاً صحفياً الواحد تلو الآخر... مما يحقق مكسباً لـ "شروق" في شارع الصحافة ." (٧)

زهور: تعتبر زهور شخصية مؤاسية لمنال، وهي قصيرة القامة في ثلاثينات عمره لا تتوجه إلى الموضة، وتعمل بشكل جيد، ولكن الآخرين لايهتمون بها لأجل ظاهرها، وهي متأثرة جدّاً لهذه المسألة في الرواية.

الأستاذ عبد الهادي: هو شخص في الخمسينات من عمره، وهو متدين يعمل في قسم المسائل الإسلامية، وهو صديق لوليد، يقضى أكثر أوقاته إلى جانب هذه الشخصية وفي الحقيقة هو مرشد لوليد.

الشخصيات الجانبية الأخرى: زهران (مخرج الصحيفة) مراد (مصور الصحيفة) (أم رائد)، (أم منال)، والأماني أخت منال وفراش سعيد (عامل الصحيفة).

المكان في الرواية

نشاهد في رواية الكاتب حمد الحمد دقة الكاتب في ذكر الجزئيات في توصيف المكان، ونرى هذه الدقة في الصفحات الأخرى من الرواية على سبيل المثال: "مجبل وجد كل شيء قد تغير في مبنى الصحيفة رغم أنه لم يبتعد سوى أسبوعين، لمح منال ووليد في المكتب الأخير بجانب المصعد الجنوبي، وقد أثار استغرابه تواجدهما" وأيضاً يصف المكان الذي يشتغل فيه وليد ومنال: "لم يكن الوضع مريحاً لوليد، فلقد وضع في مكتب رقم "١٥" الذي يقع بجانب المصعد الجنوبي، وحشر مع منال في هذا الحيز الضيق، مكتبه بجانب النافذة أما مكتبها هي فبجانب الحائط، خلف مكتب صغير جداً. بدا له الوضع غريباً فلم يعد أن يحشر مع فتاة في غرفة واحدة. ما يميز هذا المكتب أن حوائطه الأمامية من قواطع زجاجية، إذا بإمكانه رؤية كل من يمر بالممر ويشعر بحركة العاملين التي لا تهدأ. البعض يدفعه الفضول للالتفات

نحوه... أو حتى إلقاء التحية." (٨)

وفي قسم آخر يصف الكاتب غرفة العمل بهذا الشكل: "في اليوم الأول بدت حوائط المكتب جرداء، منال بدون استشارته أو حتى أخذ رأيه، قامت بتحويل تلك الحوائط إلى لوحات بعد أن ألصقت عدداً من الصور واللوحات عليها وقامت بتزيين مكتبها بأصيصات زهور صغيرة. استغرب أن يحدث ذلك من تلك الفتاة، فكان يفترض أن تأخذ رأيه، فالمكان مشترك.. إلا أنها أعطت المكان بعداً جمالياً أفضل." (٩)

وفي جانب آخر تكلم عن خارج المكتب واصفاً شارع الصحيفة بهذا الأسلوب: متكفل بكل دابة، فكيف بالإنسان الذي جعله أكرم الخلق؟ وتحدث عبدالهادي من عظماء ذكروا في التاريخ، كانوا في بداية حياتهم أيتاماً بلا أب ولا أم.. وعندما وصلت السيارة إلى مقبرة الصليبخات.. لمح وليد الارتباك في يمنى عبد الهادي الذي راح يردد آيات قرآنية... وكلمات غير مفهومة، وتأكد لوليد أن عبد الهادي لم يأتِ لهذه المقبرة من قبل. ورأى وليد عدداً من الزملاء وهم يقومون بإنزال جثمان مجبل من سيارة الإسعاف، أوقف وليد السيارة ونزل، فرأى عبدالهادي وهو يهم بفتح الباب بارتباك، وتوجه الاثنان لحمل جثمان مجبل على الأكتاف.. موكبٍ مهيب، رجال ملثمون، كان العدد قليلاً، إذ اقتصر على أفراد أسرة مجبل وزملائه في العمل." (١٠)

ويوجد في هذه الرواية وصف بيت منال في بعض الأحيان: "منال في غرفتها، التي صبغت حوائطها باللون الوردي وستائرها بلون أخضر، راحت تقلب صفحات إحدى المجلات الأسبوعية، لم تكن تقرأ ولم تكن تتابع السطور، إنما بدا لها صوت وليد وهو يوبخها بصوت مرتفع..." وفي قسم آخر تتكلم منال مع أمها في البيت: "منال كانت تبعث الفرح دائماً اليوم منال جثة هامدة، أمامها طاولة الطعام التي بدت صامتة مثلها."(١١)

وفي موضع آخر يتكلم عن المستشفى لأن مجبلاً بعد مدة ذهب إلى المستشفى لعملية القلب "أثناء عبور الحافلة الشوارع باتجاه المستشفى الصدري، راحت منال تنظر لمبنى الجامعة بالشيوخ، فكم مرة ترددت على قاعات المحاضرات في هذا المكان الذي يشعل ذكريات الدراسة، وابتعدت الحافلة حتى وصلت إلى المستشفى الصدري وكان بانتظار الوفد السيد بدر عامر رئيس التحرير. الذي راح يتقدمهم إلى الجناح الأول حيث يرقد مجبل. عندما دخل بدر عامر برفقة الوفد إلى غرفة مجبل، شوهد

توجد العُقد الكثيرة في هذه الرواية، ونحن نشاهد العقدة في الشخصيات الأصلية وفي الشخصيات الثانوية. العقدة الأولى ترجع إلى قضية منال ووليد، لأن وليد يخالف أن يكون مع امرأة في مكتب صغير، ومنال أيضاً تشعر بضرب من الملل في العمل مع وليد، وفي أثناء هذه القضايا يريد وليد أن يترك الصحيفة.

يبدأ الصراع في الرواية بين وليد ومنال، منال تريد أن تتحدث مع وليد طوال أوقات عمله ولكن وليد لا يحب أن يتكلم معها لأنها سافرة ولا تراعي الحجاب وبعد مدة شعرت منال بنوع من الملل لمجالسة وليد في الغرفة الصغيرة.

وهو يرقد على السرير الأبيض، وما إن رأى زملاءه يتقدمهم رئيس التحرير حتى كاد يبكي ولكنه تغلب على الموقف وراح يرحب بهم الواحد تلو الآخر." (١٢)

وبعد موت مجبل نرى ذهاب أعضاء المكتب إلى المقبرة: "بعد أن ذهب وليد إلى مكتبه شاهد الحزن على وجوه العاملين بالصحيفة، ولمح بعضهم يبتسمون وهم يدخلون مبنى الصحيفة، ويتقن أنهم لم يعلموا بالخبر بعد.. وفي الطريق إلى مقبرة الصليبخات راح وليد يتحدث عن مجبل، وعن مصير أسرته... ومن يعول أطفاله.

الزمان في الرواية

إن عنصر الزمان محدود في هذه الرواية وفي الحقيقة يسرد الكاتب الرواية في زمان العمل يعنى يبدأ الصراع والمسائل بين الشخصيات المختلفة في هذه الرواية طوال زمان العمل، ونحن نشاهد أكثر المحادثات بين الأشخاص في زمان العمل.والكاتب يتحدث عن وليد في الأيام الأولى في صحيفة الشروق: "في الأيام الأولى وجد صعوبة في التأقلم فلقد تذكر قاعات المحاضرات في الجامعة ومكاتب الأساتذة، والمهرجانات الخطابية عند إجراء انتخابات الجمعيات العلمية، والانتظار الصعب بعد الفرز النهائي لانتخابات اتحاد الطلبة." (١٣)

والكاتب يتحدث عن زمن عيد ميلاد صحيفة الشروق: "المصور مراد راح ينتقل بين الصفوف ملتقطاً عدة صور لوليد ولمنال. وما إن انتهى بدر عامر "في الشارع الصحافة أعجب بالحركة التي لا تتوقف، فالبعض يأتي في الصباح الباكر، والبعض الآخر يأتي بعد الظهر، وآخرون لا موقع لهم ولامكاتب إنهم مجندون خارج مبنى الصحيفة. يلتقطون الأخبار، ويظفرون بالتحقيقات ويقدمونها لرؤساء الأقسام الذين بدورهم يدفعون بها للطباعة والصف." "الآن بدأ يتعرف على ما يطلق عليه الحياة العلمية، لقد دخلها بصعوبة منها هو اليوم يحشر في مكتب صغير مع فتاة جميلة... تساءل هل بإمكانه الانتهاء من كتابة ورقة واحدة فقط؟" (١٤)

والكاتب يتحدث عن منال عندما تدخل في العالم الجديد: "منال، هي الأخرى كانت سعيدة أن تدخل هذا العام الجديد، عالم الصحافة، العالم الذي طالما بهرهما وعشقته منذ نعومة أظفارها، لقد عشقته عندما كانت على مقاعد الدراسة المتوسطة فكان خالها عبد الرزاق يعمل بإحدى الصحف.. كانت تحب خالها وكان يشجعها ويأتي لها بالصحف ويشير لها بإصبعه إلى كتاباته، بعدها تراءى لها أن الصحافة عالم خيالي ... لا يدخله إلا الناس الطيبون مثل خالها عبد الرزاق". وشاهدنا استخدام الكاتب زمن الماضي، ومنال ووليد يتذكران الأيام التي كانا في الجامعة والمدرسة. (١٥)

ولكن في هذا القسم، تصف منال الأيام التي حشرت مع وليد في الغرفة الصغيرة: "شعرت منال بحرج شديد لأن تحشر منذ اليوم مع وليد، هذا الشباب الذي لم يتكلم معها منذ اليوم الأول رغم محاولاتها اليائسة لأن تفتح معه باباً للنقاش، اكتفى وليد فقط بإلقاء تحية الصباح... أو القول "مع السلامة" عند الانصراف راحت تهيم في التفكير... وليد قد يجد صعوبة في الحديث..." (١٦)

وفي بعض الأحيان نشاهد زمان العشاء، وتكلم منال أمّها أثناء وجبة العشاء: "على طاولة الطعام، أثناء تناول وجبة العشاء.. ، لمحت أطباقاً قامت بإعدادها والدتها، لمحت أم رائد أن منال تعاني من شيء ما، هي مهمومة، ليست كعادتها، تحدق في النافذة أكثر من التحديق في صنوف الطعام، لم تتحدث كعادتها ولزمت الصمت." (١٧)

وفي الفصل السادس في هذه الرواية يتذكر وليد أيام طفولته: "وليد، منذ نعومة أظفاره، عاش تربية صارمة، ملتزماً بالعادات والتقاليد، تربي في منزل محافظ، وبدت صورة والده، ذلك الرجل التقي الصارم الذي يعي متى يقول "نعم" ومتى يقول "لا". لا تهاون في أمور كثيرة، فهو سيد المنزل، وكل القرارات تصور من قبله، كان هو قائد الأسرة، وقد تربي في كنفه سنوات طويلة، حتى أن وليد جعله ملهمة الأول في صلابة الوقوف أمام المبادىء وعدم التراخي عند مواجهة المصائب." (١٨)

وفي الفصل الحادي عشر أيضاً يتذكر وليد أيام طفولته "وفي الذاكرة تعود صور من الماضي... صورة والده وهو يوبخه لإخفاقه في حل الواجب المدرسي، بكاؤه عندها على والده ولم يذهب إلى الصلاة في المسجد المجاور. صور كثيرة تزاحمت في رأسه لم تحمل إلا الألم.." (١٩)

ووليد بعد مشاجرة مع منال، أصابه الأرق في الليل: "في هذه الليلة عرف وليد الأرق لأول مرة... وبدا له كأنه في اليوم الأول من حياته العلمية... تمنى لو يعرف رقم هاتف منزلها... لتمكن من إجراء مكالمة معها.. ولو أنه لم يتحدث من قبل مع فتاة عبر الهاتف. ولم يمارس هذه اللعبة وفي هذه الليلة اللعينة كيف يتعامل مع الأرق القاتل؟ والأفكار الضبابية؟ ومحاولة مواجهة وضع مستجد؟... لا يعرف كيف بدأ... ولا كيف ينتهي؟ كيف يتقبل الأرق؟ هل يطالع الصحيفة أم يعود لأحد الكتب التي يحتفظ بها؟ لا... لا ما يدور في رأسه شيء أكبر لا يمحو معاناة هذا الصباح، ولن يزيل الألم والظلم اللذين لحقا به." (٢٠)

"وفي ذلك الليل ذهب وليد لقراءة القرآن والتوسل إلى الله: "تذكر قول أحد أصدقائه في الديوانية: يا وليد كل شيء في الحياة يكبر إلا المصيبة. فالمصائب تبدأ كبيرة وبعد ذلك تصغر شيئاً فشيئاً." "ابتسم... فما حدث لم يكن إلا شيئاً صغيراً... ولا يعرف لماذا تضخم في رأسه كل ما جرى في هذا الصباح. كان أفضل معين له قراءة صفحات من كتاب الله ... توضأ ثم جلس لقراءة آيات من الذكر الحكيم، شعر بأمان واطمئنان... وانسحب بهدوء إلى سريره." (٢١)

ويتحدث الكاتب عن منال في الليل بعد مشاجرة مع وليد: "لأول مرة تصاب بالأرق... ويحين منتصف الليل ولم تكتشف عيباً واحداً... ارتمت على

السرير مرة أخرى، ووصفت المخدة على رأسها، فوليد سيحولها إلى فتاة مجنونة، إنها لأول مرة تتحدث مع نفسها في آخر الليل... راحت تردد: ... أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ولكن... ها هي تسمع صوت وليد بجانبها يردد "اكتشفي نفسك اكتشفي نفسك!" (٢٢)

العقدة

توجد العُقد الكثيرة في هذه الرواية، ونحن نشاهد العقدة في الشخصيات الأصلية وفي الشخصيات الثانوية. العقدة الأولى ترجع إلى قضية منال ووليد، لأن وليد يخالف أن يكون مع امرأة في مكتب صغير، ومنال أيضاً تشعر بضرب من الملل في العمل مع وليد، وفي أثناء هذه القضايا يريد وليد أن يترك الصحيفة، وبعد مرور الأيام تريد منال ترك الصحيفة، وذهب وليد إلى جانب بعض الأصدقاء لحل هذه المسألة: "جلوسه في الديوانية بين زملائه، ومحاولة الاستماع للأحاديث لم تفلح في أن تنسيه ما حدث، وتساءل كيف يتعامل مع النساء.. لقد عرفن بالخداع، الوضع غير مريح، فلم يسبق له أن وقع في خلاف مع فتاة، هل يتقدم بطلب للانتقال لمكتب آخر، لكن النقل يعني الحروب من المشاكل، ويؤكد أن هناك مشكلة أو أنه خالف ويحاول الانسحاب." (٢٣)

ويصف منال بهذا الشكل: "بكت بشكل هستيري، وبانتهاء حفلة البكاء هذه، شعرت أنها يجب أن تتوقف .. أن تتوقف عن البكاء... وتساءلت: ماذا فعل وليد حتى يقودها إلى الألم والدموع... وقعت في حيرة. يتقن لها أن البكاء هو سلاح الضعفاء... المهزومين والمتخاذلين في هذه الحياة... أما سلاح الأقوياء فهو مواجهة المشاكل ومحاولة التغلب عليها...، كلام سمعته من أستاذ علم النفس، سمعته ولكن هل هذا قابل للتطبيق في عالم غير عالم الكتب والنظريات." (٢٤)

يعتبر اختلاف الفكر بين منال ووليد عامل العقدة في الرواية: "طبعاً من خلال التحقيق عرفت اختلاف الفكر بين منال ووليد واختلاف شاسع هذا شرق وهذه غرب..." (٢٥)

والعقدة الأخرى: هي مسألة الإعلام الكويتي: "ووليد له مبادىء بالحياة لا يحيد عنها... وهو قيادي من الدرجة الأولى وكان من المتميزين بدراسته وكان عضواً في اتحاد الطلبة ممثلاً للقائمة الائتلافية... وملتزم مع أحد التنظيمات ذات التيار الديني. ومن خلال لقائي معه عرفت أنه غير راض عن الكثير من الأوضاع في هذا البلد ويعتقد أن الإعلام الكويتي يبتعد عن الخط الإسلامي ... وخاصة الصحافة." (٢٦)

والعقدة الأخرى هي مسألة زهور: "زهور كما تقول زميلاتها... "موضة قديمة" حتى أن إحداهن تقول: "يبدو أن زهور لم تغير تسريحة شعرها منذ دخولها مبنى الصحيفة لأول مرة. زهور... يبدو أنها لا تؤمن بالتغيير، ولا يعرف أحد السر في ذلك، لذا فهي حالة شاذة بين زميلات العمل، لا يلتفت إليها أحد... فهي خارج دائرة الاهتمام... فقد أخفقت في الحصول على عريس يشاركها حياتها." زهور لم تعرف لماذا هي خارج دائرة الاهتمام... تتذكر... كم موظفة دخلت مبنى الصحيفة غرباء... وخرجت بعد شهر أو شهرين تتأبط ذراع العريس،

كانت تود أن تكون إحداهن... لكن حكم عليها من قبل البعض أنها دخلت دائرة العنوسة. (٢٧)

الصـراع

يبدأ الصراع في الرواية بين وليد ومنال، منـال تـريـد أن تتحدث مـع وليـد طوال أوقات عمله ولكن وليد لا يحب أن يتكلم معها لأنها سافرة ولا تراعي الحجاب وبعـد مدة شعـرت منـال بنـوع مـن الملل لمجالسة وليد في الغرفة الصغيرة.

ولـهذا الأمـر تشترى منـال جهاز راديـو وتشغله وبعـد مـدة يسمع وليـد صـوت موسيقى من الإذاعة ووليد لا يحب أن يستمع إلى الموسيقى ويقول لمنال أنا لا أحـبّ ان أسـمع الموسيقى أثنـاء العمل لأن الموسيقى حرام ويبدأ الصراع بهذا الأسلـوب بينهما: "شـعـرت منـال بحرج شديد لأن تحشر منذ اليوم مع وليد، هـذا الشباب الـذي لم يتكلم معها منذ اليوم الأول رغم محاولاتها اليائسة لأن تفتح معـه النـقـاش، اكتفـى وليـد فقط بإلقـاء تحية الصبـاح... أو القـول "مع السلامة" عند الانصـراف، راحـت تهيم في التفكير... وليد قد يجد صعوبة في الحديث، أو هو إنسان انطوائي لا يجد متعة بالتحدث مع الآخرين، أو أنه يتعمد أن يتناسى أن فتاة متواجدة معه في نفس المكان، تساءلت لماذا لجأ لهذا الأسلوب.. إسقاطها من هذا المكان واعتبارها كأنها لم تكن.. منال.. تخشى أن يستمر هذا الصمت القاتل فسيقودها إلى الجنون.. فبدت كأنها تعيش في قبر.. لا صوت... لا حركة... لا ابتسامة... لا مرح.

أهـدت إلـى وسيـلة وحيـدة لكسر هـذا الصمت القاتل، فاشترت "راديو" صغيرا أبيض اللون... شاهد وليد هذا الراديو الصغير في الصباح..، واستغرب، فلم يشـاهـد مـن قبـل راديـو أبيـض اللـون. تساءل ماذا تريد أن تفعل بهذا الراديو الصغير... حتماً ستقوم بتسجيل بعض أفكـارهـا... كما يفعل بعض العاملين الآخرين بالصحيفة.

"منال كانت ترقب وليد وهو يدون بعض أفكـاره علـى الـورق... وراحـت تتلمس الجو المحيط بها... صمت قاتل... قاتل، لهذا وضعت يدها على الراديو الصغير وأدارت مـؤشـرة على إذاعـة "F.M" . انطلق صوت موسيقى هادئة ... راحت تبدد مساحات الصمت... وتثير جواً مختلفاً. شعرت أنها تحلق في السماء... ضـربت بيدهـا الطـاولـة بـهـدوء وقـالـت بهمس (شيء حلو)." (٢٨)

"وليد هو الآخر... بدأ يشعر بهذا التغيير، فصوت الموسيقى المنبعث من ذلك الراديو الصغير، جعل منال تعيش في عالم آخر، وكأنها لا تتواجد معه في نفس المكان، استمر في صمته المعتاد إلا أنـه استاء من صوت الموسيقى المنبعث عبر موجات الـهواء، راح يرفع جوانب (غترته) ذات اليمين وذات اليسار، مضت عدة دقائق. كـان يأمل مـن منـال.. أن تشعر بـأن ما ينبعث من الموسيقى لا يتناسب مع جو العمل، أخفق في كتابة كلمه واحدة، وما هي إلا لحظات حتى خرج من المكتب.. وترك قلمه على الورق." (٢٩)

"ذلـك الحـوار الـذي دار مع وليد، أشبه بالدخول في نفق لاآخر له، كانت المناقشة الأولى الجادة، كان في تعامله معها فظاً، في داخلها شعور بأنها قد أمنيت." (٣٠)

وكثـرت الإشـاعـات الكثيرة حـول قضية

منال ووليد في مكتب الصحيفة ووصل الخبر إلى رئيس تحرير "السيد بدر عامر" واتصلت السكرتيرة سهاد بوليد وقالت السيد بدر عامر يريد لقاءه. وذهب وليد إلى "السيدر بدر عامر" وقال السيد بدر عامر أنا سمعت قضية اختلافك مع منال، وقال أنا لا أريد أن يكون في مكتبي الصراع بين العاملين. وظن وليد بأن منال ذهبت إلى جانب رئيس التحرير وقالت اختلافهما إلى السيد بدر عامر وفي هذه المرحلة يبدأ الصراع الآخر بين منال ووليد "كان على رئيس التحرير أن يضع حداً لهذا التطور غير المتوقع، لهذا قرر أن يستدعي وليد ومنال لأن كليهما لم يمض عليه بالصحيفة سوى فترة قصيرة، وكان يتمنى أن تحسم المشكلة بينهما بدون تدخل من أحد... ولكن النار لا تنطفىء إلا بوسيلة ما... لهذا كان يخشى أن يقود سكوته وإهماله إلى تطور المشكله حتى تصبح بحجم لا يمكن السيطرة عليها... فالأخبار التي سمعها من سهاد لا تبشر بالخير."

بعد لحظات طلبت منه سهاد أن يتفضل بالدخول، تقدم إلى الأمام، ألقى التحية، بدا مزاج السيد بدر عامر متعكراً بعض الشيء ... لا يعرف لماذا، تذكر اللقاء الأول خارج المكتب، كان أكثر ترحيباً وبشاشة، صافحه رئيس التحرير ببرودة وطلب منه الجلوس.صمت السيد بدر عامر وبدا وكأنه متردد بعض الشيء ثم قال: صراحة صحيفتنا ما فيها مشاكل وإذا كان هناك مشاكل نحاول نحسمها بسرعة.. أو بمعنى آخر أنا شخصياً أعتبر عدم التفاهم بين الزملاء... مزعجاً.. مزعجاً جداً.. وله تأثيره السيئ على جو الصحيفة.. لأن الجميع يفترض أن يكونوا إخواناً.. (٣١)

في قسم آخر من الرواية قصدت منال أن تتزوج بعد خطوبة زهور، وفي إحدى الأيام ذهبت أمه إلى جانبه وتكلمت حول قضية الزواج "كانت تبحث منال عن المخرج والهروب من هذا الجو... الذي خلقه وليد... وكانت تبحث عن "الحل"، ويبدو أن الحل قد جاء لها في الوقت المناسب، ففي المساء وبعد عودتها للمنزل أخذتها والدتها جانباً وأبلغتها بأن هناك من جاء وتقدم لخطبتها.منال ... شعرت بأن هذا هو الحل... أو هو المخرج من جو الصحيفة... بدت سعيدة للخبر حتى أنها لم تسأل من هو هذا الشاب. استغربت والدتها عدم المبالاة عند منال... فقد اعتادت منها الرفض دائماً" (٣٢)

ابتعدت اليوم منال عن عدم مبالاتها.. بل بدت وكأنها سعيدة للخبر، وراحت تسأل عن ذلك الشاب ومن أية أسرة وما هو مؤهله الدراسي... وماذا يعمل. جاءتها بمعلومات عن ذلك الشاب... فاسمه حسام تخرج حديثاً في الجامعة ويعمل في إحدى المؤسسات المالية... أسرته ذات سمعة حسنة... وقد درس جميع المراحل الدراسية في إحدى المدارس الأجنبية... والده لديه مصالح تجارية عديدة ووصعه الاقتصادي أكثر من جيد." (٣٣)

ولكن بعد مدة لا تريد منال أن تتزوج بحسام "منال رغم أنها كانت سعيدة... إلا أن زهور لمحت الحزن في عينيها واكتشفت... أن حسام خطيبها لم يتردد عليها ولو مرة واحدة.. منال كانت ترفض ذكر السبب... وتحاول أن تطرح مواضيع أخرى.

أعلنت منال بشجاعة... أخيراً... أنها لن تتزوج بحسام كما أعلنت بالسابق ... وأن تلك الخطبة لم تكتمل لأسباب عدة رغم

أن حسام مازال يحاول إقناعها بالعدول عن قرارها، ولهذا الأمر نرى نوعاً من القلق والاضطراب في وجود منال.

الحبكة

في البداية نحن نستطيع أن نشير إلى أن وليد عبدالله ومنال مشاري، كانا شخصين مختلفين من الثقافات المختلفة. كان وليد عبدالله شخصاً مؤمناً متديناً وترعرع في عائلة تقليدية ومؤمنة ولكن منال مشاري تعتبر شخصية أكثر تثقيفاً ترعرعت في عائلة منفتحة مختلفة عن وليد.

وبعد أن عملا في مجال واحد وبعد أن كانا زميلين في غرفة مشتركة، برزت هذه الخلافات الثقافية، وفي الحقيقة تعود الخلافات الأخرى بينهما حتى نهاية الرواية إلى هذه القضية. والقارئ في بعض الأحيان يشعر بأن وليد محق ويريد أن يعلم نهاية هذه الخلافات، وفي بعض الأحيان المخاطب يشعر بأن منال هي امرأة حساسة جداً وحتى يمكن يشفق عليها ويرثى لحالها، لأنها دائماً تفكر في أنه هل المشكلة تعود إليها أم لا؟ ولماذا لا يرغب وليد التكلم معها. ولأجل هذا الأمر المخاطب ترغب في أن تعلم عاقبة هذه الأشخاص.

الحوار في الرواية

لعلّ أول ما نلاحظه في الرواية كـ "شكل" أدبي هو الحوار، حتى ينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف تجري فيها، وهناك لابد من الإشارة إلى خصائص الحوار الجيد بشكل موجز:

١. الوضوح والصحة لغة ونطقاً.

٢. تضمين الفكرة أو الموضوع مما يستأهل العرض.

٣. الإيجاز والاختصار في الجمل اللغوية، الأدائية.

٤. الإيقاع والأسلوب في صياغة الحوار.

٥. يسهم في ترابط الأحداث والأفكار والشخصيات والمناخ الفني للعرض.

٦. التنويع الفني الملائم لنوع النص. (٣٤)

نحن نستطيع أن نقول إن أكثر الحوارات في هذه الرواية بالعامية مثل:

"لا .. أنا فاهمك .. وتعلمت من الحين شلون نتعامل"

"نعم اللي يشوف مصائب الناس تهون عليه مصائبه .."

"شوف يا وليد .. عايزين الحل .. عايز أدخل وسيط لحل المشكلة"

والحوار في هذه الرواية سلس، لا يثقله السجع المتكلف، ولا الصور البيانية المصطنعة، وقد اضطر المؤلف إلى إدخال بعض المصطلحات العامية في الرواية.

الأزمة

استفاد حمد الحمد في روايته من الموضوعات الاجتماعية، مثل: الحجاب، التعاون، وكان لزاماً عليه أن يناقش مشكلاته الاجتماعية الموجودة في الكويت.وتعتمد روايته "زمن البوح" اعتماداً كبيراً على الأزمات كثيراً، مثل: عدم التفاهم بين منال ووليد عبدالله، ووفاة مجبل والأزمات النفسية لزهور وفي النهاية الأزمات النفسية لمنال.

هذه الرواية تعتمد على إثارة القضية الاجتماعية ومناقشتها من خلال تأزم الأحداث ثم تبشر بضرورة التغيير في النهاية.

الحـل

نلاحظ وكما تعرفنا على رواية زمن البوح، أن الأوضاع الاجتماعية والثقافية كانت من الصور السائدة على الرواية، وهذه الأوضاع كانت جزءاً أساسياً في القضية التي استخدمها حمد الحمد لأغراض متعددة. وهنا يتيح الكاتب فرصة لنا، ليضعنا أمام حصيلة الأحداث، والحل يمكن في ذهاب وليد عبدالله مع أمه بشكل مفاجئ لزيارة منال المشاري في المستشفى، لأن منال لم تتوقع أن يأتي وليد لزيارتها في المستشفى.وهكذا استخدم الكاتب في الرواية كل العناصر الفنية، مثل: الحدث، والشخصية، والصراع، والحوار والحبكة والحل.

الحواشي

١) غلاف كتاب زمن البوح، د. بربارا ميخلاك بيكولسكا، أستاذة الأدب العربي في قسم اللغة العربية، جامعة ياجيلونسكيي كراكوف، بولندا.

٢) رواية زمن البوح، ص١٢.

٣) المصدر نفسه، ص١٥.

٤) المصدر نفسه، ص٤٥.

٥) المصدر نفسه، ص١٤.

٦) المصدر نفسه، ص٣٨.

٧) المصدر نفسه، ص١٧، ١٨.

٨) المصدر نفسه، ص١٨.

٩) المصدر نفسه، ص٢٢.

١٠) المصدر نفسه، ص١٢٦.

١١) المصدر نفسه، ص٢٩، ٣١.

١٢) المصدر نفسه، ص٨٤.

١٣) المصدر نفسه، ص٢٣.

١٤) المصدر نفسه، ص٢٢، ٢٣.

١٥) المصدر نفسه، ص٢٣، ٢٤.

١٦) المصدر نفسه، ص٢٤.

١٧) المصدر نفسه، ص٢٤.

١٨) المصدر نفسه، ص٣٤.

١٩) المصدر نفسه، ص٥٥.

٢٠) المصدر نفسه، ص٥٦.

٢١) المصدر نفسه، ص٥٧.

٢٢) المصدر نفسه، ص١١٣.

٢٣) المصدر نفسه، ص٥٦.

٢٤) المصدر نفسه، ص٣٠.

٢٥) المصدر نفسه، ص٤٤.

٢٦) المصدر نفسه، ص٤٤.

٢٧) المصدر نفسه، ص٧٩.

٢٨) المصدر نفسه، ص٢٤.

٢٩) المصدر نفسه، ص٢٤، ٢٥.

٣٠) المصدر نفسه، ص٢٩.

٣١) المصدر نفسه، ص٥٢.

٣٢) المصدر نفسه، ص٢٠٩- ٢١٠.

٣٣) المصدر نفسه، ص٢١٠.

٣٤) زهرة بندبى، رسالة لنيل درجة الماجستير بعنوان: الكاتب المسرحي، سليمان الحزامي ومسرحيته بداية النهاية. بإشراف الدكتور سيد إبراهيم آرمن، لم تطبع. جامعة آزاد كرج، ٢٠١٠م.

الدكتور أحمد عبد الملك في روايته "فازع" رؤى المستقبل في لحظة انفصال سياسي أخلاقي

بقلم : أيمن دراوشة*

عن مؤسسة الرحاب الحديثة صدر في بيروت رواية " فازع شهيد الإصلاح في الخليج " الطبعة الأولى ٢٠٠٩م، وهي من تأليف الروائي والكاتب القطري الدكتور أحمد عبد الملك. تقع الرواية في ١٩١ صفحة من القطع المتوسط وقبل البدء بتحليل الرواية وقراءتها من منظور اجتماعي كان لزاماً علينا أن نُعرِّف بالروائي الدكتور أحمد عبد الملك وهو أشهر من أن يعرف.

ملخص الرواية

الرواية عبارة عن تنبؤات مستقبلية حددها المؤلف بسنة ٢٠٥٠ على سبيل الافتراض، وترمز إلى أشياء عدة كرفض الظلم والحرية المسلوبة، وتدور في قصر الملك بين (شاهة) زوجة الملك والكاتب الصحفي (فازع) أم فازع امرأة صلبة لا تعرف الرحمة ولا الشفقة لأسباب نفسية منذ صغرها لذا فهي حاقدة على كل البشر حسب ما صور لنا الكاتب أما (جدايل) فهي زوجة فازع امرأة جميلة وفية تعيش قصة حياة زوجية سعيدة مع زوجها لكنها تصطدم بمقتله وتترمل مع ابنتيها الاثنتين.

تتحدث الرواية عن مملكة خليجية تقع في شرق الخليج في زمان افتراضي كما أسلفنا حيث هناك ملك فاسد وحكومة ومجلس برلماني صوريين، كما تتحدث أيضاً عن علاقات ودور السفراء الأمريكان في المنطقة العربية، وقضية تسامح الأديان، والاختلال السكاني وتأثيره في البنية الاجتماعية الخليجية، ومصير الحركات المتطرفة، وانتشار اللهو والعبث والمجون بشكلٍ سافر وأهم من ذلك تمرد المتجنِّسين على الدولة، وانهيار اللغة العربية أما المسلمينَ فقد أصبحوا أقلية، وغزت الكنائس والمعابد المملكة في ظل اختفاء المساجد أما الهوية الوطنية فهي مفقودة ...

---

* ناقد من الأردن مقيم في قطر.



عائلة خليجية هي عائلة فازع – الرجل الوطني – الذي يطالب بإصلاحات من خلال مقالاته المنشورة في صحيفة (الحقيقة) فكانت النتيجة تراجيدية وهي موت فازع بالرصاص قبل أن تدوسه الأرجل الجامحة نتيجة ثورة عارمة في البلاد.

ومن شخوص الرواية الثانوية أبو فازع الرجل الشهواني وأصدقاء فازع (هذلول الفكاهي) و(قانص الهارب) (وهذلان المستهتر) بالإضافة إلى رئيس تحرير جريدة الحقيقة (بو خالد) وهناك أيضاً شخصيات نسائية كشخصية مريم المومس الثورية...

يقسم لنا الدكتور أحمد عبد الملك روايته إلى ثلاثة عشر جزءاً ويمنح كل جزء عنواناً برَّاقاً حيث تتسلسل الأحداث بتنظيم محكم وعفوية تارة والابتعاد عن المنطقية تارة أخرى بلغة سلسة وجمال فني ممزوجة باللغة العامية الخليجية بكثرة ...

والرواية وإن كانت تلامس أسلوب روائيين من حيث الاعتناء بلغة الجسد كالروائي جمال الغيطاني وإحسان عبد القدوس إلا أن الوصف المسترسل للجمال الساحر سواء لشاهة أو جدايل أو البغايا وحتى أم فازع في صغرها يجعلنا نشعر أننا دخلنا دائرة المبالغة والحشو وربما الملل أحياناً وتجاوز الوصف الجسدي إلى الوصف الفاضح.

(ما زالت عيناه تتفحصانها بكل دقة. وهي تحاول أن تخفي ردفيها البارزين بمخدتي الكرسي من الجانبين وتدلي من شيلتها على صدرها ... ص٥٠).

(دخلت شهرزاد بلباسها الفاضح الساتر العاري نصفا نهديها متحرران من قبضة القميص ... ويبدو أنها استخدمت حمالة من نوع خاص لإبرازه بهذه الصورة ... ص٨٨).

ينتهج المؤلف طريقة السرد الإخباري محرِّكاً شخصيته الرئيسية (فازع) ومن حوله شخوص الرواية الثانوية فنلمس تدخلاً مباشراً من المؤلف حيث يظهر صوته بقوة واضحة بتأييد وطنية (فازع) من خلال هذه الشخوص وكان من الأولى أن تأخذ الرواية مجراها كما ابتدأت دون أي تدخلات من الشخوص ففازع المصلح الوطني لا يحتاج إلى هذه التدخلات والتزكيات فشخصيته مفصح عنها أصلاً على الغلاف الخارجي من الرواية فانتفى حصوله على شهادات البطولة والقومية والتمسك بتراث الأجداد.

نعود إلى اللغة المستخدمة فالكاتب ابتعد عن لغة الألغاز فكانت اللغة رقيقة شفافة كالزجاج، وهي من السهل الممتنع والمشوِّق حتى تخالها عجينة يشكلها المؤلف كما يشاء وإن طغت عليها اللغة العامية كونها من الضروريات حيث وظَّفها المؤلف لتخدم الفكرة...

كان الأسلوب السردي المباشر والمطوَّل هو الطاغي على الرواية، وقد أطال المؤلف في بعض أقسام الرواية ولو عمل

بعض الإسقاطات لكان حجم الرواية أقل بكثير، إلا أن عفوية المؤلف وحرفيته قد غاصت في أعماق شخوصه الرئيسية والثانوية بنجاح من حيث الحركة واللباس والباطن كالانفعالات النفسية وما يتولد عنها من سلوك، واهتم الكاتب بتحليل الذات الإنسانية واستبطاها والتعمق في أغوارها، ورصد مراحل تطورها، والكشف عن الدوافع الحقيقية الكامنة وراء تصرفاتها وأفعالها، ومثال ذلك تحوُّل (أم فازع) المفاجئ من امرأة صلبة لا تعرف الرحمة إلى امرأة مسالمة باصطحابها زوجة الملك إلى منزلها.

ويقدّم المؤلف أحمد عبد الملك شرائح اجتماعية موجودة في كل زمان وفي كل مكان كعقدة (أم فازع) حينما شاهدت أختها تُغتَصب من والدها وكذلك قدَّم لنا المؤلف شخصية (أبو فازع) و (بو خالد) (وهذلول) بطريقة كاريكاتورية متجهاً إلى الكوميديا العابثة مما أعطى الرواية رونقاً ودفعاً لقراءتها حتى النهاية على الرغم من صعوبة الموقف وهشاشة الحكم وتصدع الأحداث...

كما أننا نلتقي بشخصيات عديدة نتعرف على أبعادها الداخلية والخارجية والاجتماعية فنعرف طرق تفكيرها وخواصها السلوكية، ونلمح العلاقات المتبادلة مع الفرد، والتناقضات والاتجاهات الفاعلة في تكوين الشخصية.

ينطلق الدكتور أحمد عبد الملك من عام ٢٠٥٠ على خط الزمن النفسي بدون ترتيب زمني، فتخلق تواصلاً يستمر بالتدفق عند احتكاك الشخصية بأخرى.

أما طريقة موت فازع فقد أصابت القارئ بخيبة الأمل وكنا نتمنى أن يموت من خلال عمل بطولي لا أن يُداس بالأقدام كما أن المكان الذي أقتيد منه لا يتناسب مع بطولته وسمعته المنتشرة كالمسك في المملكة أما سهراته الماجنة فكأنها تتم بموافقة زوجته جدايل المخلصة...

إن تحريك الكاتب للشخوص بكل حرية وتدخل أحياناً جعلنا نتساءل لماذا يترك فازع والده يزور زوجته وهو في السجن على الرغم من معرفته بسوء سلوك والده نحو النساء، وكذلك كيف يرضى فازع على نفسه بخيانة زوجته وهذا ينطبق أيضاً على (شاهة زوجة الملك) حيث أنها مهتمة بشخصية (فازع) بشكل غريب وكأنه المظلوم الوحيد في المملكة وهناك العديد من التساؤلات التي لا حاجة لذكرها.

لقد تسارعت أحداث الرواية بشكل مبعثر خالٍ من الترتيب ومن أهم الأحداث التي ينبغي الوقوف عليها قضية مقتل الملك فليس من المعقول أن تتحول (أم فازع) إلى سوبرمان فتقتحم القصر متجاوزة أسواره وحرسه لتطلق الرصاصات على الملك ليخر صريعاً ثم تصطحب زوجة الملك (شاهة) وتغادر بها بكل بساطة وأريحية، حتى أن المبالغة تتجاوز الحد

باصطحاب (شاهة) إلى منزلها دون أي اعتراض لا من حرس القصر ولا من جنود..

وختاماً فمهما يكن من أمر فالرواية تجاوزت الخطوط الحمراء مما يجعل إجازتها في الدول العربية عامة والدول الخليجية خاصة أمراً في غاية الصعوبة بل والمستحيلة في ظل غياب الحريات وحجب الحقيقة المعهودة في الدول العربية، وتبقى الرواية مثاراً للجدل ومجالاً خصباً لأقلام النقاد خليجياً وعربياً وسيناريو أسود نتمنى عدم حدوثه.

من أهم إصداراته على سبيل المثال لا الحصر:

- الغرفة ٤٠٥ (قصص قصيرة)
- أوراق نسائية (قصص قصيرة)
- المعري يعود بصيراً (مسرحية)
- أحضان المنافي (رواية)
- القنبلة (رواية)
- بلا دبلوماسية (قصص قصيرة)
- مدينة القبور (نثر فني)
- رسائل إلى امرأة تحترق (نثر فني)
- مهاجر إلى عينيك (نثر فني)
- شيء من الهمس (نثر فني)

إضافة إلى العديد من الإصدارات المهنية كالمذيع التلفزيوني .. مبادئ ومواصفات وإعلاميون من طراز جديد ...

---

(١) المؤلف الدكتور أحمد عبد الملك حاصل على العديد من الشهادات العلمية فهو يحمل ليسانس الآداب وماجستير الإعلام التربوي ودكتوراة في الإعلام، وشغل مناصب عديدة منها مذيعاً بتلفزيون قطر عام ١٩٧٤ وعمل رئيساً لتحرير جريدتين قطريتين عام ١٩٩٠ و ٢٠٠٠ومديراً للشؤون الإعلامية بمجلس التعاون بالرياض ولمدة سبع سنوات كما عمل مستشاراً ثقافياً في المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث عام ٢٠٠٤م وشارك في العديد من المؤتمرات والندوات الفكرية على مستوى العالم العربي، وله عشرات أوراق العمل في مجال تخصصه، له أكثر من ٢٢ إصدار ودراسة في الإعلام وتقنياته نثراً ورواية وقصة قصيرة والقضايا الاجتماعية وغيرها.



في روايتها "هو في الذاكرة" بيانكا ماضية تبحث عن جمجمة سليمان الحلبي في متاحف باريس

بقلم: فيصل خرتش*

تفتتح بيانكا ماضية روايتها بهذه الجملة " أمسكني من ذراعي وترك لقبضته التي سوّرتها أن تلتحم مع خلاياي، ليشعر كيف ينبض الدم في عروقي، ليفكر بما يمكن أن تقوله ذراع ليد أمسكتها بقوة لا فكك منها"

وهذه الجملة ستكون المدخل إلى الرواية، أو هي المفتاح لكثير من القضايا التي تتضمنها الرواية .

فالكاتبة تتذكر عندما التقته مصادفة أمام المدخل الرئيسي لقلعة حلب، وكانت تخرج من حفل غنائي أقيم في مسرح القلعة، أمسكها من ذراعها ليعرفها إلى صديقه الذي كان معه، محاصرين من جميع الجهات، تكاد وجوههم تتلاصق، بل تمتزج أنفاسهم .

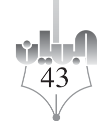
هذه اللمسة العابرة، لم تتوقف عندها الكاتبة، لأنها جاءت بطريقة انسيابية، لكن يبدو أن كل ما يحدث أمام الأمكنة العظيمة التي لها ذاك الجبروت، تكون لها تلك العظمة، وأن كل ما يأتي بعد عمر الأربعين له وقع آخر، له مذاق آخر، له طريقة إلى نفس لملمت أشياء من كبرياء. هذه اللمسة زلزلت كيانها، حفرت في كيانها، جعلتها تهذي بكلام غير مفهوم، لم تقرأ مثله في الكتب، ومن هنا تبدأ الحكاية .

وتخدعنا الكاتبة لتقول إنّ الرواية كتبتها صديقتها "كارمن" وأنها تريد استشارتها في كثير من التفاصيل " لأعطيها رأياً صريحاً يجعلها مطمئنة لسؤال: هل تصلح هذه الرواية للنشر ؟".

وتستخدم الكاتبة الهوامش لتوهمنا مرّة ثانية، بأنها بريئة من الكتابة، وأن الذي

---

* ناقد من سوريا.



تتضمن الرواية كثيراً من الهوامش وكلّها تنظيرات في الرواية والشغل عليها، كما تتضمن كثيراً من الشعر على طريقة حيدر حيدر وكتابة نصوصه، ولا تنسى أن بيانكا تكتب الشعر وتحيله في النصّ إلى "كارمن": "هل كنت تعلم أن القمر اقتلعته العواصف والأنــواء من سمائي، وأنك جئت لتنير درباً بل دروباً نسيتها قدماي منذ زمن طويل ... ما كنت أظن أنك ستعصف بأنوائي، وأن تمسي ذراعي بين يديك، وأمسي عشتارك في قصيدتك البابلية "

فعل ذلك هو "كارمن"، فتقدّم في هذه الهوامش آراء بعض الكتّاب وما حصلته من قراءتها عن الرواية والسرد والزمان والمكان والشخصيات، لاحظ الآن على هذا الهامش الذي أدخلته في جسم الرواية : " معظم الروايات الأولى هي سيرة ذاتية مقنّعة، كما يقول كليف جيمس، ففي حياة الكاتب أشياء عرفها وخبرها وبقيت في الذاكرة، وقد يكون ثقل الذاكرة على مخيلته هو الذي يجعله يقوم بتظهيرها في عمله الروائي الأوّل، ليشتغل فيما بعد بملكة تخييله".

وتتضمن الرواية كثيراً من الهوامش وكلّها تنظيرات في الرواية والشغل عليها، كما تتضمن كثيراً من الشعر على طريقة حيدر حيدر وكتابة نصوصه، ولا تنسى أن بيانكا تكتب الشعر وتحيله في النصّ إلى "كارمن": "هل كنت تعلم أن القمر اقتلعته العواصف والأنواء من سمائي، وأنك جئت لتنير درباً بل دروباً نسيتها قدماي منذ زمن طويل ... ما كنت أظن أنك ستعصف بأنوائي، وأن تمسي ذراعي بين يديك، وأمسي عشتارك في قصيدتك البابلية " وهو كلام إنشائي، يضيف إلى النصّ جماليات محببة فقط.

بين زمنين

وتأتيها دعوة إلى باريس لحضور مهرجان فني وأدبي أقامه أحد النوادي الأدبية في باريس، وخلال إقامتها في الفندق تتعرف عليه: "الدكتور غسان أزرق من دمشق، اختصاصه أدب فرنسي وعلاقته بوسائل الإعلام، وهو روائي وكاتب سيناريو، أي متعدّد المواهب، يعيش منذ سنوات هنا، ويعمل حالياً على كتابة رواية جديدة عنوانها "بين زمنين".

فقد سلبها العنوان وسلبها تعدّد اهتماماته، فتجدها فرصة لإجراء حوار معه للصحيفة التي تعمل فيها " ورويداً رويداً شعرت أنك هو، ذاك الذي يسكن ذاكرتي منذ آلاف السنيين ... كان كل سؤال أوجهه لك نافذة للدخول في أعماقك، وما وجدت نفسي إلا وأنا سائحة أتجول في عوالمك".

ولم يكن ذهنها أن تراه، وإنما كان في

ذهنها أن تبحث عن جمجمة سليمان الحلبي في متاحف باريس، تلك الجمجمة التي كتب تحتها "مجرم". جمجمة ذاك الشهيد ابن مدينتها الذي أطاح بكليبر نائب نابليون بونابرت في حملته على مصر، ولم يكن بخلدها أنها ستجدك أنتَ، وأنها ستترك روحها وعقلها معك.

بطلة الرواية أو الشخصية الرئيسية فيها هي عضو اللجنة الشعبية لاسترداد جمجمة الحلبي ورفاته من باريس، وكانوا قد أعدّوا عريضة جمعوا فيها آلاف التواقيع لتسليمها إلى السفير الفرنسي بدمشق، ومنه إلى الرئيس الفرنسي، تطالبه بتسليمهم الجمجمة والرفات ليتم دفنهما بشكل لائق في سورية، فلا يكتب تحت الجمجمة "جمجمة مجرم" بل يكتب "جمجمة البطل الشهيد". أما رفاق سليمان الفلسطينيون الأربعة الذين حوكموا أيضاً بتهمة عدم إخبار السلطات الفرنسية بما نوى عليه رفيقهم الحلبي، فقد تمّ إعدامهم، وحرقت أجسادهم حتى التفحم.

شوارع باريس

على هذه الخلفية، بالإضافة إلى خلفية مقتل "كليبر" بَنت الكاتبة عملها الروائي، فهي تزور المتاحف فتبهرنا بوصفها لهذه الأماكن الجميلة الرائعة.

"تأخذ الرواية مسارها الطبيعي، وتتوالى أحداثها في هدوء وسرية تعشقها النفس، وتبدو الأدوات مشحوذة بمهارة، واللعب على الألفاظ يسمح للسارد أن يحقق هدفه في تطور الحدث الروائي من جهة، وخلق عوالم من الجمال التعبيري من جهة ثانية. أمّا التجربة التي فتحت للسرد أفقاً جديداً بحديثها عن شوارع باريس والحي اللاتيني، وقوس النصر، فكانت ناجحة تماماً في نقل الأحداث إلى دائرة أوسع من دائرة الذات، وخلصتها من المحدودية التي توشك أن تسد الأفق السردي، ذلك أن رسم السيرة الذاتية هو رسم متعدد الألوان، ينبض بحياة تلتقط فيها الشخصية الساردة صوراً لمظاهر الطبيعة، فتتوقف عندها لتثبت رؤاها وقدرتها على تمثل حيواتها، فتؤسس لصورة جديدة، هي صورة فاعلة تضيء بأنوارها دواخل تلك الشخصية، وتحيل على زمن آخر غير زمن الرواية ..." .

شخص غائب

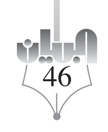
استخدمت الكاتبة تقنية جديدة هي تقنية الزوايا الصحفية، كما استخدمت الحوار والتغلغل إلى العالم الداخلي للساردة ووصف اللقاء بين الشخصيتين، أمّا لحظة الكشف في الرواية، فكانت في وصول كل واحد منهما إلى عدم معرفة الآخر، ثم إمساكها بطرف الخيط في طريقة تفكيره، وضياعها بعد ذلك في الإمساك بالحقيقة. وقد غيّرت الضمير المستخدم في الرواية من "الأنا" إلى ضمير الغائب "هو"، في إشارة منها لإشراك المتلقي في تلمس آلامها ولواعجها وتفاصيل علاقتها بمن تجد من خلال حديثها عن شخص غائب.

هذه الرواية ليست رواية تحكي قصة فشل في الحبّ، وإنما رواية تحكي دواخل كارمن/أو الكاتبة، وكيفية تعبيرها عن هذه الدواخل بلغة شفافة وأنيقة تسعى لرصد كل ما يدور في فلك هذه العلاقة من حبّ فاشل على خلفية جمجمة كليبر.

المؤلفة في سطور:

بيانكا ماضية مواليد حلب 1970 خريجة آداب قسم لغة عربية، وتعمل حالياً في جريدة الجماهير، وهذه هي الرواية الأولى لها .

- هو في الذاكرة " رواية "
- بيانكا ماضية
- عبد المنعم - ناشرون - حلب - سورية 2010
- عدد الصفحات 160 صفحة - قطع متوسط،



مقالات



الأمثال العربية

بقلم: عبدالله خلف*

الأمثال عند كل الشعوب مرآةٌ صافيةٌ لحياتها، تعكس عليهات عاداتُ تلك الشعوب، وتقاليدُها وعادتُها وعقائدُها، وسلوك أفرادها ومجتمعاتها. كما أن أمثال شعب من الشعوب أو أمـةٍ من الأمم ميزانٌ دقيق لذلك الشعب أو تلك الأمـة، في رقيها وانحطاطها، وآدابها ولغاتها حتى إن صاحب العقد الفريد قد اعتبرها أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة، لم يَسِرْ شيءٌ مسيرَها ولا عمَّ عمومَها، حتى قيل: أسيرُ من مَثَل.

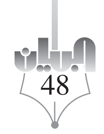
وقد قصَّ الله علينا أقاصيصَ مَنْ تقدَّمنا ممنْ عصاه وآثر هواه، فخسر دينه ودنياه، يقول تعالى في كتابه الكريم" ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون" ويقول في موضع آخر: " وتلك الأمثال نضربُها للناس وما يعقلها إلا العالمون" ويقول أيضاً : " وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون".

وقد بلغت العرب في ضرب الأمثال شأواً لا يُدْرَك، فسلكوا فيها كل مسلك كما سنبين بعد قليل، وزيّنوا بها فنون القول، لذا فقد اهتم بها اللغويون العرب، وجمعوا لنا قدراً كبيراً منها، منذ فجر التأليف في العربية، وتناولوها بالشرح والتفسير، وجمعوا لنا قصصَها الحقيقيَّ منها أو المؤلّف.

والمثل مشتق من المماثلة، يقول الزمخشري في مقدمة كتابه، المستقصى في أمثال العرب" والمثل في أصل كلامهم بمعنى المِثْل والنظير" ورأى بعض المستشرقين المثل أنه العَرْض في صورة حسية. ورأى فيه فريق ثالث بأنه الحكمةُ الناتجةُ عن التجربة، وربما كان عند البعض كنايةً بطريقة غير مباشرة. والمثل عند المبرِّد "قولٌ سائر يشبَّه به حالُ الثاني بالأول".

أما الفارابي في معجمه ديوان الأدب فيراه " ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه ومعناه حتى ابتذلوه فيما بينهم وفاهوا به في السراء والضراء... ووصلوا به إلى

*كاتب من الكويت.



المطالب القَصِيّة. وهو أبلغ من الحكمة، لأن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصِّر في الجودة".

أما الحكمة فتجمع كلَّ ما يتصلُ بالعاداتِ والتقاليدِ والتدبير والأقوالِ السائرة والعباراتِ النادرة. فالحكمة تعبّر عن خِبرات الحياة مباشرة في صيغة تجريدية. ولذلك فإنه ليس من قبيل الصدفة أن يُنْسَبَ أمثالُ هذا النوع إلى الحكماء والفلاسفة، الذين وُهبوا القدرة على التعبير التجريدي، بينما هي من الأمثال أو التعبيرات المثلية التي لا يعرف قائلها. ولم يفعل هؤلاء الحكماء أكثر من أن يضفوا على المثل معنىً مجرداً، ويحوّروا محتواه، باستعمال كلمات فلسفية، ويحولوا النثر إلى نظم ذي إيقاع وقافية.

والدارس المتعمق للأمثال يجد نفسه أمام أنواعٍ ثلاثةٍ من الأمثال بحسب عصورها:

١- الأمثال القديمة: وهي أقدم ما وصلنا من الأمثال العربية وهي تبدأ من الجاهلية وتمتد حتى بداية العصر العباسي الأول. ولكن الذين جمعوا الأمثال ركزوا عملهم على العصر الجاهلي فأبو عبيد البكري يقول عنها "وهي حكمة العرب في الجاهلية" ولا نستطيع أن ننفي أن تكون بعضُ هذه الأمثال قد حُرِّفت على ألسنة الشعوب، ومضمونها الإنساني العام لم يتغير بالطبع، فالخير والشر والسعادة والشقاء والفضيلة والرذيلة... كل هذه أمور تعرفها شعوب الأرض في كل زمان ومكان. ولكن الأمثال التي تحمل طابعاً إسلامياً نستطيع تمييزها.

٢- والنوع الثاني من الأمثال هو الأمثال المولَّدة وهي التي جمعت وأضيفت إلى الأمثال القديمة، ولئن خلطها بعض الذين جمعوا الأمثال فإن آخرين كالميداني قد أفرد لها فصولاً خاصة وأشار إليها صراحة.

٣- والنوع الثالث هو الأمثال الحديثة، وهي التي جمعها الأوروبيون المهتمون في القرن التاسع عشر والقرن العشرين من البلاد العربية ونشروها. وتبعهم الباحثون العرب فجمعوا أمثال كلِّ قطر. ونجد اليوم الكثير من المؤلفات الإقليمية التي تجمع الأمثال الدارجة في الكويت أو العراق أو مصر أو غير ذلك من بقاع العالم العربي.

وترتبط معظم الأمثال القديمة بقصص توضِّح لنا مناسبة المثل، وقد يحلو لنا أن نتساءل: ما عمرُ هذه القصص؟ ذلك سؤال تصعب الإجابة عليه بدقة، فبعض الأمثال ترتبط فعلاً بحادثة تاريخية من العصر الجاهلي أو الإسلامي كالمثل "أشأمُ من البسوس" فهو مرتبط بتلك المرأة التي كانت السبب في إشعال نار حرب البسوس بين بكر وتغلب. أو المثل الذي قاله عمر بن الخطاب رضي الله عنه " لا تهرِف بما لا تعرف" فقد قاله

عندما جاءه رجل فقال عمر: لا أعرفك فأتني بمن يعرفك، فمضى الرجل فأتى برجل من المسلمين، فسأله عمر رضي الله عنه عن الرجل، فقال المدني خيراً في حقه، وأسرف في الثناء عليه ومدحه فسأله عمر: أعاملته؟ فقال المدني: لا فقال: أصاحبته في طريق طال عليكما؟ فقال المدني: اللهم لا، قال عمر: فلا تهرف بما لا تعرف، إنك ما عرفته. ومثل ذلك كثيرٌ في الأمثال العربية.

إلا أن ذلك لا يمنع أن تكون القصصُ التي تُروى مع الأمثال مخترعةً، نُسِجَتْ خيوطها على ضوء الأمثال، تماماً كما ترتبط القصصُ التبريرية ببعض أبيات الشعر العربي، ولا يُسعفنا تاريخُ الجاهلية الذي يعتمد في معظمه على الرواية الشفوية، لا يسعفنا في التثّبت. وأكثر هذه الأمثال هي تلك التي يكون بعض أبطالها من الجن كالمثل" الدالُّ على الخير كفاعله"، و"أطمع من قالبِ الصخرة".

ويكثر في قصص الأمثال، أن تذكر فيها شخصياتٌ تاريخيةٌ كالأمثال "أحلمُ من الأحنف" و"أجسرُ من قاتل عقبة" و "أبلغ من قسّ بن ساعدة" و "أذكى من إياس" و "لأمر ما جدع قصير أنفه" و "لا يطاع لقصير رأي" " وقد تذكر فيها شخصياتٌ خرافيةٌ" جزاه جزاء سنمار"، أو حيواناتٌ مشهورة " ضلَّ الدّريصُ نَفَقَهَ" و"كان حماراً فاستأتن" و "لو تُرِكَ القطا لنام" و "هما كركبتي بعير" و "لا ينتطحُ فيها عنزان".

ولعل نظرةً فاحصة لأمثال العرب في الجاهلية تجدُها مستقاةً من حياة البدوي المادية والمعنوية والقبلية، كما نجد فلسفة الجاهلي تتلخص في أن الحياة ميدانُ جلادٍ وكرامة، وأن الحق فيها للقوة وأن زينةَ المرء شرفُه، ولعل هذه الأمثال تؤيد ما نذهب إليه: أنجزَ حرٌ ما وعد – آكلُ لحمي ولا أدَعُهُ لآكل– أكثر من الصديق فإنك على العدو قادر– اسعَ بجد أودع – اعط القوس باريها– الفحلُ يحمي شوله معقولاً– صدرُك أوسعُ لسرك– ليس لمكذوب رأي– مَنْ عزَّ بزَّ– لا تقتلوا فارسَكُم وإن ظَلَمَ.

وللأمثال فائدةٌ أخرى هي أنها تحدثنا عن أحوال الجزيرة وطبيعة أهلها وتقاليدهم، كما تطلعنا على بعض أيام العرب، وتقفنا على نزعاتهم ونظرتهم إلى الحياة.

وإذا انتقلنا إلى الأمثال الإسلامية نجد الكثير منها جاهلياً انتقل عن طريق الرواة زاد عليها الإسلام قسماً آخر كبيراً مصطبغاً بصبغة الإسلام ومتمشياً مع روحه. فكثيرٌ منها من القرآن الكريم وعلى لسان الرسول الكريم وخلفائه الراشدين كالذي سمعناه على لسان عمر (رضي الله عنه) "لا تهرف بما لا تعرف"، وكذلك "لا ينتطح فيها عنزان " الذي نسب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم وكذا " لا يلدغ المؤمن من جُحر

مرتين".

وإذا انتقل العرب إلى عصر الثقافة العربية الذهبي وأعني به العصر العباسي، فإن هذا العصر انتشرت فيه حركة النقل وشاعت الثقافات العالمية بين العرب، وانهال العلماء على كل علم يتدارسونه، وشاع التفكير الفلسفي في كل جانب من جوانب المعرفة، وشاع الجمع والتصنيف، وجمع العرب ونقلوا كلَّ ما وصلت إليه أيديهم من الحكم والأمثال التي حَفَلت بها آداب الهند واليونان وأضافوا هذا الجديد إلى حكمهم وأمثالهم، ثم راحوا بعد ذلك يستنبطون ما ينير سبل الحياة ويساعد على السير القويم في الوجود.

ومن أولئك الذين اشتهروا بضرب الحكمة والمثل: ابنُ المقفع وأبو العتاهية وأبو تمام وابن دريد والمتنبي والمعري وغيرُهم.... ولكن القالب الشعريّ غلب على النثر في احتواء مضمون تلك الأمثال. أما في عصرنا الحديث فقد اتخذ كلُ شعب من شعوب الأمة العربية المترامية الأطراف ما يناسبه من الأمثال وحُوّرت في قالب بعيد قليلاً عن الفصحى، متضمناً نكهة محلية عامية، ولكن قدراً كبيراً منها تشترك فيه كافة شعوب الأمة العربية. ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا أن بعض الأمثال مشتركةٌ بين العديد من الأمم المختلفة في هذا العالم المترامي الأطراف.

وهناك الكثير من الأمثال العربية الفصحى قد أخذتها العامة وأمالتها إلى الألفاظ والتعابير العامية الشعبية، وهناك الكثير من الأمثال العامية تنتقل مع مخالطة الشعوب فتضاف لها ألفاظ وتُنتقص.. والملاحظ أن الأزمنة الأخيرة خلت من اختلاق الأمثال العامية والفصحى، رغم تقدم الثقافات والعلوم فلا نجد للأمثال مختلقا.

وكتب في الأمثال بعض الأدباء الرواد في الكويت.. أولهم:

الأستاذ خالد سعود الزيد في كتابه (الأمثال العامية- اختارها وشرحها، خالد سعود الزيد) الطبعة الأولى سنة ١٩٦١م. وفي الكتاب أمثال مقارنة مع الأمثال العربية، وكتب الأستاذ الشيخ عبد الله النوري (الأمثال الدارجة في الكويت) ولم يحمل الكتاب تاريخ طباعته.. وبعد ذلك صدر كتاب موسوعي في سنة ١٩٧٨ الطبعة الأولى في ثلاثة أجزاء (الأمثال الكويتية المقارنة).. المقارنة مع الفصحى وأمثال بعض اللهجات العربية للأستاذ أحمد البشر وجمعه الأستاذ صفوت كمال وساعد في الإعداد الأستاذ محمد عمران.



كارين آرمسترونج في كتابها: "محمد" رسول الله

بقلم: ناصر الملا*

كتاب "محمد" نبي الله وخاتم المرسلين، هو الكتاب الذي يعد نقلة نوعية في الفكر الغربي، سيما وأن مؤلفة الكتاب، هي كاتبة بريطانية ومجالها البحث في تاريخ الأديان، كارين أرمسترونج بكتابها عن "محمد" تفرض معادلة واستدلالات لتلك المعادلة تبين فيها أو من خلالها من يكون محمد، أهو العدو كما هي الصورة الدارجة في الغرب على شخصه الكريم؟ أم محمد رجل الله؟ إلى أن تستتبع المنهج الذي قامت عليه الدعوة الإسلامية ممثلة برسولها محمد.

وآرمسترونج امرأة مسيحية تقر بأن كراهية الغرب لمحمد كراهية مبنية على الخيالات المخيفة والصورة المشوهة للإسلام باعتباره عقيدة تجديف في الدين، ويصفون محمد بأنه المدَّعي الأكبر، ويتهمونه بأنه أنشأ ديناً يقوم على العنف، ويمتشق السيف لفتح العالم، وأصبح اسم محمد الذي حرّف كما تذكر المؤلفة في صفحة "١٨" إلى "ماهو ميت" وهي كلمة بمثابة البعبع الذي يخيف الناس في أوروبا، وكانت الأمهات يستعملن اللفظة في تخويف أطفالهن العاصين، وكانت مسرحيات الإيماء تصّوره في صور عدو الحضارة الغربية الذي حارب قديسنا الشجاع "سانت جورج"، وأصبحت هذه الصورة الزائفة للإسلام تمثل إحدى الأفكار الراسخة في أوروبا، بل لا تزال تؤثر في آرائنا ونظرتنا إلى العالم الإسلامي".

تبين المؤلفة آرمسترونج تلك النظرة السوداوية للإسلام ونبي الإسلام، ولم تذكر السبب من وراء نقل تلك الصورة الرديئة للإسلام؟ نحن هنا لسنا في صدد الإدانة لها لأننا نحترم جهدها ونثمن مدى المعاناة التي جعلتها تعكف على تأليف الكتاب، كما وأنها تذكر جانباً من منهجية التأليف التي اتبعتها، وعن النبي محمد وما دعاها للكتابة عنه حيث تذكر: "أما المنهج الذي اتبعته فهو يختلف بعض الشيء، وكانت نقطة انطلاقي هي أننا نعرف عن محمد أكثر مما نعرف عن مؤسس أي دين

* كاتب وناقد من الكويت.



من الأديان الرئيسية الأخرى، وإن دراسة حياته يمكن أن تهبنا إدراكاً عميقاً ومهماً لطبيعة التجربة الدينية، فجميع الأديان تمثل حواراً بين حقيقة مطلقة تستعصي على التعبير، وبين الأحداث الدنيوية، وفترة نبوة محمد تتيح لنا أن نفحص هذا الحوار فحصاً أوثق مما تيسر للباحثين في العادة، فسوف نرى أن التجربة الدينية التي خاضها محمد تتشابه مع تجارب أنبياء بني إسرائيل، ولقد استندت إلى أحداث شتى في حياة النبي محمد لإيضاح ما تؤكد عليه التقاليد الإسلامية تأكيداً شديداً".

الكثير والكثير تطرحه المؤلفة في بداية تقديمها موضحة الجانب "الذي دعاها إلى التأليف، ثم الأهم من ذلك فرض حواراً جديداً مسيحياً علمانياً متسامحاً ومحافظاً في نفس الوقت على ثقافته وما فرضه عليه الدين من احترام وتقدير للجانب الآخر وإن كان عدواً كما يتصورون في الغرب الدين الإسلامي والنبي محمد، وربما لا تختلف النظرة بالنسبة للعالم العربي والإسلامي تجاه الغرب وزيف ادعاءاته الدينية المسيحية وما إلى ذلك، وإن كانت الديانة المسيحية كما اليهودية والإسلام ثلاث ديانات سماوية فرضها الله على أنبيائه وعباده وختمها بالإسلام الذي هو بحقيقة الأمر جوهر وحقيقة تلك الديانات مجتمعة، ولعل القرآن الكريم هو الفيصل في حل تلك المعادلة متى ما قرئ عن طريق تمعن العقل في معانيه، والعقل هو رجحان كفة الميزان الذي يلجأ له الغرب دائماً لأنه يعتمد على المنطق والتحليل الموضوعي.

وقبل أن ندخل مع المؤلفة عن رؤيتها لشخصية النبي محمد تذكر في الصفحة "٦٣" دور المستعمرين الأوربيين في تشويه صورة الإسلام والنبي محمد حينما أتو إلى منطقة الشرق الأوسط والخليج العربي وعموم أقطار العالم الإسلامي محتلين له تحت توصيات مختلفة ومتعددة خلاصتها نهب الثروة وإذلال الشعوب العربية والإسلامية" تذكر المؤلفة مدلّلة على ذلك : " وقد أظهر المستعمرون ازدراءهم الراسخ للإسلام، فانتقد اللورد كرومر في مصر محاولة الشيخ محمد عبده المفكر المتحرر لإعادة صياغة بعض الأفكار الإسلامية التقليدية، وأعلن أن الإسلام عاجز عن إصلاح نفسه، وأن العرب عاجزون عن بث حياة جديدة في مجتمعاتهم، ويصف الشرقي في كتابه الذي يقع في مجلدين وعنوانه مصر الحديثة إن الشرقي يتسم بنزعة طفولية لا رجاء في تغييرها ويعتبر النقيض الكامل لما نحن عليه أي الأوربيين" كما وأن هناك الكثير من آراء المستعمرين والمستشرقين تبين مدى الأحقاد التي تعلق بهم تجاه النبي محمد وعموم العرب والمسلمين.

وكما ذكرت فإن النظرة هي ذاتها بالنسبة للعرب والمسلمين تجاه الغرب الأحقاد لا تولد إلا الأحقاد وبالتالي الدمار،

لعل التاريخ دوَّن في صفحاته عشرات المعارك الطاحنة التي اقتلعت الأخضر واليابس بين الشرق والغرب أي بين المسلمين والمسيحيين، وما زاد ذلك إلا الكراهية وعدم الاعتراف بأي تقليد أو مرجع بين كلا الخصمين المتناحرين، وما سبب ذلك؟ الغرب كما تذكر المؤلفة يعدون النبي محمد رأس الكفر بينما المسلمون وأنا منهم نعد عيسى بن مريم، وموسى بن عمران وجميع الأنبياء والرسل نبراساً للإنسانية والرحمة والعطف، نحن لسنا أعداء" للرسل والأنبياء وبالتالي لسنا أعداءً للإنسانية لأن نبينا محمد بُعث بدعوة السلام التي تنص على الإسلام شرعاً ومنهاجاً تلازم المسلم بأركان خمس قوامها العدل والاستقامة والرحمة والجهاد في سبيل الله لإحقاق الحق وهدم الباطل، ترى من يسعى إلى إذكاء نار الفتن والحروب بين الشرق والغرب، ولِمَ لا يكون تبادل ثقافي ومعرفي مبنى على الحوار الإنساني بين كلا الفريقين.

الكتاب فيه الكثير من النقاط التي تحتاج منا التوقف عندها وتحليلها. كما وأن المؤلفة آرمسترونج تطرح نقاطها بعيداً عن المغالاة أو التحيز لأفكار منحرفة، هي تتناول حياة نبي يعد من أكثر الأنبياء الذين وسعوا دائرة النطاق الإسلامي في العالم.. المهم إن الكتاب موضوعي في طرحه متجدد في طريقة بحثه، وعن نفسي استمتعت في قراءته لأنني وجدت بآرمسترونج خير من كتب عن النبي محمد، وهي كاتبة وباحثة مسيحية انكليزية.



رواية "الكويت وطن آخر" لعادل العبد المغني: استحضار لحوار الحضارات والعلاقات الإنسانية

بقلم: عادل فهد المشعل*

"الكويت وطن آخر" رواية للأديب الدكتور عادل العبد المغني، وهو الشخصية الدبلوماسية الذي عرف بكتابة مؤلفات تتناول التراث إلا أنه يقدم نفسه كروائي وهي جرأة تحسب له وخاصة أن فن الرواية ليس كل من أبحر فيه وصل.

ولا أريد أن أتناول الرواية من بداياتها بقدر ما أريد الإشارة على نهايتها حيث قام "عبد الله الأندلسي" بإرسال برقية إلى صديقه الكويتي النوخذة "بدالله بن حسين" ليخبره قائلاً": أصلكم مع صديقي صالح المباسي في الوقت المناسب، قررنا الإقامة الدائمة في الكوتي" وقد وصفها المؤلف على لسان بن حسين من حيث البلد الصغير الذي يعيش على الغوص والتجارة في الفترة التي دارت بها أحداث الرواية، فقدم الكويت كلوحة إنسانية تقدم للعالم بها ألوان عدة من حيث الصفاء والنقاء وبها عناصر تدهش المتلقي مثل الإحسان والكرام واحتواء الآخر مهما كان بسيطاً وصغيراً.

لقد توقفت كثيراً عند تلك الجملة ولم أستطع أن أتركها خاصة أنها تقع في نهاية الرواية حيث استحضرت نقاط عدة، منها: عنوان الرواية إذ كان العبد المغي موفقاً باختيار عنوان روايته حيث إن الكويت باتت ملاذاً لمن تاهو في الدنيا وضاقت بهم السبل، ولن أكون مبالغاً بالخيال إن قلتُ إن الكويت قدم إليها الكثير من الناس من بلاد كثيرة وبها ثقافات مختلفة ينشدون الرزق والأمان في وقت واحد فكم من بلد بها رزق وتفتقد للأمان.

إن شخصية النوخذة بن حسين أنموذج للإنسان الكويتي الأصيل من حيث العادات والتقاليد والقيم الإنسانية وهذا ما خلق نوع من حوار الحضارات بين "فرنالندو" الذي تحول اسمه إلى عبد الله الأندلسي و "موكوتا" الذي أصبح اسمه صالح المباسي، وكلاهما جمعتهما الغربة في الولايات المتحدة الأمريكية لكن القدر جعلهما يمران

* صحافي وفنان تشكيلي من الكويت.



بتجارب حياتية كان الخطر فيها قائماً ليجد أن الكويت بلد جديد لهما.

ولم يكن اختيار اسم عبدالله الأندلسي، ولم يكن اختيار مدينة "لشبونة" بالبرتغال بمح الصدفة، بل كان مقصوداً من قبل المؤلف فهو يشير إلى حضارة العرب والمسلمين في الأندلس التي منها مدينة برشلونة كما إنه خطط لروايته بعناية، فأهل البرتغال لديهم إبداعات كبيرة في مجال البحار والمحيطات وهذا ما حققه "فرنالندو" الذي يحمل ملامح عربية، وجدته التي تؤكد له أن له أصولاً عربية، فيقول المؤلف:

"منذ أن بلغ فرنالندو الخامسة عشرة من عمره، بدأت ملامح وجهه تبدو أكثر وضوحاً علىأنها ليست أوروبية" ثم جاء دور مدرس التاريخ "خوسيه" ليختلط معه في حب الحضارة الإسلامية وعناصرها وألوانها وإبداعاتها المختلفة.

ولم ينس المؤلف أن يذكر اسمها القديم "أوسبونة" ووصف طبيعتها حيث الأشجار والشمس والسماء والبيوت بخصوصيتها و كذلك الولايات المتحدة الأمريكية وطبيعتها والصراعات التي بها حول العبيد إلا أنه ذكر السيد "فورد" الذي يمتلك أرضٍ زراعية وخيولاً ومجموعة من العبيد ومنهم ابن عم "موكوتا" لكانت فرصة لفرنالندو باستعراض قدراته المختلفة منها ترويض الخيول، وهناك شخصيات ثانوية بالرواية إلى جانب ابن عم موكوتا مثل الشيخ "صالح" الذي يتحدث بلغة صوفية و "مرجانة" التي مهرها بلغ مائة بقرة والتي وعدته بأن تنتظره ولكن لما عاد الصديقان إلى زنجبار على متن السفينة "ماجلان" صدم "موكوتو" لأنه وصل متأخراً إذْ أذخت حبيبته "مرجانة" من قبل تجار الرقيق.

إن رواية الدكتور عادل العبد المغني ليست مجرد رواية إنما هي سلة مليئة بالكثير من لاأمور الإنسانية والاجتماعية والحضارية وقد تمت صياغتها بلغة بسيطة بعيداً عن التعقيد وربما تلك الرواية تضيف اسماً جديداً إلى أسماء كتاب الرواية في الكويت، والسؤال هو: هل يستمر المؤلف بتأليف المزيد من الروايات؟



لم يسرق مرجليوث، ولكل منهما رأي مختلف في الشعر الجاهلي رد الاعتبار لطه حسين بعد 37 عاماً

بقلم: هويدا صالح*

بعد سبعة وثلاثين عاماً على رحيل عميد الأدب العربي طه حسين، ومعركته الفكرية الخالدة حول الشعر الجاهلي، يقدم لنا الباحث المصري سامح كريّم في كتابه "الجديد في الشعر الجاهلي، درة طه حسين الناصعة"، الصادر عن الدار المصرية اللبنانية، الذي يقدم فيه دراسة وتحليلاً لكتاب عميد الأدب العربي بعد " في الشعر الجاهلي " .

يهدي المؤلف كتابه إلى "عميد الأدب العربي المظلوم حيًا وميِّتًا وإلى الذين يهاجمونه ويحاولون الخروج من عباءته حتى لو مزقوها".

وقد ألّف طه حسين في عام ١٩٢٦ كتابه المثير للجدل "في الشعر الجاهلي" وعمل فيه بمبدأ الشك الديكارتي، وخلص في استنتاجاته وتحليلاته إلى أن الشعر الجاهلي منحول، وأنه كُتب بعد الإسلام ونُسب للشعراء الجاهليين، فتصدى له العديد من علماء الفلسفة واللغة ومنهم: مصطفى صادق الرافعي والخضر حسين ومحمد لطفي جمعة والشيخ محمد الخضري وغيرهم. كما قاضاه عدد من علماء الأزهر إلا أن المحكمة برأته لعدم ثبوت أن رأيه قصد به الإساءة المتعمدة للدين أو للقرآن. فعدل اسم كتابه إلى "في الأدب الجاهلي" وحذف منه المقاطع الأربعة التي أُخذت عليه.

دعا طه حسين إلى نهضة أدبية، وعمل على الكتابة بأسلوب سهل واضح مع المحافظة على مفردات اللغة وقواعدها، ولقد أثارت آراؤه الجدل بين مفكري عصره ما بين مؤيد ومعارض ، كما وجهت له العديد من الاتهامات، ولم يبال طه بهذه الثورة ولا بهذه المعارضات القوية التي تعرض لها،ولكن استمر في دعوته للتجديد والتحديث، فقام بتقديم العديد من الآراء التي تميزت بالجرأة الشديدة . وقد أثار كتاب في الشعر الجاهلي ضجة كبيرة حال ظهوره ، والكثير من الآراء المعارضة، وهو الأمر

* ناقدة من مصر.



الذي توقعه طه حسين، وكان يعلم جيداً ما سوف يحدثه فمما قاله في بداية كتابه:

" هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد لم يألفه الناس عندنا من قبل، وأكاد أثق بأن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه، وبأن فريقاً آخر سيزورون عنه ازورار، ولكني على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث أو بعبارة أصح أريد أن أقيده فقد أذعته قبل اليوم حين تحدثت به إلى طلابي في الجامعة.

ولقد اقتنعت بنتائج هذا البحث اقتناعاً ما أعرف أني شعرت بمثله في تلك المواقف المختلفة التي وقفتها من تاريخ الأدب العربي، وهذا الاقتناع القوي هو الذي يحملني على تقييد هذا البحث ونشره في هذه الفصول غير حافل بسخط الساخط ولا مكترث بازورار المزور. وأنا مطمئن إلى أن هذا البحث وإن أسخط قوماً وشق على آخرين؛ فسيُرضي هذه الطائفة القليلة من المستنيرين الذين هم في حقيقة الأمر عدة المستقبل وقوام النهضة الحديثة، وزخر الأدب الجديد".

زعم معارضوه أنه سرق فكرة الكتاب من المستشرق البريطاني صمويل مرجليوث الذي نشر بحثاً بالإنجليزية عنوانه (نشأة الشعر الجاهلي) عام ١٩٢٥، ولكن مرجليوث برأ طه حسين في مقال نشر عام ١٩٢٧ وشهد له بأنه "استطاع بمهارة فائقة أن يرصد الدوافع المختلفة لتحريف الشعر في العصور الإسلامية ونسبته إلى شعراء جاهليين يعتبرهم هو بحق شعراء من صنع الخيال"، ثم شهد مرجليوث - بحسب سامح كريم - لطه حسين قائلاً "توصل كل منا - مستقلاً عن الآخر تماماً- إلى نتائج متشابهة."

ويقول كريم "آراء مرجليوث في الشعر تناقض آراء طه حسين، فمرجليوث يُنكر أن يكون الجاهليون قد عرفوا نظم الشعر وأن ما وصل إلينا منه من صنع شعراء المسلمين الذين احتذوا حذو القرآن. على حين يذهب طه حسين إلى الثقة في وجود شعر جاهلي ولكنه يتشكك في صحة كثير من نصوصه التي وصلت إلينا وكانت بسبب الرواة عرضة للوضع والتحريف."

ويوضح أنه في حين كان مرجليوث يفكر في كتابة البحث الذي نشرته مجلة الجمعية الملكية الأسيوية في يوليو تموز ١٩٢٥ كان العميد يفكر أيضاً في إعداد محاضرات عن القضية نفسها وألقاها على طلابه بداية من أكتوبر ١٩٢٥ "لتظهر في كتاب في أول عام ١٩٢٦" مضيفاً أن أساتذة بارزين منهم حسين نصار وشوقي ضيف ينفون هذا السطو المزعوم.

مما أورده المؤلف في كتابه نص تقديم طه حسين لكتابه حيث يقول " وأول شيء أفجؤك به في هذا الحديث هو أني شككت في قيمة الشعر الجاهلي وألححت في الشك أو قل ألح علي الشك، فأخذت

أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر حتى انتهى بي هذا كله إلى شيء ألا يكن يقيناً، فهو قريب من اليقين ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر ما تمثل حياة الجاهليين."

وأضاف "وأكاد لا أشك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئا ولا يدل على شيء ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي. وأنا أقدر النتائج الخطرة لهذه النظرية، ولكني مع ذلك لا أتردد في إثباتها وإذاعتها... ما تقرؤه على أنه شعر امرئ القيس أو طرفة بن العبد أو عمرو بن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء الناس في شيء، وإنما هو انتحال الرواة واختلاق الأعراب أو صنعة النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين."

وينقسم كتاب سامح كريم إلى قسمين كبيرين يضم الأول التقديم والدراسة والتحليل، بينما يضم القسم الثاني الوثائق وهي نص كتاب في الشعر الجاهلي لطه حسين، ونص مقالة نشأة الشعر الجاهلي لمرجليوث ونص ثالث كتبه مرجليوث بعد اتهام طه حسين وتقديمه للمحاكمة بسبب الكتاب وفيه يبرِّئ مرجليوث العميد طه حسين من تهمة النقل والتأثر، وهذا المقال يعد إضافة حقيقية انفرد بها هذا الإصدار بعد أن أمعنت بعض الأقلام المتعصبة في تجريح العميد والطعن في معتقداته.

يقع القسم الأول من الكتاب في مائتي صفحة، وهو خاص بالتقديم والدراسة والتحليل إضافة إلى حقل الدّراسات الأدبية، ويقف أمام كل التفاصيل التي أثيرت عن الكتاب وصاحبه، وينقسم إلى ثلاثة أبواب تناولت: الشك في صحة الشعر الجاهلي ودوافعه، والشك في شعر شعراء الجاهلية، أما الباب الثاني فوقف أمام نقد المفكرين والعلماء والنقاد لكتاب في الشعر الجاهلي، ويتطرق الباب الثالث إلى تطورات البحث في قضيته "في الشعر الجاهلي" ونتائجها.

أما القسم الثاني من الكتاب فيضم بدوره ثلاثة أجزاء هي نص كتاب في الشعر الجاهلي لطه حسين ، ويليه مباشرة مقال مرجليوث الشهير " في نشأة الشعر العربي " الذي برأ فيه العميد كما أشرنا .

ويستخلص كريم هنا من مقال مرجليوث هذا حقيقتين الأولى هي أن العملين كليهما قد نشرا في وقت واحد تقريبًا وأن كلاً من الكاتبين قد توصَّل إلى آرائه مستقلاًّ تمامًا عن الآخر، والثانية هي أن آراء مرجليوث في الشعر تناقض آراء طه حسين ، فمرجليوث ينكر أن يكون الجاهليون قد عرفوا نظم الشعر، وأن ما وصل إلينا من صنع شعراء المسلمين

الذين احتذوا فيه لغة القرآن ، على حين يذهب طه حسين إلى الثقة في وجود شعر جاهلي ولكنه يشكك في صحة كثير من نصوصه.

ويقول كريم إن إصدار (في الشعر الجاهلي) الآن يأتي إيمانا "بعدالة قضية مؤلف هذا الكتاب ونظريته في الشك ومنهجه في البحث" رابطاً بين الكتاب والدعوة الإصلاحية لمؤلفه.

ويقول كريم إن الشك في صحة الشعر الجاهلي منهج عرفه العرب الأقدمون قبل أن يعرفه الأوروبيون والمستشرقون بمن فيهم الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت.

ويبدي أسفه لقيام البعض في الجدل الثقافي والنقدي المستمر على مدى عقود بنسبة جهود العرب الأقدمين إلى الأجانب سواء مرجليوث وغيره مشدداً على أن الأوروبيين استقوا معلوماتهم في هذا المجال من علماء العرب.

ويرى كريم أن كل ما يرد إلينا بحسب منهج طه حسين في التفكير يحتاج إلى تمحيص، بل يجب أن نناقشه ونشك فيه شكاً علمياً دقيقاً باعتبار أن الركون إلى المتاح دون مناقشته يؤدي إلى الجمود والتحلل وهي الآفة التي ظل يقاومها فكراً وعملاً .

ويرى الكاتب أن الحياة الثقافية انقسمت منذ صدور كتاب "في الشعر الجاهلي" لطه حسين إلى فريقين يمثل الأول منهما وهو تيار الإصلاح والتجديد والدعوة إلى التقدم والآخر يمثل تقديس التراث وكان رائده محمود محمد شاكر الذي رد على طه حسين كثيراً، وهما تياران ما زالا يحكمان حياتنا إلى الآن في الأدب كما في الدين والسياسة والمجتمع

الكتاب : الجديد في الشعر الجاهلي، درة طه حسين الناصعة

المؤلف : سامح كريم

دار النشر : المصرية اللبنانية

عدد الصفحات : ٢٨٠

سنة النشر : أكتوبر ٢٠١٠



حافظ إبراهيم..
في أبيات قصائده الداء والدواء

بقلم : ريما إمنيمنة*

يُحزننا ويُدمع مآقينا ما نشاهده وما نسمعه من أحداث أليمة ألمت بمصر وحجبت دورها – ولو لحين- عن أداء واجباتها الجسام اتجاه كافة أشقائها العرب وما لدورها البارز والمهم أيضاً في المنطقة والعالم بأسره. كل هذا يدعونا ككتّاب وكمفكرين أن نتساءل ونتفكَّر في تاريخ هذا البلد العظيم تاريخياً وسياسياً وأدبياً، نستمدّ من تاريخه العريق والعريض ونستلهم من عطاءات أدبائه وعلمائه في مختلف ميادين الآداب والعلوم عَلَّنا نهتدي إلى أسباب ما آلت إليه أحوال البلاد والعباد في دار الكنانة.

تذكرتُ شاعر نيلها وشعبها الذي تغنَّى بها وبدورها بين شقيقاتها في المنطقة ، مجّد كفاحها وعنادها عند دَحْرِها مغتصبي أرضها وثرواتها، وهو كاتب "ليال سطيح" الشاعر حافظ إبراهيم (١٨٧٤-١٩٣٢) الشاعر الإنسان الذي أحس آلام أمته ورفع راية الوطنية وترجم نبض أحوال شعبه الحقيقية في أبيات شعره الخالدة.

مضيت إلى مكتبة رابطة الأدباء في الكويت وطالعت ما كتبه الشاعر وما كتب عنه علّني أعثر على إجابات تساؤلاتي عند كاتب "أنا البحر في أحشائه الدرّ كامن" إزاء الحدث الجَلَل الذي ألم بمصر في هذه الآونة وإذ بقصيدته" تحية العام الهجري" تحمل ملامح الأزمة التي تمر بها مصر الآن. توقفت عند أبيات مُؤثَرة تحكي حال مصر الحالي بالرغم من أنها كتبت منذ عشرات السنين: (١)

---

* كاتبة من الكويت.

إن البليَّة تُباع وتُشترى

"مصرٌ" وما فيها وألاَ تنطقا

كانت تُواسينا على آلامنا

صحفٌ إذا نزل البلاءُ وأطبقا

فإذا دعوتُ الدمع فاستعصى بكتْ

عنا أسىً حتى تَغَصَّ وتَشرقَا

كانت لنا يوم الشدائد أسهماً

نرمي بها وسوابقاً يوم اللّقا

كانت صِماما للنفوس إذا غلتْ

فيها الهمومُ وأوشكتْ أن تُزهَقا

كم نَفّست عن صدر حُرٍّ واجدٍ

لولا الصِّمامُ من الأسى لتمزّقا

كم لك يا مصر الحب الكبير سَع الأرض: إن حزنت حزّنا لمصابك وتألمنا لجراحك، فاصبري وصابري كما هو دأبك دائماً في المحن التي دحرتيها وامتطيت الصعاب بكل رفعة وكبرياء فلك في العالم العربي إخوة ومحبين ومريدين فلا تجزعي. في أحوالك المختلفة عبر التاريخ ما أنشده الشعراء وكتب عنه المؤرخون والأدباء والعلماء، ففي قصيدة الشاعر العاشق لأرضك وشعبك هذه الأبيات الصادقة المعبرة عن واقعك وقدرك بين أشقائك العرب وفي إعادة قراءتها وتدبر معانيها وصورها لسان حالك يا مصر الكنانة، ففيها عثرت على الداء والدواء:(٢)

أَوَ كلّما قالوا تجمَّع شملُهم

لعبَ الشِّقاقُ بجمعنا فتفرَّقا

فتدفقّوا حُججاً وحوطوا نيلكم

فلكم أفاض عليكمُ وتدفقا

حملوا علينا بالزمان وصَرْفِه

فتأنّقوا في سلبنا وتأنّقا

هَزُّوا مغاربَها فهابت بأسهم

يا ويلكم إن لم تهزّوا المشرقا

فتعلموا فالعلمُ مفتاحُ العلا

لم يُبق باباً للسعادة مُغلقا

ثُمَّ استمدّوا منه كلَّ قواكمُ

إن القوي بكل أرض يُتّقى

وابنُوا حوالي حوضكم من يقظة

سوراً وخطوا من حذارٍ خندقا

وزنوا الكلام وسددُّوه فإنهم

خبأوا لكم في كل حرفٍ مزْلقا

وامشوا على حذر فإن طريقكم

وَعْرٌ أطاف به الهلاكُ وحلّقا

نصبوا لكم فيه الفخاخَ وأرصدوا

للسالكين بكلِّ فجٍّ مَوْبِقا

الموتُ في غشيانه وطروقه

والموتُ كلُّ الموت ألاّ يطرقا

فتحيّنوا فرصَ الحياة كثيرةً

وتعجّلوها بالعزائم والرُّقى

(١) مجلة "البيان" الكويتية الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت – ملف خاص بمناسبة مرور نصف قرن على رحيل حافظ إبراهيم إعداد محمد حسن عبد الله بعنوان "شاعر النيل" بعد نصف قرن" عدد سبتمبر ١٩٨٢م.

(٢) "معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين" الطبعة الأولى٢٠٠٨ ص.٨٥-٩٤.


مسرح
ملامح من تاريخ مسرح الطفل في العالم
د. جميل حمداوي
مجلة البيان - العدد 489 - أبريل 2011

ملامح من تاريخ مسرح الطفل في العالم

بقلم: د. جميل حمداوي*

كل من أراد أن يرصد مسرح الطفل بالدراسة والتتبع والتحليل والاستقراء العلمي والموضوعي فلا بد أن يصل به المآل إلى أن مسرح الطفل قديم وحديث في آن معا مادمنا لا نملك وثائق علمية دقيقة عنه، ولا نعرف عنه الشيء الكثير ولاسيما مساره التطوري والسياقات المرجعية والذاتية التي أفرزته. وقبل الخوض في تاريخ مسرح الطفل علينا أولا وقبل كل شيء أن نعرف مفهوم الطفل وأن نلتقط دلالات مسرح الطفل وأنواعه.

مصطلح الطفل

يثير مصطلح (الطفل) إشكاليات عويصة على مستوى التعريف والتحديد والتدقيق. إذ يختلط الطفل بالمراهق كما يختلط بالراشد البالغ. وتظهر هذه الصعوبة جلية من خلال مراجعة الموسوعات والقواميس وكتب أدب الأطفال ويعود هذا الإشكال إلى تعدد المجالات ووجهات النظر التي من خلالها نقارب مصطلح الطفل.

فهناك من يرى الطفل رجلاً صغيراً أو كائنا ينمو أو مرحلة سابقة للمراهقة أو كائناً بشرياً يعيش فترة الطفولة أو يعتمد على الآخرين في التكيف مع الذات والطبيعة.

ونخلص من كل هذا إلى أن الطفولة هي المرحلة العمرية الممتدة من الولادة حتى البلوغ مصداقاً لقوله تعالى: "أو الطفل الذين لم يظهروا على عورات النساء" i.

وقال أيضا جل شأنه: "وإذا بلغ الأطفال منكم الحلم فليستأذنوا كما استأذن الذين من قبلهم" ii.

وتتقسم الطفولة إلى مراحل عدة على النحو التالي:

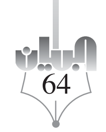
أ- مرحلة المهد: من الولادة حتى نهاية العام الثاني (نهاية الرضاعة).

ب- مرحلة الطفولة المبكرة: من ثلاث سنوات حتى خمس سنوات.

ت- مرحلة الطفولة المتوسطة: من العام السادس حتى العام الحادي عشر.

---

* كاتب وناقد مسرحي من المغرب.



ث- مرحلة الطفولة المتأخرة: من الثانية عشرة حتى البلوغ.iii

فماذا نقصد- إذاً- بمسرح الطفل؟

مفهوم مسرح الطفل

مسرح الطفل هو ذلك المسرح الذي يخدم الطفولة سواء أقام به الكبار أم الصغار مادام الهدف هو إمتاع الطفل والترفيه عنه وإثارة معارفه ووجدانه وحسه الحركي، أو يقصد به تشخيص الطفل لأدوار تمثيلية ولعبية ومواقف درامية للتواصل مع الكبار أو الصغار. وبهذا يكون مسرح الطفل مختلطاً بين الكبار والصغار. ويعني هذا أن الكبار يؤلفون ويخرجون للصغار مادامـوا يمتلكون مهارات التنشيط والإخراج وتقنيات إدارة الخشبة، أما الصغار فيمثلون ويعبرون باللغة والحركة ويجسدون الشخصيات بطريقة مباشرة أوغير مباشرة اعتماداً على الأقنعة. ومن هنا، فمسرح الصغار هو مسرح للطفل مادام الكبار يقومون بعملية التأطير، وهو كذلك مسرح الطفل إذا كان مسرحا يقوم به الطفل تمثيلاً وإخراجاً وتأليفا. ومن هنا، فمسرح الطفل يعتمد تارة على التقليد والمحاكاة وتارة أخرى يعتمد على الإبداع الفني والإنتاج الجمالي.

ولا أوافق الذين يفضلون أن يمسرح الكبار للصغار، لأن هذا العمل يساعد على التقليد والمحاكاة والتمثل ويقتل الإبداع والارتجال، فمن الأحسن أن نشجع الأطفال على كتابة النصوص المسرحية وتمثيلها وإخراجها بعد تأطيرهم نظرياً وتطبيقياً خاصة في المرحلتين: المتوسطة والمتأخرة من مراحل الطفولة.

ويمكن تقسيم مسرح الطفل إلى عدة أنواع وهي كالتالي:

أ- المسرح التلقائي أو الفطري

وهو مسرح يخلق مع الطفل بالغريزة الفطرية، يستند فيه إلى الارتجال والتمثيل اللعبي والتعبير الحر التلقائي (مثل لعبة العريس والعروسة).

أ- المسرح التعليمي

هو ذلك المسرح الذي ينجزه التلميذ تحت إشراف المربي أو المنشط أو المدرس أو الأستاذ وبوجود نصوص معدة سلفاً ضمن المقررات الدراسية. ويمكن تفريعه أيضا إلى:

مسرح التعليم الأولي ويرتبط بالكتاتيب القرآنية والتربوية وأرواض الأطفال حيث يمثل التلاميذ مجموعة من الأدوار المسرحية التي يقترحها المربون عليهم.

المسرح المدرسي هو ذلك المسرح الذي يستخدم التمثيل داخل المؤسسة التربوية (المدرسة الابتدائية والإعدادية والثانوية) بمثابة تقنية بيداغوجية لتحقيق الأهداف المسطرة سواء أكانت أهدافاً عامة أم خاصة وتستهدف الجوانب الفكرية والوجدانية والحسية الحركية. ويشرف على هذا المسرح المدرس وذلك بتنشيط التمثيل الذي يقوم به التلاميذ داخل القسم أو أثناء المناسبات الرسمية (الأعياد الدينية والوطنية) وغير الرسمية (فترة نهاية السنة الدراسية لتوزيع الجوائز وإعلان النتائج).

ويستند المسرح المدرسي إلى التسلح بعدة معارف كعلوم التربية وعلم النفس وعلم الاجتماع والبيولوجيا؛ نظراً لكون المسرح وسيلة إصلاحية/ تطهيرية ووسيلة علاجية ووسيلة جمالية إبداعية ووسيلة

تلقين ونقل المعرفة والمهارة.

ويهدف المسرح المدرسي إلى إشباع حاجات الطفل الفكرية والنفسية والاجتماعية والعضوية لخلق التوازن لدى الطفل للتكيف مع الذات والموضوع وتحقيق النمو البيولوجي.

هذا ويتطلب المسرح المدرسي التركيز على الاختصاصات التالية:

١- الإنتاج ونعني به التمثيل والإخراج والإبداع.

٢- التنشيط وهو مقاربة تربوية تطوع المادة المسرحية لخدمة أهداف تربوية.

٣- التقنية سواء أكانت سمعية أم بصرية أم هما معا.

وقد يتمظهر المسرح المدرسي بجلاء في الخشبة العمومية تمثيلاً وتأليفاً وإخراجاً كما يتجلى في الخشبة المدرسية أو الفضاءات المفتوحة أثناء أوقات الفراغ لعبا ومشاركة وتمثيلاً وتقليداً.

المسرح الجامعي يعد هذا المسرح امتداداً للمسرح المدرسي، وينتمي في الغالب إلى مؤسسة علمية عالية وهي إما جامعة وإما معهد وإما كلية، ويقوم بهذا المسرح طلاب كانوا من قبل تلاميذ وأطفالا تحت إشراف أساتذة جامعيين متخصصين في المسرح كتابة وسينوغرافيا وإخراجا .iv

مسرح العرائس هو مسرح الدمى أو الكراكيز، وهو نوعان: نوع يحرك أمام الجمهور مباشرة بواسطة خيوط، والآخر يحرك بأيدي اللاعبين أنفسهم. وهو مسرح مكشوف يعرض قصصه في الهواء الطلق وله ستارة تنزل على الدمى أو ترتفع عنها. أما الممثلون فشخص واحد أو أكثر وقد يصلون إلى خمسة

وهم على شكل دمى محركة بواسطة أيدي اللاعبين من تحت المنصة أو بواسطة الخيوط. v

من هنا نستنتج أن مسرح العرائس هو مسرح الدمى والكراكيز والعرائس المتحركة. ومن المعلوم أن لهذا المسرح تأثيراً كبيراً على الأطفال الصغار حيث يبهرهم ويدهشهم بقصصه الهادفة التي تسعى إلى إيصال القيم الفاضلة والقيم النبيلة لغرسها في نفوس هؤلاء الأبرياء الصغار.

وقد ظهر مسرح العرائس قديما عند المصريين القدامى (الفراعنة) والصينيين واليابانيين وبلاد ما بين النهرين وتركيا. بيد أن اليابانيين تفننوا فيه حتى أصبح مسرح العرائس إحدى أدوات التعليم والتلقين، فهم من الأوائل الذين أتقنوا هذا النوع من المسرح حيث يتهافت عليه الصغار والكبار بدون استثناء. وثمة كثير من المخرجين المعاصرين من يعتمد على مسرح الدمى كبيتر شومان في مسرحه الذي يسمى بمسرح الدمى والخبز.

مسرح خيال الظل يعتمد خيال الظل على الأشعة الضوئية لتشخيص أشياء من خلالها تنعكس الظلال على شاشة خاصة وذلك باستعمال الأيدي والأرجل وبعض الصور.

وقد عرف خيال الظل في مصر والعراق، ويذكر أن صلاح الدين الأيوبي حضر عرضا لخيال الظل مع وزيره القاضي الفاضل عام ٥٦٧هـ، وقد اشتهر في هذه اللعبة ابن دنيال الموصلي والشيخ مسعود وعلي النحلة وداود العطار الزجال. وقد ارتحل خيال الظل عبر مجموعة من الدول والمناطق ليستقر في الوطن العربي

بعد أن انتقل من الهند إلى الصين حيث تسلمته القبائل التركية الشرقية والتي سربته بدورها إلى فارس ثم إلى الشرق الأوسط وتلقته مصر لتنشره في شمال إفريقيا .vi

المسرح الإذاعي هو ذلك المسرح الذي تنقله وسائل الإعلام وتذيعه بين الناس مرئياً وبصرياً وسمعياً سواء في الراديو أم التلفزيون أم الشاشة الكبيرة. (قناة الأطفال المغربية مثلاً).

تاريخ مسرح الطفل

يفيد كتاب "بهارتا" في المسرح الهندي القديم أن المسؤولين والقائمين على شؤون المسرح يتلقون تكوينهم منذ نعومة الأظافر في هذا الميدان على أيدي آبائهم وأجدادهم. وقد لقن "بهاراتا" أسرار هذا الفن إلى أبنائه العشرين بأمر من "راهاما" نفسه.

وكان الشباب الإغريقيون في مدينة أثينا يتعلمون الرقص التعبيري ضمن البرنامج الدراسي. وقد أورد أفلاطون في "جمهوريته" ضرورة تلقين الجند فن المحاكاة، وذلك بتمثيل أدوار درامية تتعلق بالمروءة والفضيلة والشجاعة دون غيرها من الأدوار المشهدية تفاديا من تأثير محاكاة الرذيلة على طباع الجنود.

وفي فرنسا، اهتم كبار أعلام المسرح الكلاسيكي بالمسرح المدرسي، حتى إن رجال الكنيسة الذين أعلنوا رفضهم للمسرح وثاروا عليه وشنوا عليه حرب شعواء وجدوا في ممارسة هذا الفن في الحقل التربوي فائدة ومتعة. فهذا مثلا بوسوي BOSSUET (١٦٢٧-١٧٠٤) الذي كان عدوا لدودا للفن الدرامي يعلن في كتابه "خواطر وأفكار عن التمثيل" (Maximes et réflexions sur la comédie) أنه ليس من الجائز منع المسرحيات الموجهة إلى الأطفال والشباب أو إدانتها مادامت تسعف الأساتذة في عملهم التربوي عندما يتخذونها تمارين تطبيقية وأنشطة فنية لتحسين أسلوب ناشئتهم وتنظيم عملهم الدراسي.

وقد ترجم رونسار Ronsard مسرحية "بلوتوس " Plutus لأريستوفان المسرحي اليوناني لكي يمثلها تلاميذ معهد كوكوري Coqueret سنة ١٥٤٩م، كما تحدث مونتاني Montaigne في كتاباته عن ممارسته للمسرح عندما كان تلميذا، واعتبر أن مثل هذه التمارين ممتازة جدا وهامة لتكوين الناشئة. vii

وقد كتب جان راسين Jean Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) تراجيديتين حول مواضيع إنجيلية وهما: إستير Esther وAthalie أتالي، الأولى في ١٦٨٩ والثانية في ١٦٩١م خصيصا لتلميذات معهد سانت سير Saint- Cyr نزولا عند رغبة مادام مانتونون Mme de Maintenon .

وفي سنة ١٨٧٤ قدمت مدام أستيفاني دي جينليس Madame de Genlis (١٧٤٦-١٨٣٠) عرضا مسرحيا خاصا بالطفل في حديقة ضيعة دون شارتر بضواحي باريس وقصة العرض تعبيرية (بانتوميم) ، وعرضت كذلك مسرحية (المسافر) وقد قام بأدوارها أبناء الدوق ، ومسرحية (عاقبة الفضول) التي تصور ما يجلبه الفضول على صاحبه، وكان التأليف والتلحين لمدام دي جينليس المربية. وسار أرنود بركين Arnaud Berquin (١٧٤٩-١٧٩١) على غرار دي جنليس في تقديم العروض المسرحية

المتعلقة بالأطفال، وهما معا من أتباع مدرسة الكتابة للأطفال في فرنسا.

ونستشف من هذا أن المربين هم الذين كانوا يشرفون على مسرح الطفل ويستخدمون اللعب والتمثيل في مجال رعاية الأطفال والعناية بهم وتربيتهم وتعليمهم.

وعليه، فقد استفاد مسرح الطفل من آراء التربية الحديثة التي تنص على حرية الطفل وخيريته كما عند جان جاك روسو في كتابه "إميل" علاوة على أهمية اللعب والتمثيل ومعرفة الحياة عن طريق الحياة باعتبارها مرتكزات جوهرية في التربية الهادفة. ومن ثم، تشرب مسرح الطفل آراء روسو وماريا مونتسوري وجون ديوي ودوكرولي وباكوليه وكلاباريد وبول فوشيه وبستولوزي Pestalozzi ومونتسوري Montessori وسوزان إسحاق S. Essac....

هذا ، ويقول علي الحديدي في كتابه (في أدب الأطفال) بأن مدام دي جينلس وأرنود بركين قد شجبا " بعنف القصص الخيالية وقصص الجن والخرافات، وقدما في زعمهما القصص المناسبة للأطفال وكانت مستوحاة من تعاليم روسو، وحرصا فيها كل الحرص على التربية الاستقلالية الطبيعية" viii.

وقد نشرت المربية الفرنسية الفاضلة (دوجينلس) كتابا للأطفال وهو (مسرح للأشخاص الناشئين) سنة ١٧٧٩ وأتبعته في عام ١٧٨٢ بكتاب آخر " آديل وتيودور أو رسائل حول التربية"، وكتابا ثالثا ذا أهمية خاصة في عام ١٧٨٤ هو " سهرات القصر" ix.

إذاً، فالبداية الفعلية الأولى لمسرح الطفل كانت على يد المربين والمربيات الذين استفادوا من آراء جان جاك روسو الذي دعا في كتابه (إميل) إلى الانتباه إلى لعب الطفولة قائلا:" أحبوا الطفولة وفضّلوا لعبها ومتعها وغريزتها المحبوبة" x.

ويرفض جان جاك رسو تعليم الطفل بواسطة الكتب ويفضل أن تعلمه الطبيعة بواسطة اللعب والحركة والحواس والمشاركة. ووقد ركزت السيدة (دوجنليس) على اللعب والمسرح الطفولي باعتبارهما مدخلين أساسيين للتعليم واكتساب الأخلاق مقتدية في ذلك بفلسفة جان جاك روسو. وقد صرحت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر بأن" أديل وتيودور، مثل الأطفال جميعا يحبان اللعب كثيرا، ولسوف يصبح هذا اللعب، بفضل عنايتي، درسا حقيقيا في الأخلاق"xi

وإذا انتقلنا إلى إسبانيا فإن أول عرض مسرحي طفولي كان يحمل عنوان "خليج الأعراس " سنة ١٦٥٧ م، وقد قدم العرض بحديقة الأمير فرناندو ابن فيليبي الرابع ملك إسبانيا، وهو من تأليف الكاتب المسرحي الكبير بدرو كالدرون دي لاباركا الذي أنعش عصره الذهبي بالكثير من المسرحيات الممتعة والهادفة.

ويذهب مارك توين الكاتب الأمريكي إلى أن مسرح الطفل حديث لأنه لم يظهر إلا في القرن العشرين: "......أعتقد أن مسرح الأطفال هو من أعظم الاختراعات في القرن العشرين، وأن قيمته الكبيرة، التي لا تبدو واضحة أو مفهومة في الوقت الحاضر سوف تتجلى قريبا. إنه أقوى معلم للأخلاق وخير دافع للسلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان،

لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماسة وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التي تعد أنسب وعاء لهذه الدروس، وحين تبدأ الدروس رحلتها فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق، بل تصل إلى غايتها... إلى عقول أطفالنا"xii.

هذا، وقد أنشأت ميني هينز سنة ١٩٠٣م في الولايات المتحدة الأمريكية مسرح الأطفال التعليمي، ومن العروض الطفلية التي قدمتها هي: الأمير والفقير، والأميرة الصغيرة والعاصمة...

ولم يظهر مسرح الطفل في روسيا إلا في سنة ١٩١٨ م وجل قصصه الدرامية غربية مثل: ملابس الإمبراطور والأمير والفقير، وهدف هذا المسرح إيديولوجي ليس إلا، يتمثل في إظهار بشاعة الرأسمالية وحقارة المحتكر. ويثبت مكسيم كوركي سنة ١٩٣٠ م هذا التوجه الإيديولوجي لمسرح الطفل بقوله:" ومن التزامنا بأن نروي لأطفالنا القصص بطريقة مرحة ومسلية، فالألزم أن تصور القصص وتلك المسرحيات بشاعة الرأسمال وحقارة المحتكر" .xiii

ومن جهة أخرى، فقد تبنت المؤسسات التربوية مجموعة من الأنشطة المسرحية في الكثير من بلدان العالم، وكانت تستهدف فئة عمرية معينة وهي فئة الأطفال الصغار ، وكانت أغلب عروض هذه الأنشطة تجمع بين المتعة والفائدة، والتسلية والتهذيب الأخلاقي دون أن ننسى المقصدية الأساسية من هذا المسرح الطفولي والتي تتمثل في التربية والتعليم وتكوين النشء.

ونستنتج من هذا أن أوربا تعرفت مسرح الطفل قبل العالم العربي الذي لم يعرفه – حسب علمنا – إلا في السبعينيات من القرن العشرين، وإن كان الباحث المغربي مصطفى عبد السلام المهماه يرى أن المغرب عرف مسرح الطفل منذ سنة ١٨٦٠ م "عندما استولى الإسبان على مدينة تطوان، حيث مثلت فرقة بروتون مسرحية بعنوان:" الطفل المغربي"، وذلك على خشبة مسرح إيزابيل الثانية بتطوان، وهي أول خشبة في العالم العربي وفي إفريقيا، وبعدها قاعة مسرح الأزبكية ١٨٦٨، والأوبرا بالقاهرة سنة ١٨٦٩ بمناسبة فتح قناة السويس، وبالطبع نعتبر التاريخ أعلاه، كبداية لمسرح الطفل وللمسرح عامة" .xiv

استنتاج تركيبي

هذه نظرة موجزة عن الطفل ومسرح الطفل وأنواعه وتاريخ مسرح الطفل في أوربا وأمريكا وآسيا وأفريقيا والعالم العربي علاوة على أهم التطورات التي عرفها هذا المسرح الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بالتعليم والتربية الحديثة.

ونستشف من خلال عرضنا هذا أن مسرح الطفل لم يحظ بما حظي به مسرح الكبار من قيمة ومكانة وانتشار وتدوين وتوثيق، بل بقي مسرحا ثانويا أو ظل على هامش مسرح الكبار إلى يومنا هذا. إذاً، فمتى سنهتم بمسرح الطفل؟ ومتى سنشرع في تدريسه في جامعاتنا ومعاهدنا ومدارسنا ؟ ولماذا لانهتم بتدوينه وتوثيقه؟ ولماذا لانشجع المبدعين سواء أكانوا من فئة الكبار أم من فئة الصغار على الإنتاج والتأليف والتنظير والإخراج ؟!

ونحن لا نطرح هذه الأسئلة الآن إلا بعد أن وجدنا مسرح الطفل قد تراجع كثيرا في عالمنا العربي ودخل طي النسيان والكتمان، وأصبح يعاني من الإقصاء والتهميش حتى داخل مدارسنا وجامعاتنا؟ فهل من يقظة جديدة لإعادة الاعتبار لهذا المسرح الطفولي الذي يعد أساس مسرح الكبار، وقد قيل سيكولوجيا أن الطفل أب الرجل؟!

الهوامش:

i -(سورة النور)، القرآن الكريم، الآية ٣١.

ii - (سورة النور)، القرآن الكريم، الآية، ٥٩؛

iii - د. مالك إبراهيم الأحمد: نحو مشروع مجلة رائدة للأطفال ، كتاب الأمة، رقم ٥٩، السنة ١٧، ١٩٩٧ ص:٤؛

iv - د. حسن المنيعي: المسرح......مرة أخرى، سلسلة شراع، طنجة، عدد: ٤٩- ١٩٩٩، صص ٦٨ - ٧٨؛

v - - د. محمد محمد الطالب: ملامح المسرحية العربي الاسلامية، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب ، ط١٩٨٧/١، صص ١٢٤ - ١٢٥؛

vi - نفسه صص ١١٧ - ١١٨؛

vii - انظر الأسعد الجموسي: (دور المسرح المدرسي في التكوين المسرحي:المثال التونسي)، مجلة التربية و التعليم، العدد ١٦، السنة ٥، ١٩٨٩، ص ٢٧؛

viii - د. علي الحديدي: في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصري ،ط ٢، ١٩٧٦ م، ص ٤٨ - ٤٩؛

ix - عبد الرازق جعفر: أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ١٩٧٩ م، ص ٩٩؛

x - نفس المرجع السابق، ص: ٩٩؛

xi - نفسه ص ١٠٠.

xii - نقلا عن مادي لحسن: (المسرح كتقنية بيداغوجية داخل المدرسة)،مجلة التربية و التعليم، العدد ١٩٨٩/١٦/السنة ٥ ص ٣١؛

xiii - نقلا عن مصطفى عبد السلام: تاريخ مسرح الطفل في المغرب ، مطبعة فضالة ، المحمدية، ط ١،١٩٨٦ ،ص ١٠.

xiv - نفسه ص ١٠ - ١١؛

المفردات السلبية في ألفاظ النساء وأصولها اللغوية



جمعها وشرحها : خالد سالم محمد *

هذه بعض المفردات السَلبية في ألفاظ النساء عندنا في الكويت. جمعتها وشرحتها، وأرجعت أصول بعضها إلى مصدرها الأصلي في اللغة، مكملاً بها ما أوردته من مفردات عامية أخرى تناولتها بالشرح والتعقيب في بعض كتبي وبحوثي.

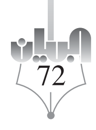
وفيما يلي ثَبْت لبعضٍ من تلك الكلمات.

---

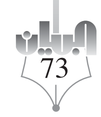
* باحث من الكويت.



انْطفا رِسِّك	انطفا رِسّك، وانقطع حسِّك. يقصدن بها الدعاء على الشخص المقصودَ بالموت وانقطاَع الأثر. والرِسّ: الدَّفن والدَّس، وقد دَسَسَته في الرِس أي في البئر أو القبَر، ومنه سمي دفن الميت رِسّاً. والرس أيضاً الخبر، يقال: رَسَّ فلان خبر القوم: إذا لقيهم وتَعرَّف أمورهم، وانقطع رِسّك: أي خبرك. والحس في اللغة: الصوت، قال ابن السكيت وغيره: سَمِعت حِسَّهَ: أي صوته.
بَقْعَة	بالباء العريضة والقاف القاهرية. بمعنى: المصيبة أو النكبة. وفي إحدى الأهازيج الشعبية "عسى البقعة ما تخُمَّه ولا توله عليه أمه". يقول المرحوم حمد السعيدان في موسوعته: "والبَقَعةُ: هي البقعَاء بمعنى المصيبة، وقد اعتاد الكويتيون حذف الألف وتحويلها إلى هاء". وفي القاموس، البَقْعَاءُ، السَنة المجدبة، وأرض بَقعَةٌ: فيها بقع من الجراد، وبَقَع: ذَهَبَ، والأرض منه خَلَت.
جِبَح	وتلفظ الجيم جيماً فارسية. يَقلن: جِبَح هالوجه، أي ما أقبح هذا الوجه، أو هذا الفعل أو ذاك التَصرف. وهي لفظة استنكار واستهزاء وكراهية وزجر.
سليمَة	لفظة تستعملها النساء في المشاتمات والسَباب، يقلن: "سليمة تَصكك أو سليمة تصك هالوجه" يقول الشيخ جلال الحنفي فيَ معجم الألفاظَ الكويتيِة: "إنها من السَلامي وتطلق على الريح الجنوبية وتكون ريحاً قوية شديدة". وفي اللغة: السَليمَة هي الأرضِ، والصَّك في اللهجة الكويتية: الإغلاق والإطباق. نقول: صَكَّ عليه أو صَكّ علينا بمعنى أطبق علينا وتَدخّل بيننا وضايقنا وخنقنا وهي هنا مجازاً.



	وبما أن السليمَة هي الأرض – كما تقدم- فمعنى الدعاء بأن تصَّك عليك الأرض أي تطبق عليك، وهي كناية عن الموت والدفن. والبعض يرى أنها – أي السليمة- هي الحجارة الصغيرة التي تصك الوجه أو الرأس عند حذفها على الشخص غير المرضى عنه. وفي اللغة "صَكَّه" بمعنى ضربه، ومنه قوله تعالى: "فأقبلت امرأته في صُرّة فصكّت وجهها وقالت عجوز عقيمٍ". وفي مثلثات قطرب: بدا وحيّا بالسَّلام المعنى هنا: التحية رمى عذولي بالسِّلام. المعنى هنا: الحجارة أشار نحوي بالسُّلام. المعنى هنا: عقد الأصابع
سِم الحار	من شتائم النساء القاسية، يقلنها أثناء الغضب الشديد، وأحياناً يستعملنها البنات للمداعبة أثناء اللعب، فيقلن في أهزوجة: يا بنات مكثركم سم الحار قَطّعكَم وكما يقال: نصف الدلع سَبّ
شَربَة	من الشتائم والاستهزاءات النسائية القديمة، قل استعمالها في الوقت الحاضر، ونُسيت تقريباً. يقلنها للشخص المشاكس أو الشخص الغبي جداً الذي يأتي بتصرفات حمقاء مضحكة. ومعناها: أسقوه شربة أي شراب للإسهال. أو اسقوه سَقْوَة وهي من أعمال السحر.
شَيبة النَخرة	من ألفاظ الاستهزاء والتهكم، يقلنها للشخص الكبير في السن يبلغ من العمر عتيا عندما تصدر منه أشياء لا تليق بسنه. فيقلن وقتها: "استح يا شيبة النخرة" والقصد منها: أما تستحي وأنت في هذه السن تأتي بأعمال تليق بسنك ومكانتك.

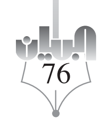


شين الحلايا	لفظة تحقير وسخرية، يقلنها لمن يتصف شكلاً وتصرفاً بالقبح وقلة الحياء. يقول حمد السعيدان في موسوعته: "إن لفظة (شين الحلايا) تسمية لنوع من الطيور الإفريقية الشرقية المفترسة، له منقار ضخم جداً وبخاصة الجزء الأعلى منه وكأنه خشبة لصقت فوقه". ويضيف: "ولفظة (شين الحلايا) تطلق على بعض الناس على سبيل السخرية. وعكسها: زين الحلايا للذي يحلو في عين أهله ومحبيه".
صليحِط	وتلفظ الصاد سيناً لدى البعض. من ألفاظ النساء في السخرية والاستهزاء والتحقير. وربما تكون اللفظة منحوتة من قولهم في الدعاء على الشخص" سلط الله عليك" ، وهو دعاء بأن يسلط الله عليه البلاء والشر، قال هذا الشيخ جلال الحنفي في معجمه. وربما يكون أصل الكلمة من سَحَط يَسحَط سُحُوطاً بمعنى الفناء والانتهاء. وفي القاموس: سَحَطه: الطعام فلان: أغصَّه، وفلان الشراب قتله.
عَاب ها الوجه	شتيمة وزجر يقلنها لمن يأتي بتصرف مشين كي يبعدنه عنهن، و يقصدن بها: ألا تستحي، وعيب عليك هذا الفعل وربما تكون لفظة "عَاب" دخيلة على اللهجة الكويتية لا تستعمل إلا نادراً.
عُبوْ	اش هالعُبّو، بتفخيم العين والباء. تقولها الواحدة عندما تسمع من إحداهن أو أحدهم كلاماً فيه مبالغة كبيرة أو فعلاً لا يمكن تصديقه" اش هالعُبُوْ" أي ما هذا المبالغة والكذب؟ وربما تكون مأخوذة من الفصيحة: العبء بمعنى الحمل والثقل من أي شيء كان والمقصود أن كلام هذا الشخص ثقَيل ومبالغ فيه ولا يمكن تصديقه.
غُبْرَة	لفظة استغراب وتعجب، وأحياناً احتجاج وعدم الرِضا عن خبر ما أو تصرف غير لائق أو غير مألوف وكريه. وربما معناها: اغْبُرّ أو اذهبّ بعيداً عنا.



الكلمة	المعنى
قِطيعَة	قطيعة أو قِطيعة تقطعه، من شتائم النساء يدعين بها على أن يَقطع الله خَبر أو نسل من يدعين عليه، أو أن يقطع الله عنه كل ما يرضيه ويسعده ويقطع ذكره. وأحياناً يقلن " قِطيعة هالوجه" عندما يتعرضن إلى تصرف جريء أو تحرش من شخص ما.
كَمّ	من حركات النساء بحيث يجمعن أصابعهن ويفردنها في وجه من لا يرضين عن تصرفه وحتى مجرد ذكره بحيث تفتح المرأة كلتا يديها وتقربهما من بعضهما وتصف الأصابع العشرة ثم تدني أصابعها من وجه غريمتها ورأسها وتقول :"هـاج: أي هَـاك" وهـذه الحركة تسمى "كَمّ" وقد كَمت عليها أي كوَّمت أصابَعها العشرة. هذا ما قاله حمد السعيدان في موسوعته. وأضاف: والكَمّ كلمة سواحلية أصلها "كومي" أي العدد عشرة، إشارة إلى أصابع اليدين. وأهل الساحل الأفريقي الشرقي أخذوها عن العرب العمانيين من كوم اليدين.
مَالَت	مالت عليك أو مالت على فلانه سليمة صكتها، ومعناها: مالت الدنيا عليها وعاكستها الظروف والأقدار. وسليمة صكتها، سبق أن شرحناها، أي أطبقت الأرض عليها، وصَّكت أو صَكتها الحجارة.
مَا عوزِك	من ألفاظ النساء بمعنى: كفى سخرية وشماتة، فأنت أقل بكثير من أن تنال غرضك وحاجتك، أو أن تصل إلى مستوانا أو تؤثر فينا أو بالمعنى العامي "حامض على بوزك" والعوز في القاموس: الحاجة. ومن الأهازيج الشعبية: هَوّ ما عوزك هَوّ ما عوزك أنا مابي دَنْدَرَة والدَندّرَة: هي كثرة الكلام الذي لا طائل من ورائه.
نِمُونَة	من ألفاظ الاحتقار وعدم الرضا والتقليل من قيمة من تقال له. يكملن اللفظة أيضاً بقولهن: "نمونة تلط هالوجه".
هَوْ	بتفخيم الواو، لفظة تعجب واستغراب واندهاش. يقلنها عندما يسمعن خبراً ما سواء كان خبراً ساراً أو غير ذلك.

وَاخِزْياه	بمعنى يا للخِزي والعار، يقلنها عندما يسمعن أو يشاهدن منظراً ينم عَن قِلة الحياء، أو تصرفاً مشيناً. وهي من ألفاظ الاحتجاج الشديد والرفض.
وَعْ	أو وَيع، يقلنها للتعبير عن قباحة منظر ما أو سلوك ينم عن عدم الرضا، ويثير الاشمئزاز.
وِي	وهي لفظة قديمة جداً من ألفاظ النساء، ذكرها الجاحظ في أحد كتبه، يقلنها للتعجب والاستغراب الشديدين، سواء منظر أو تصرف سلبي أو إيجابي. وفي المحكم: وِي حرف معناه التعجب، يقال: وِي كأنه.
يا حَافظ	من ألفاظ التعجب والخوف والاندهاش، وأحياناً تستعمل للعتاب، تقول الواحدة للأخرى: يا حافظ من زمان ما زرتينا ولا رأيناك أما القصد الأساسي منها: حفظنا الله من كل سوء ، أو يا حافظ احفظنا من كل شر ومكروه.
يا حَظِي	هي شكوى من سوء الحظ وقلة الحيلة، وتستعمل أحياناً للسخرية من شخص يعجز عن الإتيان بأي عمل يطلب منه، أو ينجزه على خير وجه.
يا خَلاف	لفظة يقصدن بها التأسف والعجز وعدم المقدرة على الوصول إلى ما يصبون إليه. ومعناه الله يخلف علينا ويزيدنا من فضله. فعندما تقول إحداهن للأخرى هل ستسافرون هذه السنة؟ فترد عليها: من وين أو منين يا خلاف، أي من أين لنا مالاً يكفينا لمصاريف السفر.
يا مَال الفترة	من أقوالهن عند الغضب من شخص ما أتى بتصرف أو قول أغاظهن: "يا مال الفترة" ويقصدن بها يا مالك الضعف والوهن والهلاك. وفي القاموس، فَتَر: سكن بعد حِدة ولان بعد شِدة.





شعر

حديث المطر

د.خالد الشايجي

من تجليات .. مصطفى محمود

فاضل خلف

كويتنا

فاطمة العبد الله

شكراً ميدان التحرير

د. السعيد شوارب

شموخاً إلى المستحيل

مصطفى أحمد النجار

قصائد من الهايكو الياباني

ترجمة سعيد بوكرامي



حديث المطر

شعر: د.خالد الشايجي*

غامَ الفضاءُ وأسرعت سُحُبُ الغمام المنتشرْ
وبَدَت فُلولُ الضوء عنـ ـدَ خفوتِه كالمندحِرْ
والبرق يومِض في السما فيكاد يذهب بالبصرْ
والرعد يهزِمُ بعده وكأنه كَلِمُ النُّذُر
والأرضُ أنشرَ عطرَها الـ ـمزنُ الهَتونُ المنهَمِرْ
واخْضَلَّ أزهارُ الربىَ بلآلئِ الودقِ المدِرّ
وكأنه دمعُ الأحبـ ـبةِ في لقائِهِم انهمر
فالقطر يهمس بالهوى للأرض في صوتٍ خَفِرْ
وكأن صوتَ الوَبل أنـ ـغامٌ تَرَدَّدُ من وترْ
وابيضتِ الغبراءُ من بَرَدٍ تناثَر كالدُّرَر
واستقبلت غيثَ السماء كما الحبيبِ المنتظَر
حتى إذا ضَوْعُ الثرى وشذاه أذكاه المطرْ
زهَت الطبيعة حيثما يَهمي برونقِها النضِرْ
تختال في أبهى الصُّوَر فكأنَّما هي غادةٌ
وكأنما نُشِرَ السلا مُ على الطبيعةِ والبَشَر
فالناس قد تركوا العرا ءَ إلى الدفيئةِ والسمر

---

* شاعر من الكويت.

والطير يشدو للمطر   من بين أغصان الشجرْ

ومُحَلقاً تحت السما   أمِنَ الرماةَ فلا حذر

لله ... من قطرِ المطر   كيف الطبيعةُ تزدهر؟

آثارُ رحمةِ ربِّنا   فهو المليكُ المقتدِرْ

****

أهوَى المطر وأرى به الـ   عِشقَ العُذَيرِيَّ الخَفِر

هو كالهوى فيه الأما   نِي والتأملُ والفِكَر

فإذا تغلغل في النفو   س فما لها من مُستَقَر

يحتال فيه إلى المنى   ويظُن مُبلِغَه الوطر

من غادةٍ مشراقةً   فاقت مفاتنها الفِكَر

يتبدد الديجور من   ألَقِ الجبين ويندحرْ

إن تلتقيها في الصبا   حِ كأنه منها ظهرْ

فهي الجمال وما الجما   لُ أمامها إلاّ أثرْ

فتذوبُ في وسن العيو   نِ وثغرِها العذبِ العطِر

حتى كأنك والنجو   مَ تسامرون مع القمر

معها ستألف كل ما   يأتيك من صرف القَدَر

حتى المطر... بل والعوا   صفُ بالرعود وبالخطرْ

سيكون أجملَ ملتقَى   وأرَقُّهُ تحت المطرْ



من تجلّيات.. مصطفى محمود

شعر : فاضل خلف*

مصطفى محمود شاعر لبناني كنت أقرأ له في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات. وكان شعره رقيق الحاشية، عذب الألحان، بديع المعاني، وقد قال عنه شيخ النقّاد العرب مارون عبود " إنه بقية شعراء الغزل" وهذه الرباعيات هي من وحي تجلّياته التي مازلت أستذكرها حتى أيامنا هذه:

-١-

ما زال إلهامي بعيد المنال
يلجّ في هجرانه والدلالْ
ودّع لما ودّعت غادتي
فمن أنيسي في الليالي الطوالْ
لا منية الروح بقربي ولا
ملاك شِعري مُؤذنٌ بالوصالْ
فمن يعيد الفنَّ والشعر لي
حتّى أغنّي لِلهوىَ والجمالْ

-٢-

تهنئاتي بعثتها تتجلّى
لمهاتي في عيدها الوضّاحِ
عيد ميلادها يزوّد شعري
بنشيدٍ مغرّد لمّاحِ

* شاعر من الكويت.



فإليها بعثتُ حبّي المصَفَّى

وَهْو زاهٍ كنجمة الإصباحِ

وإليها بعثت عذب غِنائي

يتهادَى كالجدولِ السَّحاحِ

-٣-

سأبقى على العهد يا حلوتي

ويا نور عيني ويامُنيتي

وحقكِ إني سأبقى على

عهودك يا مُنتهَى رغبتي

فهل يسمح الدهر بالملتقَى

لأبصركِ الصدق في لهجتي

ودمتِ مدَى العُمرِ نبع الهَوى

وعشت مدَى العُمرِ حوريّتي

-٤-

تحياتي إليك على الدوامِ

مع الحب المصفّى والهيامِ

وأنتِ شفاءُ روحٍ مستهامٍ

من الآلامِ والمحنِ الجسامِ

ألا جودي بثرثرة فإنّي

أحبكِ يا منمّقة الكلامِ

وشعري صادح في كل آنٍ

على ثرثارتي أزكى السلامِ

* * *



"كويتنا"

شعر: فاطمة العبد الله*

لؤلؤةُ البحار نجمة السمـا

وشمسنا والضوء للقمـــر

كويتنا وعشقنا وأمنـــا

وحضننا الدفيء في المطـر

وفرحنا ووردنا وعطـرنا

ونورنا وبهجــة النظـر

وبيتنـــا وعزنا وفخرنـا

مـلاذ روح مستقـــر

في يومنا وأمسنا وفي غـدٍ

به الرخاء مزدهــــر

هي الجمال والبهاء والسـنا

ومنحة في ليلة القـــدر

أكرمنا الله بفيض خيرهـا

هدية الرحمن للبشـــر

رائعة وفي ابتســام ثغرها

أنشودة الرمـال للبحـر

* شاعرة من الكويت.



بديعة قد خصها بديعنا

بآية من الصور

فاتنةٌ نرى بهاء نورها

بفجرها وفي السَّحّرْ

حين اكتمال البدر في سمائها

ليل به النجوم كالدرر

وشعبها الوفي صانَ أرضها

مدافعاً عند الخطر

منذ الجدود في قديم عهدها

أسطورة من الظفر

منقوشة بالمجد في تاريخها

وكم بها من العبر

حكامها "الصباح" فاض جودهم

شيوخنا لآخر العمر

ندعو لهم برحمة واسعة

عند مليك مقتدر

وطول عمر هانئ لوالد

نحبه منذ الصغر

"صباحنا" أميرنا والدنا

شلال خير منهمر

لشعبه الغالي الذي أوفى له

معاهداً مدى الدهر



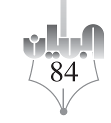


شُكْرًا مَيْدَانَ التحْرِير

شعر: د. السعيد شوارب*

أهــلاً غَــدَ الــتـحْــريـر، أشـفـقْــتُ أنْ
يـنــتَــهــيَ الــعُــمْــــرُ ولـــمْ تــشْــرِقِ
هــيَّــا ارْتــقَــى يَــا مِــصْــرُ .. هَــيَّــا ارْتــقــي
الآن نـــزْهُـــو بـالـشــبــابِ الــنَّــقِــي
كـــمْ مـــنْ سـنـيــن الجَـــدْبِ مَـــرَّتْ بـنــا
مِـــنْ ضَـيِّـــقٍ نمْــضِــي إلـــى ضَـيِّـــقِ
فــى قــبْــضــةِ الــقُــرْصَــانِ أقــدَارُنـــــا
يـا نــهــرَنـــا .. والـلــصُّ لا يــتــقِــي
حــتــى سـألـْنـــا الـنـهــرَ ، يــا نِـيـلـنــا
مـا زلــتَ تجْــري بَــعْــدُ؟مــاذا بَــقِــى؟
قــد قــتــلــوا يــا مِــصــرُ أيــامَــنـــا
فـــأىُّ قــلــبٍ فـيــكِ لـــمْ يُــحْـــرَقِ
وأغْــرَقُـــونـــا فـــى عَــذابَـــاتـــنـــا
فـــأيُّ حُــلـــمٍ فِـيـــكِ لـــمْ يَــغْـــرَقِ
يـــا مــصــرُ يـــا مــصـــرُ وتـــاريــخـــهـــا
يـــا أيــهـــا الأحْــــجَـــارُ ،هَـــيَّـــا انـطِـقـي

* شاعر من مصر



مِن سَاحَةِ " التَّحْرِيرِ" أنشُودَةٌ
كأنهَا الأحْلامُ إذ تلتقِي
عَذراءُ مثلَ النيلِ ..أبطالهَا
مَوْلودةٌ فى مَوْجِهِ الأزْرَقِ
نادَتْ، وشِبْنَا نحْنُ فى خَوْفِنا
يا أمَّنا يا مِصْرُ ، فينا ثِقِي
كأنمَا ال"الفسْبُوكْ"عُمْري أنا
شُكرًا لكمْ مِنْ قلبيَ المُرْهَقِ
شكراً لكمْ ، عدتمْ بأعْمَارِنا
خضْراءَ مثلَ الأمَلِ المُورِقِ
أصْغرُنا أنتم ، ولكنكم
بفِكرِكمْ ، تاجٌ علي مَفْرِقِي
هلْ يلِدُ الأبناءُ آبَاءَهُمْ؟
شكرًا لكم ، بحُبِّكُمْ نَرْتَقِي

أهْلاً غَدَ التحْرِيرِ، أشفقتُ أنْ
ينتَهيَ العُمْرُ ولمْ تشْرِقِ





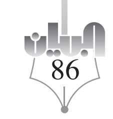
شموخاً إلى المستحيل

شعر: مصطفى أحمد النّجار*

أجذّف ليلاً .. وأطوي السنين بإشراقة في الصباح
فكل الذي مرّ تحت صراخ المجاذيف يمضي ..
ليترك في ردهات فؤادي مواقع عشق ..
ودرباً موشّى بنار التجاريب يوماً فيوما
أجذف فجراً وأبدأ عزف جراحي التي خلفتها الليالي ..
يولّي قطار الكلام (يتكتك) فوق ازدحام الحياة ..
ووهج الهموم ، ولسع سياط الظنون ..
بما خبّأته الدروب
فها هو قلبي .. يُقلّ زوارق عمري نهاراً .. جِهاراً
ليعلن في البدء .. كان اليمام يحاور روحي
ومنذ الطفولة كان حوار المحبة .. كنا صغارا
نعابث في مفردات الحياة
(أحبكِ أنتِ .. أحبكَ أنتَ)
كمثل انطلاق الفَراش يغازل ورد الحدائق ..
والزيزفون ببال الشمال
ومثلِ انطلاق خروفٍ صغير .. تراقص في مقلتيه الطريق
..

---

* شاعر من سوريا.



فولّى بعيداً .. فما عاد إلا .. وكل الدروب انفتاح ..

لسكب المحبة والبيلسان

حكاية حب قديم تألّق في ساريات السنين

تُعيدُ إلى شهرزاد القديمة سيرة حب تجدّد في الحادثات ..

وأمعن شوقاً وحباً ..

وأكّد رغم صراخ المجاذيف دوماً :

بأن المحبة بذلٌ .. وقطف النهاية ..

للقابضين الحياة جماراً وصبراً .. ووقفةَ عزّ ..

تناجز موج الحياة .. وتعدو شموخاً إلى المستحيل !

******



قصائد من الهايكو الياباني

ترجمة: سعيد بوكرامي*

تقديم

في إشارة إلى الهايكو قال الشاعر الياباني المعروف كيوشي طكهاما أن الهايكو هو التعبير العفوي عن المشاعر والحياة من خلال فصول الطبيعة الأربعة.

الهايكو إذن مستمد من الطبيعة ومستلهم من التأمل في اللحظة الراهنة.

هذا لا يعني أن شعر الهايكو خالٍ من أية فلسفة ذهنية أو روحية لأن قارئه ملزم بإعمال فكره وحدسه للوصول إلى ما بين السطور والرموز والايحاءات.

فبعد سنوات من قراءة الشعر كان شعر الهايكو مفاجأة جمالية وذهنية بالنسبة لي، أحب أن أتقاسمها مع القارئ العربي من خلال هذه الترجمة لمجموعة مختارة من الشعراء اليابانيين:

الشاعر: سيهو أوانو

الغراب في مهب الريح

قال لي

هراء

سقطت ندفة ثلج

فوق عدستي:

فكانت قطرة الندى

في سري

أفتقد الربيع

لأني هرمت

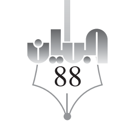
الشاعرة: نيجي فويونو

بيدي

أغري غراباً حائماً

---

* مترجم وناقد من المغرب.



نحو بحر من اليراقات

الربيع يتأمل

عاقداً يديه

فوق جذور مُرَّة تنمو بسرعة

آه يا زهرة شجرة البرقوق!

كم نذبل

داخل المكتبة

الشاعر: إيدا دكوتسو

ليلة تحت ضوء القمر

ظل جبل فوجي الهائل يظهر

يا له من صقيع!

أقطف أزهار السحلب في فصل الربيع

وألقيها

بين الغمام

الشاعر: ساي إيماي

الربيع هنا.

أسمع صوت الأمواج

تموج تحت مكتبي.

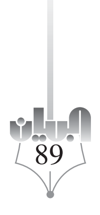
فراشة بيضاء تنبثق

من بين خطوط الحمار الوحشي

الشاعرة: طاي كاكيموتو

يمضي الصيف

أزيح الستارة



فلا أرى شيئاً

لُجين
أقدام مضمخة بالوحل
إنه نهر الربيع
عندما تقترب مني فراشة الشتاء
جرس المعبد الضخم
يتحرك بخفة

الشاعر : تشوسون كاطو

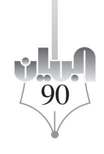
معبد في مهب الرياح
غرفة منحوتة
في ساق شجرة

داخل النار
ستنتهي هذه النملة
التي تسير وتسير

نوارس الشتاء
بلا مأوى للأحياء
بلا قبر للأموات

حشرة راقدة
أتمنى أن يكون للموت
هذا الوجه

مريض في الفراش
شجرة الشتاء
ما يأسر بصري.





قصة

خاذف الحرابي

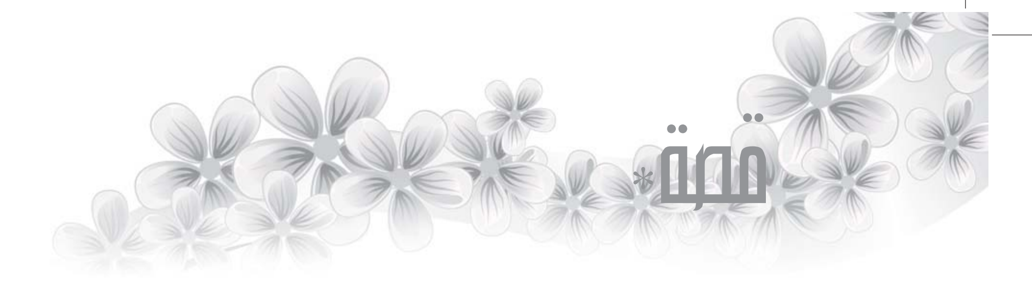
علي المجنوني

الثوب الأبيض

للكاتب فليسبرتو هرنانديز: ترجمة حسين عيد

حكاية من ليل القرى

جلاء الطيري



خاذف الحرابي

بقلم: علي المجنوني*

ظهره ومشيته يخبران أنه يكبُر أبي، لكنه مع ذلك ينادي أبي يا عمّ -كما يفعل الآن حول صحن السحور المرتفع عن الأرض بفضل طشت مقلوب- وهذا سؤال لم أتأخر كثيراً في العثور على إجابته. كان (بابكر) ثاني راع يجلّبه لنا البحر. سابقُه (الصِّدّيق) كان شاباً عشرينياً لا يطفئ فانوس خيمته طوالَ الليل. يقرأ المكاتيبَ التي يجيء بها عوض الله وغيره من الرعاة، ويردّ عليها ليسلمها إليهم في النهار. وهكذا لم يكن يكفيه أذانُ أبي للفجر حتى يستيقظ من نومه، بل لا بدّ من رسول ليوقظه كل صباح. نبت استياءٌ في صدر أبي من الصِّدّيق حتى جاء الثعلب وأكل رخلاً مولودة للتو في المرعى، ففاض الكيل. اكتشفنا أنه ينشغل عن رعيّته بخذْف الحَرابي وهي تعتلي الصخور. ينتظرها تخرج كل ضحى وتتابع الشمس أنّى دارت، فيتصيّدها بالحصى. أعطاه أبي أجره في اليوم الذي استقبلنا اثنين لم يكونا غير ابني عمٍّ باحثَيْن عن عمل. اختار أبي الذي ظنّه أصلحهما، وكان يحمل عصا جرداء لها عقد محروقة ومنحوتة بعناية. غادر ابن العمّ، وبقي الذي علّق على السبب المعلَن للاستغناء عن الصِّدّيق بقولٍ يتلبّس حكمةً ودراية:

- الرّيد كاتله.١

لبابكر جذعٌ هزيل، ومشيةٌ متأنية، ووجهٌ متغضن تحفّ عارضيه ذقنٌ لم أجد وصفاً لها كالذي اخترعه بابكر نفسُه. عدّ رؤوس القطيع بإشراف أبي واتفق على أن يستلم المهمّة في الصباح. استيقظ قبل الجميع من اليوم الأول، وأذّن للفجر بنغمة لم نعتدها. بعد الصلاة طلب جهاز راديو، ثم فزّ وهو يستلم جهاز أبي الصغير ويشقّ الغبش بهمّة. في عهد بابكر حدث -مرتين- أن تموت رخلٌ حين الولادة في المرعى. ينصت أبي للتفاصيل من الراعي، فيحوقل ويُحَسْبِن. يعزّيه بابكر باقتضاب ولا يلبث أن يعود لاستئناف عمله.

الليلة نقص الكيروسين في بطن الفانوس فاحمرّ ضوؤه وبدا كسيحاً كثير السناج. على الضوء الواهن، كان بابكر ينتقش الشوكَ من باطن حذائه المطاطي، فيبين على

---

* كاتب من المملكة العربية السعودية.

١ تعني: الحب قاتله.



وجه الحذاء وسمٌ بالنار هو ذات الوسم المشلوخ على وجهه الناضح عرقاً. زان له أن ينقل أخبار الراديو بطريقته، ولكن أياً من تلك الأخبار لم يلقَ اهتمام أبي أو أولاده الناعسين بانتظار السحور. اقتنص بابكر لحظة صمت تمتدّ في جبين أبي، فتنحنح وأطلق لسانه من جديد. مرةً محذراً ومرة متهكماً وأخرى مستعرضاً ذاكرته المتقلصة من أثر السنين. اختارنا موضوعاً لثرثرته:

- فلان، عليك الله ما تدربي البراميل! علاّن، عليك الله ما تتوضا باللبن!

لا شك أنه كان يظن أنه يقترب مع كل كلمة شبراً من رضا ربه. ولا شك أنه صُدم لأن أبي لم يعلّق رغم النظرات المريبة التي اكتسحت بعض الوجوه الصغيرة. عندها أخذ يتكلم عن الحرب والنضال وجبهات التحرير، وعن العصيّ التي تدحر مدّ العدوان. وعن اللحظة الحاسمة في تاريخ المقاومة الشعبية. ورغم أننا لم نفهم شيئاً، بدا له موضوع الحرب بين الدولتين المتجاورتين أكثر إثارة. حتى إذا ما انتهينا من السحور ولعق سبابته التي لا زال يصقل تخشّبها دهن الأكل، أدنى الفانوس منه وخطّ على الأرض خطين متقابلين. ثم قال بحماس شديد مشيراً إلى الخط الأدنى منه والذي بدا غائراً في التراب كأخدود:

- دا الديش٢ السوداني.. رافع العلم السوداني..

وساحباً أبصارنا إلى الخط المقابل:

- ودا الديش المصري.. رافع العلم المصري..

ثم صمت قليلاً ليتأكد من متابعتنا له، ثم غرز إصبعه مرة أخرى في نقطة ما بين الخطّين وتركه هناك، مشيراً إلى المنطقة الدائر حولها النزاع:

- دي حلايب !

استعرض مهارته في وصف المشهد وكأنه مراسل تلفزيوني من قلب الحدث. نقل عن قائد المعركة من الطرف القريب إليه تهديده، وكان مالئاً فمه بحماس مَن يخطب في حشد:

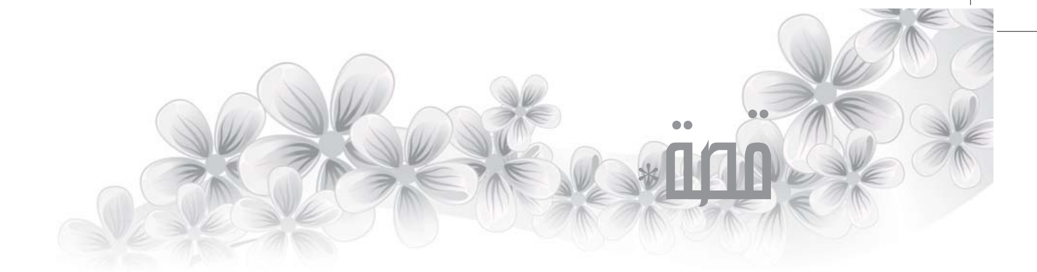
- علِّم ناسَك العوم، قبل لا أفكّ عليك السد العالي!

لم نعرف كيف انتهت المواجهة، إذ إنها انتهت عند هذا التهديد. أما المراسل التلفزيوني فمسح يده بذقنه، وتذكرت وأنا أرفع الصحن الممسوح جيداً وصفه للرعاة من دولة أخرى: دقونتهُنّ زيّ المقاشيش! لما نهض بابكر سمعنا في جيب ثوبه العَرّاقي صوت حصى كثير، أعلى من صوت صدر من ركبتيه. أخذ حذاءه المطاطي الموسوم بين أصابع يساره، وغاب رويداً رويداً في الظلام.

---

2 الجيش.





الثوب الأبيض

للكاتب: فليسبرتو هرنانديز(١)

ترجمــة: حسين عيد*

I

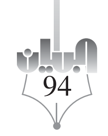
كنت واقفاً بالخارج، متطلعاً إلي الشرفة. أمكنني من مكاني أن أرى مصراعي الباب الزجاجيين ينفتحان فجأة بداخل الغرفة، بحيث يواجه كلّ منهما الآخر. كانت "ماريسا" أيضاً تقف هناك، يمسّ أحد المصراعين ظهرها مسّاً رقيقاً. لكن، سرعان ما ناداها فجأة أحدهم من الداخل، فتركت الساحة. ما إن ذهبت حتى شعرت أنّ انصرافها لم يثر أيّ حميمية بالغياب. لقد نشأت، في الواقع، مدركاً حقيقة أنّ مصراعي الباب الزجاجيين كانا في كلّ حين ينظر كلّ منهما للآخر باهتمام، لدرجة بدا فيها أنّ "ماريسا" تجاوزت الحدّ. كانت قد تعدّت على حرمة هذين الشيئين الأبكمين، الثابتين: المصراعين اللذين يحدّق كلّ منهما إلى الآخر.

II

لم يستغرق الأمر وقتاً طويلاً، لأكتشف أنّ الشيء الوحيد، الذي ربطني بالمصراعين الزجاجيين، هو السرور الذي كنت أستمدّه من موقعيهما السليمين، والعذاب الذي كان يغزوني عند انتهاك تينك الموقعين. كان الموقعان اللذان منحاني سروراً: حين يواجه المصراعان الزجاجيان بتواطؤ عابس كلّ منهما الآخر، وعندما ينغلقان مشكّلين معاً كلاً واحداً. ولم أكن أستطيع أن أوقف فكّي ثابتاً، وجسمي منتصباً إذا سحبت "ماريسا" المصراعين إلى الوراء، وابتعدا ولو بفارق ضئيل عن النقطة المحددة، التي يتواجه فيها كلّ منهما مع الآخر. في مثل تلك اللحظات، كنت أبذل جهداً بدنياً خارقاً

---

* مترجم من مصر.



محترقاً برغبة أن يعود المصراعان إلى تطابقهما الكامل. كان لابدّ لذلك الفعل أن يمنع، ولم يكن لديّ أيّ شكّ أنّ المصراعين الزجاجيين قد طوّرا كراهية حقودة لم نستطع التنبؤ بنتائجها.

III

إن أكثر الاعتداءات تدنيساً لأحد هذين الموقعين، اللذين منحاني سروراً، قد يحدث في المساء، عندما نرغب أنا و"ماريسا" في تبادل تحيّة المساء.

قد تتردد في هذه المناسبات، وهي تغلق المصراعين، تاركة فجوة مثيرة للاستياء بينهما. يمكنني أن أقول أنّها كانت عمياء عن حاجة المصراعين الزجاجيين إلى أن يندمجا معاً على الفور في اتحاد عنيد.

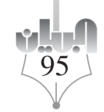
كانت هناك بالكاد مساحة كافية لرأس "ماريسا"، في الفراغ المظلم الذي مازال قائماً بين المصراعين. تطلعت بلامبالاة، بينما ابتسمت لي، معارضة بوضوح أن تقول وداعاً. يمكنني أن أقول أنها كانت غافلة عن إدراك أنّ هناك قوّة مهددة ولدت من تأخّرها في إغلاق المصراعين الزجاجيين.

IV

ذات مساء، دعتني "ماريسا" إلى الداخل، فشعرت بابتهاج. طلبت مني، في وقت لاحق، أن أقف معها في الشرفة. كان علينا، للوصول إلى هناك، أن نتغلب على الفراغ بين المصراعين الزجاجيين. بمعاينتهما، اندهشت من غموضهما. لقد بدا، قبل أن نعبر، أنّهما كانا يفكران في شيء، وبعد أن عبرنا، فكّرا في شيء آخر تماماً. على أيّة حال، سرنا خلال الفجوة التي تفصل بينهما. وبعد أن تحدثنا، أنا و"ماريسا" لفترة من الوقت، كنت قد بدأت أنسى المصراعين الزجاجيين، حتى شعرت بأنهما يلمسان ظهري بحركات منوّمة. وعندما استدرت، رأيت المصراعين قائمين أمام وجهي. في الحقيقة، كانا قد نجحا في دفعي، أنا و"ماريسا"، إلى الحافة البعيدة من الشرفة. كانت غريزتي تحضّني بأن أثب من هناك، آخذا "ماريسا" معي.

V

كنت منتشياً، ذات صباح، لأننا كنّا قد تزوجنا للتو. لكن حين فتحت "ماريسا" دولاب الملابس، شعرت بقلق كما لو كان ذلك بسبب الإفراط في فتح المصراعين الزجاجيين.

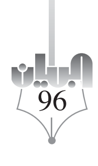


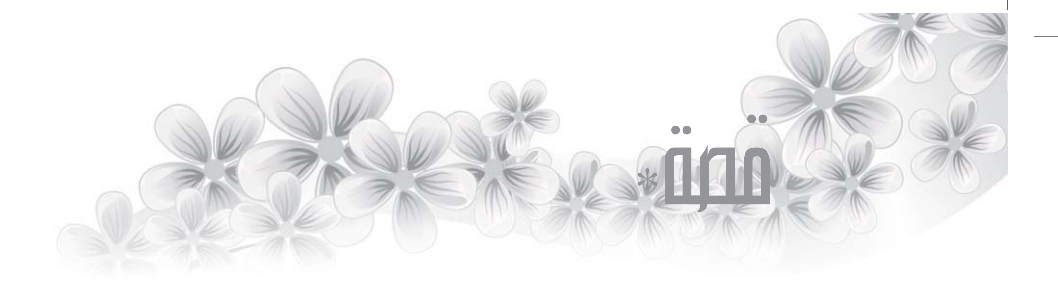
ذات مساء، بينما كانت بعيداً، ذهبت لآخذ شيئاً من الدولاب. وعلى الرغم من أنني قد راودني شعور أنني أنتهك حرمة المكان، إلاّ أنني فتحته. وقفت هناك دائخاً، جامداً. كان رأسي أيضاً ساكناً، مثلما كانت محتويات الدولاب، وقد بدا أحد أثواب "ماريسا" البيضاء، تماماً مثلها، دون ذراعين، دون ساقين، ودون رأس.

تعريف بالكاتب:

(١) فلسبرتو هرنانديز (١٩٠٢ – ١٩٦٤)، هو واحد من أهم كتاب أورجواي وأمريكا اللاتينية في القصة القصيرة على الإطلاق. يعتبر الجد الأول لابتكار الخرافة، خاصة وهو يحاول أن يتناول في قصصه واقع الجماد من منظور جديد. من أعماله التي ترجمت إلى اللغة الانجليزية: مجموعة "قصص البيانو" و"أراضي الذاكرة". ترك تأثيرا كبيرا علي كثير من الكتاب. قال عنه جابرييل جارسيا ماركيز "لو لم أقرأ قصص فليسبرتو هرنانديز في عام ١٩٥٠، لما أصبحت الكاتب الذي أنا عليه اليوم". كما قال عنه الكاتب الايطالي ايتالو كالفينو، الذي ترجم مجموعته القصصية "قصص البيانو" إلى الايطالية: "انه الكاتب الذي ليس مثله أحد، لا أيّ من الأمريكيين ولا أيّ من أمريكا اللاتينية. انه "مخالف للقواعد" يضلل كّل التصنيفات والتوصيفات، ومع ذلك فهو واضح في أيّة صفحة قد يفتحها المرء عشوائيا من كتبه"

أما قصة "الثوب الأبيض"، فقد نشرت في مجلة "تيرن رو"، بعدد خريف ٢٠٠٧، وقام بالترجمة من الأسبانية إلى الانجليزية "بيتر روبرتسون".





حكاية من ليل القرى

بقلم: جلاء الطيري*

أنا الذي أملك شعراً أسود مسترسلاً وعينين واسعتين كعيني أمي، التي كانت تُغني في موالد القرية وأفراحها، تنام بين أهداب رجالها . تهابها النساء لجمالها فكل من نظر إليها بنار الحب احترق، يبصقن عليها عندما تمرُ أمام عتباتهن الجالسات عليها يتحسرن على رجالهن الذين أصبحوا يهيمون على وجوههم من شارع إلى شارع وراء تلك التي أتت من سلالات القمر، يتضرعن إلى الله أن يصيبها بالخرس أو يصيب رجالهن بالصمم حتى لا يستمعوا إلى صوتها الأعذب من غناء الكراوان، منذ أن جاءت ورجالهن لم ينظروا إلى وجوههن تركوا العشب الفاسد ينمو على أجسادهن.

أنا الذي ولدت بلا تاريخ لا أعلمُ من أي الرجال أتيت، يقولون لي أن أبي فقير إلى حد العوز لا يملكُ سوى بيت من الطين في أطراف القرية ملتصق بالنهر، كل نساء القرية يحججن إليه بحجة ملء جرار متشققة من العطش، يتملين في وجهه.. لم تكن أتعسهن حظاً ترضى به زوجاً، ولكن يقبلن أن يكون لهن خليلاً، ما إن نظرن إليه حتى يُقطعنّ جلاليبهنّ ويقلن نحن لك.

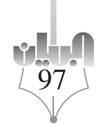
يشربن من مائه المحرم فما من يدٍ حانية تنفض عن وجوههن الرماد، تداوي جروحاً نبتت فوق الجلد المتشقق، وما من شمس تُدفئ فراشاً بارداً، تهز ثمار العنب، لا ذنب لهن إن كنّ حييات يخشين البوح بمكنون العشق الذي يحملونه... يخضبن الشعر ... ينثرن العطر على أجسادهن الجافة والمتكسرة كورق هش.

وسط تعجب كل رجال القرية تزوجت أمي بالرجل الذي يسكن بجانب النهر تقرت ملامح الوجه فاكتشفت أنه هو الذي يُطاردها في أحلامها مُنذ صحوة الأنوثة فيها، اتكأت على ذراعه لوحت له بمناديل فتنتها وقالت:

أنت عكازي الذي أتوكأ عليه، هيا يا مليكي ودليلي إلى الفردوس فليغمرني نورك

---

* كاتبة من مصر



ولتغفر لى جهلى بمحبتك . تزينت الدنيا وازَّخرفت، دخلا إلى سرير العشق، أحتفى بهما المطر اطلق زغـرودة المـاء بللت الجسد الأطيب من زهـرة فلّ قالت من الآن سأُسميك حبيبي المبتل بماء المطر، فرح وقال:

من الآن أنتِ حبيبتي الملكة المتوجة على عرش القلب، انتعشت أزهـار الملكة خلعت أشواكها وقالت هئت لك، ارتشفا من شهد المحبة سكنت قطرة عسل بداخل البطن فامتلأت وصرت أنا .

– أنا ابن الملكة لا أُشبه الحزن، لا إرث لدي سوى صوتها، أفترش المساءات يرقصُ عليها شباب طربوا لغنائي وأعينهم تضمر لي شراً يتهامسون ويقولون :

في عينيه تسكن كل بنات القرية يدعوهن كل مساء لقطف نرجسهن، يخبئنه في أحلامهن ينطلق معهن حين ينام الليل، يعبر سهولهن، يتحلقنه كفراشات يردن الولوج إلى النار، يخافُ عليهن يمتطي حصانه ويبتعد، يبكين من الشوق إليه فالليل ما زال في أوله والأحلام المؤجلة مُنذ ليلة أمس سيوقظنها له .

يعود يرتشف دمّعهن، يستعير سفينة نوح يعبئُ فيها مريديه يعبر بهن البحر وحين يسقطن في ثمالة نشوته، يستحيل إلى نورس يطيرُ بعيداً عندما تضربهن أمهاتهن ملقيات على وجوههن الماء .

يستيقظن كسيرات مسهدات يحاولنَّ إكمال الحُلم يتعالى صياح الأمهات استيقظن لعمل البيت وايقاد الفرن لخبز العيش وسقاية دجاجات عطشى، ألا تُفلحنَّ إلا في الزينة وسماع غناء ابن الغجرية .

– الغجرية هي أمي التي امتنعت عن ارتياد آذان رجال القرية، العصيان أعلنته عندما طلبها الولدُ ابن العمدة الذي لا يُعصى له أمرُ.

أتى من المدينة مزهواً بلباسه الغريب عن لباس أهل قريته حاملاً معه الكراريس والكتب متعالياً يلتف حول سامره شباب القرية يحكى لهم عن "اللمبه" التي توقد بدون جاز أو كبريت فقط بضغطة زر تضيء كنار هائلة، والماء الذي ينساب في مواسير حديدية ما أن تلمسه حتى يجري كنهر لا ينضب، الملتفون حوله فغروا أفواههم من العجب، وعندما جاء إلى ذكر من ليس بعذوبته سكر قال :

النساء في المدينة يمشين حاسرات الرأس يرفعن شعورهنّ لأعلى أما أثوابهنّ فترتفع إلى ما فوق الركبة مظهرة سيقانهن البيضاء التي تكاد من فتنتها تضيء،ما إن تهمس لإحداهن حتى تأتيك سعياً ترشفُ من عنابها لآخر قطرة قال المتحلقون حول سامره صف لنا فتاتك ؟

قال الولدُ المغتر بعبور بوابات القرية والعالم بما يحدث خارجها:



ولا إنسان يقدر على وصفها ولا بنات في الدنيا يشبهنها، هي كالماء العذب للظمآن في قيظ الصيف، الأمواج العالية ترفعك لأعلى جنان الخلد ولا تتركك حتى تنهل من كوثرها وبعد مضي الوقت تتركك كزبد متوهج .

المتحلقون حوله قالوا : كُل صفاتك حلوة ولكن لم يُخلق مثل الملكَة .

– الملكة هي أمي التي وأدت رغبات ابن العمدة وأقسمت بعد أن زرع أبي نبتته في ليلة ماطرة أن تبقى خالية من الذنب صامدة في وجه رجال القرية احتمت بجذع النخلة هزتها تساقط عليها التمر .

تساءل ابن العمدة :

لماذا هي عصية عليَّ ؟ لماذا لاتمنحني صوتها الذي منحته لكل رجال القرية العاديين والمتشابهين الذين يأكلُ الفقر وجوههم المتشققة كأرض بور، وأنا الذي لم آكل إلا في صحاف من خزف أنا ربيب المدينة ...أتلك المرأة تستعصي عليَّ!!.

دارت معركة في القلب انتصر فيها سهم الهوى الذي رشق في قلب ابن العمدة فما من دواء شاف لشراك الحب الواقع فيها ....

" الحُب سيصيرُ جميلاً لو أن القلبين اجتمعا "

الملكة احتارت .. لو أن ابن العمدة جاء قبل هطول المطر لأحبته وفرحت به كثيراً ومنحته نفسها في الساعة والتو، لكن لا إنسان يستطيع أن يمسك بيديه القدر فيأمُره كن فيكون،القدر همس في أذنيها أن السعادة كلها في الرجل الذي ابتل بماء المطر .

الملكة أرادت أن تختبر حُبهُ لها فقالت: اعتلِ السماء، عِد النجوم اصنع لي عقداً منها قال : الموت عشقاً هو أمنيتي المشتهاة رفع قلبه وصعد .. راقت لها اللعبة فاعتلت قلبها وصعدا معاً .

كانت في ثوب النوم الشفيف ..تناجيا بلغة المحبين السرية ..خافا افتضاض سرهما نظرا إلى الأسفل فوجدا القرية تغرق في النوم .. المحبون فقط استمعوا لغنائهما وندائهما .. ارتقى كل واحد قلبه واعتلى .. حجبهم الغيم عن أعين الغافلين ..أوقَفوا الزمن عن دورانه .. غمرتهم النشوة .. شقت أقدامهم نِتَفَ الغيم .. ارتفع غناؤهم .. استيقظ أهل القرية ..

أخذوا يستمعون ويتساءلون من أين يجيء دبيب الأقدام الراقصة ؟!!

وعندما فشلوا رجعوا إلى بيوتهم وهم يصرخون أوقِفوا الغناء .. أوقِفوا الرقص .. وإلا قتلنا كل من وجدناه متلبساً بالعشق .. عندها خاف المحبون .. ألقوا على المتوعدين الشهب لترجمهم ذروا في أعينهم التراب فأصبحوا لايُبصرون .



هبطا من علياء الحلم ...

غداً عند مغيب الشمس سألُقى بأمنيتى في البئر، أُعطيها خصلات شعري كقربان، سأقول لها أنى أتمنى ولداً يحمل قلب أبيه، تنام بين أهدابه كل بنات الانس يحملٌ صوتى، اصنعهُ على عينى وأن أُلقى عليه محبة منى يُباركه المطر الذي أنبت بذرته في . الملكة تمنت استجاب القدر لندائها وجئت أنا

– أنا الذي لم أرها ولم أنظر إلى وجهها الذي جعل ابن العمدة يهيمُ على وجهه يتبعها أينما ذهبت يحُايلها مرة بالوعيد وأخرى بالتذلل والركوع تحت سطوة صوتها. ابن العمدة قطع يَدهُ بسكين العشق علها ترضى .. فلم ترضَ .. يرهف إلى صوتها كلما غنت لحبيبها، غلبه العشق فسكر بخمرته، فاض بمكنون الهوى وباح بالكتمان .

" صار تسلية أهل القرية يقذفونه بالحجارة والأوساخ ينتقمون من العمدة في شخص ابنه العاجز عن درء الأذى، يجرون وراءه صائحين مجنون الملكة .. مجنون الملكة "

اغتاظ العمدة من تلك العاهرة التي جعلت ابنه كالشحاذين يتمنى منها أن ترمى إليه بنظرة ود وهو الذي كان يزهو به بين العامة والأعيان تتمناه كل بنات القرية إن اشار إلى واحدة منهن بأصبعه الأصغر خرت ساجدة تحت قدميه .

حين صرخت صراصير الليل وعلا نقيق ضفادعه الراقدة في ماء آسن كانت الفكرة في عقله قد اختمرت فليقتل تلك العاهرة، سيجعلها تموت موتة طبيعية لا تؤلب عليه ابنه العاشق فيتهمه بقتلها . بعض من تلك الحيات الساكنة تحت أحراش نبات الحلفاء تفرغ سمها في الجسد الذي أصاب ابنه ووريثه في السلطة بالجنون تنهي القصة ويعود الولد المارق إلى عقله.

ثلاثة أيام سقطت من دفتر الوقت، وهو ينتظر أن يأتيه العويل مُعلناً موت العاهرة بعد أن دس حيته تحت غطائها، اشتمت الحية رائحة السمك الذي جلبه الرجل المبتل بماء المطر لغداء اليوم فخرجت مسرعة، فهي لم تأكل منذ ثلاثة أيام والجوع يكوي بطنها .

فزع الحبيب عندما رأي الحية

قالت لهما : لاتفزعا إنكما من الآمنين

قدم لها الحبيب السمك لتأكله

بكت الحية أنت تجعلني أخجل من نفسي ...

وأنا ما جُلبت إلا لقتلكما .. تمنيا عليَّ، وإني إن شاء الله لملبية .

قالا : ما نحن بآخذين ثمن اكرام الضيف .



الليل لايطيُب له النوم وهذان الحبيبان يصدحان بأعذب الألحان، الحية طربت لغناء الملكة وعزف حبيبها على المزمار فأخذت تتلوى راقصة . ولدت الشمس من بطن الليل الناعس،استقبلتها الحية في فرح قائلة: حان الوقت لرد الجميل تحولت الحية إلى عقد من ذهب وعيناها إلى زمردتين زينتا جيد الملكة .

تيقن العمدة أن الملكة قد ماتت فذهب إلى بيتها مرتديا قناع الحزن ليواري سوءتها كأي رجل صالح يقوم بواجبه تجاه أهل قريته .

ُرشق بسكين المفاجأة عندما وجد الملكة تغنى وحبيبها يعزف على نايه وعقد تتزين به الملكة جفل كمن مسته النار، ألقى بوقاره وحكمته على الأرض وتوعدها حينما سخر منه أهل القرية .

جلس في بيته شهوراً يفكر كيف ينتقم ويجتثها كعشب فاسد .

اجتمع أهل القرية بعد أن وقف خطيب المسجد يهدد بإيعاز من العمدة بالويل والثبور لتلك العاهرة التي تسكن أطراف القرية والتي تسحر الشباب بغنائها تُلهيهم عن إتيان نسائهم أو كسب عيشهم مما يهددهم بانتقام السماء على ما اقترفوا من آثام والحل لتفادى غضب السماء هو أن تُرجم أو تُحرق، ردد الجمع وراءه فلترجم ... ولتحرق ...

بينما يتقدمون لتنفيذ الحكم وفي ليلة القمر الساطع جاءها المخاض هزت أشجار القلب فتساقطت أنا .

– أنا الذي سأجول الأرض بغنائي ... وأقول أن لا سبب للحزن ... أنا مرفأ العاشقين وتميمة حظهم ... أنا الذي يُفتش الرجال في رأسي باحثين عن جواريهم الهاربات من سطوتهم ... وينسون أني بالقلب أسست مملكة كل من فيها ملكات لاسلطان عليهنّ سوى الهوى .

من أكمامى المبتلة بدموع العشاق ... نسجتُ بيتاً لا يأتيه الجلادون .

كجراد يزحفون ...ُيحاولون تسلق جدران القلب ... أيها الجلادون الوقحون ... كيف تجرؤون على الاقتراب من بيتي ؟

اذهبوا بعيداً لا مكان لكم عندي ... من البعيد أراهم يهرولون نحوى ... كل واحد منهم يمسك بحصاة يرجمونني ... يُوقدون النار من تحتي ... أتطلع إلى السماء ... أرى الملكة في الأعلى تُغني للرجل الذي ابتل بماء المطر ... تُشير إلىَّ بأن أصعد ... أصعد ... والمطر الهاطل يُطفئ ناراً ... مشتعلة بينما ... في الأعلى ...

تضحك الملكة ...

الملكة هى أمي ...



من تاريخ البيان

تُشرع مجلة البيان نوافذ ذاكرتها على ماضي الكويت الأدبي، من خلال إعادة نشر مختارات لمواضيع من أعداد سابقة من "البيان" منذ صدورها في عام ١٩٦٦م. وذلك لإعادة الوهج إلى مواضيع شكلت في يوم ما، ملامح ثقافة بارزة على وجه الحياة الأدبية، لأدباء أسسوا البنية المعرفية في الكويت، فكان لابد من وقفة وفاء بحقهم، وفي الوقت نفسه ما سوف تحققه هذه المواضيع من فائدة للأجيال.

– وقد احتوى العدد الرابع عشر، مايو 1967م على الموضوعات التالية :

– الموضوع	الكاتب
– تقطع العقد	شعر: خالد سعود الزيد
– جانب من حياة عبد الله الصانع	محمد الصانع
– الحركة الأدبية في الأردن.	عيسى الناعوري
– إلى حرم الله	شعر محمد أحمد المشاري
– موج ، رياح ، مطر	قصة حسين يعقوب العلي
– الحركة المسرحية في مقامات العجيلي	شعر شريف الرأس
– متى أصعبت	شعر أحمد حسين الباقوري
– لقاء مع شاكر مصطفى	إعداد سليمان الشطي
– أبو قردان	شعر عبد الله سنان
– حلاوة زمان والتنويعات النقدية	بقلم إبراهيم أصلان
– إبحار عقيم	شعر محمد جابر الأنصاري
– ليلة ربيع	قصة مترجمة بقلم عصام حماد
– مع أدباء الكويت في قرنين	بقلم عبد الستار فراج
– الشعر الفرنسي وأسبقية التجديد	ترجمة البيان
– أديب مغمور	بقلم حجي جاسم الحجي



- النكبة من الداخل　　　شعر يوسف الخطيب

- الساق والجدار　　　فاطمة الناهض.

- وقد اخترنا منها ما يلي :

- جانب من حياة المرحوم عبد الله العلي الصانع (أعلام)　　　بقلم: محمد عبد الله الصانع

- إلى حرم الله　　　(شعر)　　　بقلم محمد أحمد المشاري

- موج.. رياح .. مطر　　　(قصة)　　　بقلم: حسين يعقوب العلي

- الساق والجدار　　　(قصة)　　　بقلم: فاطمة الناهض.



جانب من حياة المرحوم عبد الله العلي الصانع

بقلم: محمد عبد الله الصانع *

إذا ما ذكرت عمان، وذكر الساحل الأخضر فيها، حيث مرابع الأعراب من الأزد هناك، تبادر إلى الذهن سريعاً اسم المرحوم الشاعر الأديب عبد الله العلي الصانع، حيث أمضى في تلك البلاد الطيبة شطر الصبا والشباب من حياته، متعرفاً على معالم تلك المنطقة، متنقلاً بين الحين والآخر ماراً ومقيماً بإمارات الساحل كلها، فتراه بالشارقة ودبي أحياناً، وتراه في عجمان وأبو ظبي أخرى، وآونة تراه في رأس الخيمة والفجيرة أو أم القيوين وغيرها، أينما حل فهناك أخ وصديق ورفيق، اخ يبادله الود بالود وصديق يشاطره الحب والحنين، ورفيق يخلص له العشرة ويصحبه على الفطرة، مما زاده ولعاً بالمنطقة وأهلها، فكانت عمان حديثه في مجلسه وكانت عمان موضوعاً لقصيدته، ما كتب مقالاً بالأدب والتاريخ إلا ولعمان وساحله حظ منه، كان رحمه الله خبيراً بالمنطقة ملماً بتفاصيل أخبار أهلها عارفاً بكنه أسرارها فلقد كتب في مطلع سلسلة مقالاته "طرف من عمان" ما جئت مجلس الأمير الجليل والشيخ الوقور المرحوم عبد الله بن سالم الصباح إلا ويسألني عن عمان في ماضيه وحاضره، وقد قال لي ذات يوم، إن عمان حافل بالحوادث التاريخية، ولكننا مع الأسف لا نعرف عنه شيئاً ولم يكتب أحد عن تفاصيل أخباره بما يشفي المتطلع إلى ذلك القطر الشقيق فعلمت أنه بهذه الكلمة يشير حفظه الله إلى أنه يجب على أن أكتب عن هذا القطر الذي أصبحت من أحد أبنائه حيث سلخت فيه شرخ الشباب ونيفت على الثلاثين عاماً في سكناه كما قضى والدي أكثر من ذلك فيه ودفن مع إخوته في قراه".

ومن هنا فليس غريباً إذا ما سعت إحدى السفارات الأجنبية –آنذاك– وحاولت جاهدة في بداية الأمر أن تغريه في أن يكون عوناً لها وسنداً في المنطقة يمدها بتفاصيل أخبارها ويعطيها النادر من الأسرار في تلك الديار، وليس غريباً أيضاً إذا ما استعملت هذه الجهات سلطاتها ومارستها في إبعاده عن تلك المنطقة في الأونة الأخيرة، على اعتبار أنه يشكل خطراً على الأمن هناك، فلقد كان رحمه الله يعتز

● العدد الرابع – مايو –١٩٦٧م.

* كاتب من الكويت.



بطول إقامته بعمان ويعتبرها بلاده الثانية بعد الكويت، يحن إليها ويتطلع إلى أهلها، همه أن يراها وقد خطت تجاه الحضارة أشواطاً. ولقد كان يشعر بالمرارة والألم كلما رأى الخلاف يدب بين حكام هذه البلاد، لهذا كان يدعو إلى التعاون وإلى نبذ هذه الخلافات، فبالتآزر والاتحاد سوف تسعد عمان وتأخذ مكانها بين الدول، فلنستمع إليه وهو يستثير همة شاعر دبي ويناديه كي يسعى إلى لم الشعث وإزالة أسباب الخلاف بين أبناء البلاد:

الله أكبر آن أن يبدي الذي

يخفي الأديب من الأمور ويكتم

فاجهر بصوتك معلناً بعد الخفا

وأصدع بما يوحي الضمير ويرسم

وانع التخاذل يا ابن سلطان على

قوم بهم يشقى عمان وينعم

قل لي فدتك النفس قل: حتى متى

نار العدى بين المشايخ تضرم

فآلام بأسهم قوي بينهم

وإلام داء الجهل فيهم يقضم

هيا بني وطني استردوا مجد من

شادوا المعاهد في البلاد وحكموا

فعلى الوفاء والاتحاد تعاهدوا

وإلى المعارف والعلوم تقدموا

عهد الجهالة – صاح- ولى مدبراً

فانظر ترى أركانه تتهدم

رحماك ربي هل نرى يوماً به

وجه السعود وهل يفيق النوم؟

ففي الواقع أن حب الشاعر لعمان كبير، وإخلاصه لأهلها واسع عميق، ذلك لأنه سلخ شرخ الشباب ونيف على الثلاثين عاماً فيها، وذلك لأن عمان إن هي إلا سلسلة من الحوادث والصور في ذهنه، حوادث تبعث النشوة والسرور، إثر سمر يجمع الأخوة والأصدقاء على ساحل خليج جميل يجذب القلب ويبعث الانشراح في النفوس المضطربة القلقة وصور وحوادث أخرى يؤلم النفس ذكرها، كل هذه الصور والحوادث المتناقضة تعمل في ذهن الشاعر الأديب فتحيله إلى حب، وإخلاص لا حد له للمنطقة ولأهلها، ذكريات لا تنسى وحوادث قل أن يتعرض لها الإنسان في غضون حياته، فلنر وصفاً لإحدى هذه الذكريات "لقد ضاقت بي الدار وأصبحت بعد تلك الليلة قلق المقر، نابي المضجع، كثير الوجوم، سمير النجوم، بعد أن أوحش من ساكنه الجناب وأمحل الربع وصوحت الندى مؤنقات رياضه وأنت يبابا حمروات غياضه، فتفرق الجمع وتشتت الشمل وانصدع الشعب وانشقت العصي وسبق السيف العذل فاكفهر الجو وعبس في وجهي الدهر وبسر، فانتويت النقلة وأزمعت السير عندما اشتد بي الأمر ورأيت أن القعود على هذه الحال مثل القعود على الجمر، فامتطيت النجب الهجان قاصداً عاصمة عمان:

مع فتية من خيار الازد ليس لهم

ندا إذا الضيف في اكنافهم نزلاً

فتية لهم من الجود غايات وسبق إلى النجدات ولم نزل طيلة الطريق في مجاذبة أخبار ومناشدة أشعار حتى حططنا بمدينة مسقط الأثقاف وراحنا النفس من الانتقال.."



لقد تلقى المرحوم عبد الله الصانع دروس الحياة من دنيا الحياة نفسها دون أن يمضي فترة من الوقت طويلة في رحاب الكتاب أو المدارس المنتظمة فهو وإن كان قد تلقى مبادئ القراءة والحساب عند المرحوم سعد الجراح في مدرسته، أو عند المرحوم عبد العزيز الرشيد حيث يقول: "لقد كان الشيخ عبد العزيز الرشيد الأستاذ الصادق والمخلص المتفاني لأبنائه كما أنه قد تبرع لتدريس العربية ليلاً وقد كنت أنا من تلامذته وكنا نحس من الشيخ الوقور الاجتهاد الصادق والحنو علينا بخلاف ما كنا نراه من أساتذتنا في الدروس الأخرى" إلا أن والده رحمه الله قد أخرجه من تلك المدارس وعهد به إلى أحد كبار التجار في البلاد كي يتعلم مبادئ التجارة بصورة عملية وكي يتمرس بواقع الحياة منذ الصغر وما هي إلا فترة وجيزة حتى غادر البلاد متجهاً إلى عمان مع جملة من أهله وأقاربه فمكث في تلك الديار يعاني آلام الغربة وآلام الجهاد في سبيل العيش، فلقد توفي والده وخلفه صغيراً يرعى شؤون الأسرة ويتولى مسؤولياتها فانخرط في العمل التجاري الذي حتم عليه أن يكون في معظم أوقاته متنقلاً بين الكويت وعمان وسائر بلاد الهند وفي هذا المضمار يقول " لقد جربت الاجتهاد والضرب في آفاق البلاد فطوفت الأقطار وجبت البحار والقفار:

سعيت إلى أن كدت أتنقل الدما

وعدت فما أعقبت إلا التندما

ومن ثم عدت إلى بلادي وقلت العود أحمد، وكيف لا وها هي ذي الأعمال كثيرة والدوائر عامرة وفيرة ولا أظن في موطني الذي درت أخلاف سحائبه على الأجنبي الغريب أن يضن على ابنه الأدنى القريب برذاذ يبعد عنه أوضاع الاقتار ويعقبه الراحة بعد النصب والأسفار" فالعمل التجاري وطبيعة التنقل والأسفار التي تطبع حال عن الأدب والشعر، فكان رغم هذه الأسفار ينشر مقالاته وقصائده بشتى الصحف والمجلات حيث كان يوالي مجلة الكويت بالمقالات والقصائد من عمان وكانت سنه وقتذاك لا تتجاوز العشرين ثم نشر مقالاته بكاظمة والبعثة والرائد وغيرها من الصحف التي كانت تصدر بالكويت، وبعد ذلك اتفق مع السيد يعقوب الرشيد لإصدار مجلة الكويت عام ١٩٥٠ فكان رئيساً لتحريرها وكان يود ويتطلع إلى أن تكون هذه المجلة على غرار مجلة الكويت لصاحبها المرحوم عبد العزيز الرشيد مجلة تعنى بالأدب وبالتاريخ وتعالج الوضعيات الاجتماعية وهو بهذا يقول "كثيراً ما كنت أفكر في إحياء مجلة "الكويت" ولطالما تمنيت لو أن أحداً من الأدباء شاطرني هذه الفكرة وبثني ما أجد في نفسي منها كيف لا ومجلة الكويت هي أول مجلة ظهرت في جو الخليج واختلفت عليها أقلام كتابه من الكويت والبحرين وعمان، ثم أنها لم تلبث حتى اشتملت على المقالات الضافية من كبار أمراء البيان مثل الأمير شكيب أرسلان والشيخ عبد القادر المغربي والكاتب الحر محمد علي الطاهر صاحب جريدة الشورى وأمثال هؤلاء، فكانت مجلة الكويت هي المجلة الوحيدة في الخليج والتي يعبر أبناؤه عن أفكارهم فيها".

لقد كان المرحوم عبد الله الصانع شاعراً وأديباً يهوى الآداب العربية ويميل



إلـى دراسـات التاريخ يسعى فيجد في نفسه ميلاً شديداً واندفاعاً إلى تقصي الحوادث التاريخية وتتبع مراميها فيأخذ في العكوف على تحليلها ساعات وأياماً، ما قرأ كتاباً في التاريخ إلا ولـه على حواشيه شـرح وتعليق وكـان رحمه الله يرى أن التاريخ العربي القديم يحتم على أبنائه – بالضرورة– تتبع حوادثه، ذلك لأنـه تراثهم الأصيل وأسـاس الحضارة التي ينعمون بها وأنه يرى أن الأمم التي تسعى على إهمال هـذه الأصـول، وإلى إهمال هذا التراث أمم تميل سريعاً إلى التدهور والهوان، ولهذا تضمنت أغلب مقالاته تحليلاً لحوادث التاريخ ووقائعه، فلقد كتب سلسلة مقالات حول العباسة أخت الرشيد، ونشر مقالاً نقد وقتئذ فيه "كتاب عصر المأمون– لفريد رفاعي" ونقد كتاب "الشعوب الإسلامية – لبروكلمان– " وكتب الكثير عن عمان في ماضيه وحاضره والنـزعات العربية في تلك الديار وهو دائماً يحث الكتاب والأساتذة إلى الاعتناء بهذا التراث وضرورة إعطاء الأبناء الكثير منه لصقل أفكارهم وتنمية الذوق عندهم، ومما قاله بهذا الصدد: "إن التاريخ والأدب يحتمان الوقوف حيال الفكرة الخاطئة، فكرة نسيان السلف العظيم والحيلولة دون تسربها إلى نفوس الناشئة والذي نرجوه من أساتذتها ألا يألو جهداً في تغذيتها من هـذه المادة المشعة في نفوس الشباب عزتها القومية التي تستمدها من أولئك العظماء الذين تجـاوزوا بأفعالهم الجـوزاء وامتلكوا العالم وسيطروا على البر والبحر ولو أنا تركنا آثارهم والتحدث عن أخبارهم لما وقفنا على شيء من حياة أبي بكر وقوة شكيمته واضطلاعه بالأمور بعد أن ذر قرن النفاق واتسع الخرق وتكالب شـر المرتدين وانتفضت عليه الجزيرة من أطرافها فشدخ هـذه الفتنة بسيف عزمه وقـوة حزمه ولا فهمنا عن عمر وفتوحاته ومبلغ عنايته بالخطط الحربية التي يرسمها لقواده وسهره على فقراء المسلمين واهتمامه بأفراد أمته وحزمه وصرامته على عماله، وعلي، والله لن تذهب أخباره وآثاره تحت أنقاض القرون وهو سنام بني هشام وذروة قريش وجبل العرب ومحط رحال طلبة الدين وموئل الإسلام وربيب الوحي وفتى الجهاد".

ولقد كانت هـذه النـزعة والحـب إلى التاريخ العربي القديم وتتبع حوادثه لا تلقي الرفض والقبول عند بعض الأخوة والرفاق وكانوا يعيبون عليه الرجوع إلى الماضي واستقصاء الحوادث على اعتبار أن هـذه المسائل أصبحت غير ذات موضوع والمهم أن يعالج الكاتب والأديب الموضوعات الاجتماعية التي تتعلق بالوضعيات الحاضرة دون أن يعطي أي اعتبار للماضي وما فيه من عبر وأحداث إلا أن هذا النهج لم يلق عند أديبنا الأذن الصاغية بقدر ما ترك له لديه لوعة وأسى وكأني به وقد تصور حال الأمة بعد أن نبذت تراثها وتركت تاريخها والتحدث بآثار ومآثر عظمائها فراح يسطر مقالاً حول هـذه الوضعية ضمنه الكثير من آرائه ومعتقداته بهذا الصدد نقتطف منه ": لو قال الذين قبلنا هـذا القول وقال الذين قبلهم مثل قولهم لما بقي لنا على صفحات الكون تراث سياسي ولا أدبي، لا جـرم أن النشء بأمس الحاجة إلى من يحضه على التشبع بفكره والاعتزاز بأولئك النجوم الذين بهداهم يهتدي إلى المحبة والصواب، والذين إذا عزف أو



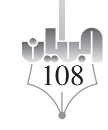
صدف عن تتبع آثارهم وتذكر أخبارهم فسيبقى مجرداً من عزته القومية عديم الحظ مشدوخ الجبين مأموم الرأس، أخفس الأنف أمام أمم تفتخر برفعة رجالها وعظمة أبطال تاريخها.

إلا أن هذه الدعوة وهذا الدفاع عن التاريخ العربي القديم وأغراضه ومراميه اعتبرها البعض من الكتاب وتصوروا خاطئين أنها تعني وتتضمن ترك الأدب الحديث ونبذ موضوعاته فراحوا يحكمون على كل من يطالب بالقديم أو يحاكيه ويقلده بأنه رجل خالي الوفاض مفلس لا بضاعة عنده يريد أن يجتر ما قيل ليظفر منه بالانتساب لميدان الشعر والنثر ولكن يرد عليهم أديبنا بما معناه : لقد خيل إلى بعض الكتاب أننا نحض الشباب على التمسك بالقديم فقط وإننا ننصحهم بترك الجديد في الأدب ولست – ومن يعلم بالسرائر– كما ظن أو فكر وقدر هؤلاء ، ولكن قلت أن ترك البحث عن الماضي جريمة وهذا القول ليس معناه ترك التجديد في الأدب لأن كان ما قلته بوجوب الوقوف على تاريخ أولئك الأمجاد من قادة الشعوب وفرسان البيان أوحى إليهم ما توهموه من تمسكي بالقديم وتركي للجديد تلك إذا فكرة خاطئة وتخيل مناقض للحقيقة".

لقد قلت في مطلع هذا المقال إن المرحوم عبدالله الصانع رغم الأسفار ورغم التجارة كان يوافي المجلات بالكويت بمقالاته وبقصائده وهنا بعد أن أضرم الاغتراب حنينه فأحس بلواعج الشوق تعج في أحشائه وتلهب ناره صميم قلبه فيتطلع بلوعة وشغف إلى ذلك اليوم الذي يقربه بعد فراق طويل من وطنه وأهله ورفاقه فهو كلما تذكر في غربته قومه وأخوته زادت هذه الذكريات من شجونه وعمقت من آلامه إلا أنه يصبر نفسه كارهاً ويجبرها بعناد وجلد حيث دواعي العيش تحتم عليه البقاء والانتظار بعيداً عن موطنه وبعيداً عن أهله وعشيرته فاستمع إليه في هذه الأبيات:

تذكر قومه فجفا كراه
أخوهم حليف النائبات
إذا ارخى السدول عليه ليل
أناط الطرف نحو النيرات
ويعتام الخضم خضم هم
كثير الموج مسدود الجهات
إلى كم أيهاذا الدهر تدني
من الضنى عتيد الكارثات
وتغزوه بجيش من هموم
على جبل الخطوب المسرعات
وتصفعه بضربات توالت
تدك ذرى الجبال الشامخات
إليك إليك يا ذا الدهر اني
وإن أبقى رهين الحادثات
عزيز أن تلين لما أثارت
يد الأحداث من خطب قناتي

ويتطرق المرحوم عبد الله العلي الصانع إلى الإصلاح وإلى تدعيم البنيان الاجتماعي وبث روح القوى في وضعياته فينادي إلى السعي في تحصيل العلوم والمعونة والاجتهاد بالعمل فهو الطريق إلى التقدم والرقي الحضاري ويضرب بعض الأمثلة على تفوق الغرب في العلوم وفي الفنون وتفوقهم في مضمار التطور العلمي علينا رغم أن لنا في هذه الميادين



رواداً وأساتذة لا تزال الأندية العلمية تذكر فضلهم وتذكر اجتهاداتهم في الابتكار في شتى ميادين المعرفة فيقول:

العصر عصر النور والعلم الذي

سبقت كواكبه تلوح وتبسم

هلا سألت الغرب عما كان من

قوم به أوج الفخار تسنموا

أبغير علم شيدوا مجداً على

هام الثريا محكماً لا يهدم

أم بالعلوم النيرات ومعشر

آلوا لدى الأعمال أن لا يساموا

سلبوا العقول بعلمهم وأتوا لنا

بعجائب من صنعهم لا تظلم

بالكهربا بالبرق بالراد الذي

وأبيك ظل بفضلهم يتكلم

أو بالجواري المنشآت تخالهم

أطما تروح على البحار وتقدم

وبطائرات لا يجاريهن في الطيران

فتخ الطير إلا تفحم

لله درهموا لقد شهدت لهم

بالسبق شم حضارة لا تكتم

فمتى ينال المصلحون مثالهم

ويثور بعد الذل ذاك الضيم

فـإذا كـان السـعي فـي تحصيل العلوم والمعرفة والاجتهاد بالعمل ضـرورة من ضــرورات التقدم الحضـاري والرقي فإن شاعرنا يرى أن هذا التقدم وهذا التطور إذا لم يصاحبه تعاون وتكاتف في العمل سوف يقضي إلى الفوضى وإلى الاضطراب ولهذا تراه دائماً يحث أبناء وطنه إلى التآزر وإلى التكافل وضم الصفوف فكراً وعملاً كي تسموا الكويت وكي تأخذ مكانها بين الأمم وفي ذلك يقول:

سقى الله الكويت وساكنيها

من الوسمى صوب الهاطلات

ألا من مبلغ عني بنيها

تحيات المحل ذرى العفات

مقالة ناصح يحنو عليهم

حنو الوالدات المرضعات

شباب القوم قوموا لا تناموا

فقد حان القيام لذي سبات

دعوا مر الشقاق فقد رمتني

يد التفريق في حضن العداة

إلا وانضوا ثياب الخلف واسعوا

للم الشعث من بعد الشتات

لعمر أبيك ليس الخلف يجدي

بني لأوطان إلا المهلكات

إذا اتخذ الشقاق الشعب خذنا

سيورده حياض الهاويات

ولشاعرنا رأي في الصداقة وفي الأصدقاء فيرى أن الصداقة إن هي إلا فن وأخلاق قبل أن تكون مجرد علاقة تربط الإنسان بأخيه الإنسان فهي أخلاق كونها تقوم على المشاعر والأحاسيس النبيلة التي تنبع من أغوار القلوب الصادقة تحمل في طيها أسمى معاني الود والاخاء إلى الرفاق والأصحاب، فالصديق هو من يشارك صديقه ويشاطره عن إيمان وإخلاص في كل ما يتعرض إليه أخوه في أدوار حياته فلقد كان عبدالله الصانع



وفياً مخلصاً لأخوته ورفاقه يتذكرهم ويحن اليهم فيحزن وينتابه شعور عميق من الألم كلما سمع بكارثة حلت لصديق فلنستمع إليه في فقرات من مقال يرثي به صديقه سلطان بن صقر بن خالد القاسمي:

أعيني ما بعد ابن صقر ذخيرة

فجودا إذا أنفذتما الماء بالدم

لقد دعاك داعي الحق فاستجبت له

تاركاً في القلوب ندباً وفي النفوس أسى

لله أرض أجنته ضرائحها

وكيف يدفن في الملحودة القمر

رحمك الله أبا صقر لقد ذهبت وما علمتك إلا من خير الأمــراء العاملين بالمعروف الناهين عن المنكر وأنك لمن العافين عن أموال رعيتك والكافين لهم عن الأذى سمّاع للخير صموت على الفحشاء.

الحلم طبعك والصبر سجيتك والعفو شأنك والكرم شيمتك.

ولما سمع بوفاة زميله وصديقه عبد الرحمن بن حسن المدفع الحارثي رثاه بمقالة تنبئ عن شعور وإحساس عميق إذ قال فيها:

"لقد مات حقاً عبد الرحمن ملجأ الضيوف وغياث الملهوف موئل الجميع ومعقد آمال قومه ومحط رحالهم.

توارى أبو الأضياف في كل شتوة

ومأوى ضعاف ما تنوء من الجهد

لهف نفس وألف لهف عليك يا أبا حسن ولهف الهلاك والمعوزين من قومك بعد فقدك، لقد كنت حمى أيتامهم وعصمة لأراملهم وأنك أنت وحدك الذي ثبت خلال نصف قرن في مدينة بومباي لجالية قومك مثابة لقاصديك وملاذ لمجتديك ومؤلاً لضيوفك ممهداً لهم كنفك لا تملهم ولا تجتويهم".

فإذا كان عبد الله الصانع يرثى إخوته بكلماته تصدر من أغوار قلبه وإذا كان يشاطر ذويهم المشاعر والأحاسيس في ساعات الألم وفي ساعات الحزن فهو لا ينسى أن يرحب في كل رفيق عاد إلى وطنه بعد غياب فأدخل السرور والابتهاج إلى الأحبة بعد طول النوى والفراق فانظرإلى هذه الأبيات من قصيدة يرحب فيها ويستقبل أحد إخوته:

أهلاً بذي الأمر رب السيف والقلم

وذي المروءة والمعروف والكرم

نعته للمجد آباء إذا نسبو

كانوا لقحطان أعلى ذروة العلم

يا بدر يا من غدت من بعد غيبته

"دبي" تعتام في داج من الظلم

اليوم ها قد أراها عند مقدمة

تجر تيها ذيول الفضل والعظم

أهنأ بمقدمك الميمون طالعه

واسلم ودم للعلي والمجد والحكم

ويقول في صديق آخر:

خليلي هذا الجود لاحت قيابه

يكاد ينال النيرات عمودها

هنا الجود والمعروف، والعرف والحجي

هنا العزة القعساء جم عديدها



هنا ملجأ العافين حين يرودوه

هنا مشرعات الرفد كل يرودها

هنا معقل الآمال والمؤئل الذي

له منة عندي غزير مديدها

ينال الذي ما ناله قط غيره

إذا سابقات العز يتلغ جيدها

وفي ختام هذه المقالة يطيب لي أن أورد ما كتبه الأستاذ الأديب فاضل خلف في هذا الصدد حيث قال: "وعندما عاد عبدالله الصانع إلى الوطن بعد طول غياب،أخذ يبحث عن وظيفة مناسبة، ووجد الوظيفة وهي أول وظيفة يتولاها في حياته، وكان يتندر أحياناً فيقول: "أنه لم يأت الوظيفة ليعدل أياماً ويقبض راتباً" واختاره الشعب في الانتخابات العامة عضواً لمجلس المعارف، وقد أبدى إخلاصاً نادر المثال في عمله هذا وطويت صفحة الأديب الكويتي بعد أن خدم الوطن في مجالات عديدة في الأدب عندما كتب أبحاثه الأدبية القيمة وفي الصحافة عندما كان رئيساً لتحرير مجلة الكويت وفي الوظيفة عندما كان موظفاً في الحكومة وفي المعارف عندما اختاره الشعب عضواً في مجلس المعارف، فإلى روح الشاعر الأديب عبد الله العلي الصانع وفي دار الخلود أطيب تحية وسلام".

* العدد الرابع عشر – مايو ١٩٦٧





إلى حرم الله

شعر: محمد أحمد المشاري *

لك الحمد يا ربنا والنعم
لك الملك والمنتهى والعظم
فأنت الرحيم وأنت الكريـم
وأنت الحكيم، ونعم الحكم
وأنت المعز وأنت المذل
وأنت المميت ومحيي الرمـم
وأنت العليم الذي ليس تخفى
عليه خواطر من قد كتـم
ويا رب إنا طوينا الضلوع
على خشية وحملنا النـدم
ويا رب هذي جموع الحجيج
تقاطر أفواجها كالخضم
بلبيك لبيك ضجت ألوف
وردها كل قلب وفم
تكاد تشارك فيها البطاح
وتهتز مما يجيش الأكم
إلى حرم الله جد المسير
وجد الحنين بنا واضطرم
ومن كعبة الله أشرق نور
بأنفسنا يتحدى الظلم
هنالك يزدحم العابدون
ملبين مفرج كرب وهم

---

* شاعر من الكويت.



فمن كل فج ومن كل نهج

ومن كل لون ومن كل دم

تضيق بهم شرفات وساح

ويكتظ حتى يفيض الحرم

فلا فسحة بين تلك الصفوف

تبين ولا موضع للقدم

تباركت يا رب لما دعوت

وساويت بين الجميع القيم

فلا فضل إلى لتقوى النفوس

ولا كرم غير هذا الكرم

تساوي الغني هنا والفقير

وشأن الأمير وراعي الغنم

ترى أوجه الخلق شعثا وغبرا

ولكنها في رضا تبتسم

فمن أجل أنبل غاياتهم

تهون الصعاب وينسى الألم

وما صحوة العمر إلا عبور

وما يقظة العيش إلا حلم

ويوم يمر، وعمر يفر

وتبلى عصور وتفنى أمم

ويبقى الذي لا إله سواه

هو الخالق الرازق المنتقم

● العدد: الرابع عشر، مايو، ١٩٦٧.





موج.. رياح.. مطر

بقلم: حسين يعقوب العلي *

مياه .. مياه .. أينما اتجهت أنظارنا، زرقاء.. خضراء.. سوداء.. فضاء لزج يطوقنا، يلزق أجسامنا على خشب السفينة.. رائحة نتنة تشمئز لها نفوسنا.. غثيان يغلي في رؤوسنا الفارغة .. أرواحنا انكمشت .. تلعق الجفاف، تلحس الهواء، تبحث عن قطرة واحدة نشربها.

ونحن ما برحنا نعيش على أمل مريض، مستلقون دونما حركة. على سطح سفينتنا المرسومة وسط لوحة محيط عفن.. مياهه آسنة.. منذ ودعنا شاطئ الخليج، وصفحته الزجاجية، الهادئة، ترقد فوق شواطئه، مدينتنا الصغيرة.. تنعكس على صفحته صورة القمر..

صخوره السوداء، ورماله وقباب مساجده ومنازله تسير في اتجاهنا، تودعنا ونحن وقوف.. ونمر في النقعة بهدوء.. للمنازل عيون ترمقنا ترجو عودتنا.. أكبادنا الصغار يتقافزون على رماله.. وعبرنا فتحة القاف والشمس تعانق الأفق، وكأنها خرجت من خلفه تودعنا.. هي الأخرى .. ولما بلغت الصاري كنا قد فقدنا المدينة والشاطئ.

رياح شمالية تملأ شارعنا فتمخر السفينة عباب البحر.. تسابق الرياح المزئرة.. وزأرة أخرى مستمرة تنبعث من مقدمة السفينة وهي تشق البحر بصدرها.

شيء رائع أن نشهد انطلاقة سفينتنا.. لقد خيل إليّ في اللحظات تلك أن الرياح تعوي، تتقهقر، أما نحن فننطلق.. إن أصواتها تموت .. وتبعث .. تموت من جديد ثم تأتينا لاهثة، ولا تفتأ تنسحب فأقول لنفسي: إنها في شبه غيبوبة.

لا نريد لها أن تعصف أو تغضب، أو تموت وتضمحل.. إننا أبناء هذا البحر.. والرياح أمنا، والسفينة لعبتنا الغالية.. صنعناها بأيدينا..

لا شيء غير البحر يحوطنا.. والسماء من فوقنا تنعكس عليها صفحة البحر.. وتتراءى لي قمة الصاري، وكأنها الجبل بعد عنا فتقلص حجمه.. وكان الليل يرحمنا بقدر ما يقسو علينا النهار.. فالقمر ونوره يبعثان في نفوسنا الأمل.

يرعاك الله يا قمر.. لكم نود ألا تبارحنا.. ويغيب .. وتأتي الشمس من البحر، ومع أنها تهدينا الدفء والضوء، لكنها تسلمنا إلى العمل الشاق.. إلى العذاب.. ويوم شروقها العاشر، لمحتها تبزغ من الشمال.. مختفية تحت جنح ضباب لا مثيل له،

---

* كاتب من الكويت



وكانت خيوط أشعتها تخترق الضباب بصعوبة بالغة، وبشكل جميل.

ما زالت الريح تمنحنا الراحة.. والهدوء، والخلود إلى التفكير في السمرات التي انتشينا بها ليالٍ طويلة.. إني أتذكر الآن دقائقها.

لم تسفر الشمس ذلك اليوم.. وفي المساء جلس النوخذة يروي لنا حكاية الجنية التي تسكن الغبة، قال أنها إمرأة بنصف سمكة.. وإنها إذا ما عشقت رجلاً سرقته إلى قاع البحر حيث يموت.. وقال آخرون لا يموت.. بل إنها تمسخه إلى سمكة مثلها، حتى تنال منه مأربها، ثم تمنحه ما يريد وتعود به إلى السفينة.

وخفت.. هيئ لي أنها ستأخذني الليلة إلى الأعماق.. وجاء الصباح، ولم تأخذني الجنية، ربما لأني رقدت مختبئاً بفراشي.. وتفقدت الرفاق.. حتماً لم يعجبها أحد من سفينتنا.. لكنني شعرت أننا فقدنا شيئاً آخر.. غير الصحاب.. والرياح!.. أين الرياح .. لقد تهاوى الشراع على الصاري... ولاحظت تجهم وجه النوخذة.. السكون الشامل..

سكون مخيف.. مرعب.. حتى البحر.. فقد ذلك الصوت الأبدي، وتلك الجنية السحرية.

يا إلهي.. ما للرفاق؟ مالهم لا يضحكون كعادتهم.. لقد تجمدت البسمة على ضفاف مباسمهم.. واستحالت إلى شقاء، تحولت انطلاقاتها إلى ركود .. موت.. رعب.. ليس إلا بحر .. غبة .. ظلام.. أشياء جامدة .. زرقاء.. خضراء.. ضاعت الألوان.. اختلطت في قالب محنط.. انسكبت في سماء التجهم التي خلفتها الرياح..

يوم مضى.. وآخر.. وسابع .. وجف الماء.. قحلت السفينة ويوم آخر بلا ماء.. بلا رياح .. والسفينة ربطت إلى قاع بحر بلا قرار.. ودون مرساة.. ماتت السفينة كريحنا.. والمجاديف تكسرت على سواعد البحارة..

إلى أين أيتها الرحلة؟

وإلى متى أيتها الرياح؟ يقال إن القاع على عمق عشرين باعاً.. يا للفظاعة.. ماذا ينتظرنا؟ ماذا يخبئ لنا هذا الجو القاتم؟ .. لساني جف .. أضحى دون فم.. فقد مأواه.. ذوي.. ذبل.. لا أحد ينطق من الرفاق.. كلهم فقدوا الأصوات.. حتى الحركات باتت ميتة..

شيء آخر يطبق على سكوننا الرهيب.. اليأس.. إن حلقي متحجر .. ويدي مسدلتان، وعيني زجاجيتان، تحملقان في السماء.. كعيون الرفاق .. تتطلعان إلى تلك اليد السحرية التي ستنقذنا من نهايتنا المفجعة.. ثم ما لبث التطلع أن أصابهما بالكلل.. فبدتا وكأنهما لا تبصران في السماء، ولا في البحر بحراً.. أيكون هذا من فعل تلك الجنية؟ يبدو أنه لم يعجبها أحد منا، فأمسكت الرياح عنا .. هل تتحدانا سمكة السوء .. عاشقة الرجال؟

كيف؟ ما مصيري؟ هل ستحل نهايتي.. هل ستحل نهايتنا.. ؟ يا للهول.. مصير أفقدني الضحك والعويل.. ليس هناك ما أبلل به ريقي .. ليس من بصيص أمل..



هناك ذراعي أعضها.. أمتص دمها لكن.. أيعقل هذا؟ هل تستحق الحياة بعضاً من الألم؟ أي مصير هذا؟ أكبادنا هناك تنتظر، ونحن هنا نتراجع.. أفلسنا من الأمل، واثرينا باليأس.. لهب .. حريق.. ذلك الذي يجتاح صدري.. لا ماء.. لا مطر.. لا رياح.. هل ستمطر السماء..؟ ليس هذا بمستحيل . ولكن من أين يأتي المطر، ولا رياح تحرك الغيوم؟ أنه الكابوس.. هل تقسو الحقيقة على أبنائها بهذه الفظاعة.. قطعاً إني أعيش كابوساً مزعجاً.. لحظات وسأصحو.. ويستبدد من حولي هذا الوهم الجاثم على أنفاسي.. شبيه الموت.. أأعض يدي .. أأنهش ذراعي؟ ربما أصحو .. أو أمتص دمي .. لا منفذ غيرها.. سأغمس أنيابي بها.. سأعض ذراعي .. ليته كابوس مزعج..

آه .. آه .. إني أهزأ من واقعي.. أي واقع هذا؟ هل يجمد البرد دم الإنسان؟ هذه ذراعي صفر من الدم.. فارغة من الحياة..

أيها الهيكل المنسدح.. لقد انتهى دورك غداً ستهبط عليك طيور البحر، تتغذى بلحمك الجاف.. أذبل أيها الجسد.. الحياة فيك تتراجع .. تتكمش .. تشد رحالها عنك.

موجة خوف قاسية تهبط على قلبي.. أحقاً سأموت؟

أحقاً سينتهي صراعي مع الحياة..؟ ولما أئل بعد مأربي؟ هل باستطاعتك أيها القدر أن تصرعني؟ .. أنا القوي.. أنا الذي اخطف الشراع بساعدي.. أنا أضمحل؟... أنا أموت؟.. كموت لعبتي على سطح هذا الغول الميت؟ لا يمكن .. يستحيل أن أموت .. سأعيش .. سأعيش .. يا إلهي إني لا أسمع صوتي.. إني لا أعي صرختي.. أتكون الحياة قد فارقتني؟ أم أنا. الآن في النزع الأخير..؟

أنا لست كالآخرين.. أنصاف الأحياء.. أنا أختلف عنهم .. أنا أفضل منهم.. أنا قوي.. لا أهاب شيئاً.. كيف؟.. إن قلبي يرتشف دماء حياتي.. إنه يحتسيها.. تماماً كما كنت أحتسي فنجان القهوة كل صباح..

النجوم معتمة.. الضباب كثيف.. أين القمر.. أريد أن أودعه رسالة.. أريد أن أسأله عن مصيري.. موت رهيب استحل السفينة ورفاقي .. كتل بلا حياة.. دخلوا طور الجماد.

أنا لا أهابك أيها البحر.. أيها العملاق العجوز الذي أحاط بنا ليقهرنا .. أنا عملاق مثلك.. أين رمال شواطئك؟ أين صخورها؟ ابن أمواجك كي أصارعها.. إنك تدرك صلابتي.. لا شك أنك ميت مثلنا.. أنت خائف.. من الذي أماتك؟.. الرياح .. أتسودك الرياح أيها الجبار؟ يا لك من جبان.

أحس أن شراييني بدأت تتقطع.. ورأسي أصبحت كريشة لا أحس بثقلها.. وأشباح قرمزية تتخاطر أمامي وسط ضباب كثيف. لا شك أنها أشباح الموت.. جاءت تخيفني . تروعني .. ما لهم لا ينطقون .. رفاقي .. إني أحس شفاههم السوداء اليابسة تتحرك.. قطعاً أنهم يطلبون الرحمة.. النجدة .. ولكن ممن يطلبونها هؤلاء المغفلون؟

ما عدت أدرك ما يدور حولي، ما عدت أعرف الألم.. أصبح عندي والراحة سواء



بسواء.. ستفارق روحي بدني، يا لها من ناكرة للجميل.. أبعد كل تلك السنين يا روحي تعفين عني؟ تتبرئين مني؟ طالما تحملت المشاق لأنفذ لك رغباتك.

وانقطع حبل تفكيري.. وضاع جدالي.. وتبددت كلماتي..

* * *

لا أعلم كم لبث في اغماءتي.. لكنني.. قبل عودتي للحياة.. شعرت أن الدفء يعود لي.. والدماء.. بدأت تدفق في جسدي من جديد.. وحركات مضطربة راحت تسري في أوصالي.. ثم شعرت أن شيئاً.. يتساقط على وجهي.. شيء بارد.. لكنه لذيذ.. استقبلته شفتاي بلهفة جامحة.. وخرج لساني من حجره.. يتحسس ما حوله.. وأنفاسي تلهث لروعة اللقاء.. لقاء هذا الشيء الذي جاء أخيراً.. وانفتحت عيناي.. الشراع يتحرك.. أحقاً ما أرى.. ؟ الشراع.. بدأ يتحرك .. والسفينة أحسها تنزلق، والبحر أسمعه يعزف سيمفونيته الخالدة.. وروحي عادت إلى جسدي.. وحتى الآن مازلت مستلقياً على قفاي.. غير مصدق لما حولي..

وأخيراً صحوت.. صحوت لأرى السفينة تنطلق.. والرياح تزأر.. والمطر يهطل.. والفضاء مظلم.. وقفزت واقفاً .. وصرخت في الرفاق.. في النوخذة .. وإذا بهم يتحركون .. يهللون..

وصوتي الحبيب.. يطرق جدران مسامعي.. موج.. رياح .. مطر.. موج .. رياح .. مطر..

● العدد الرابع عشر- مايو1967-.





قصة

الساق والجدار

بقلم: فاطمة الناهض *

هذا المساء كالح الطلعة، فقد عدت للتو من المدرسة بعد شتيمة لا بأس بها من مدرسة القواعد، عدت لأجد كل شيء يسيطر عليه الوجوم، حتى في البيت كأنوا يتكلمون ببرود يحطم الأعصاب، ولم أجد عندي شهية للأكل، وأين أجدها؟ في هذا الجو المشحون بالسخف و الحمق والتفاهة، وفي هذا الوسط الموبوء الذي عشت فيه ستة عشر عاماً من الحرمان، وأنا أحمل بين ضلوعي قطعة من صخر. لم أدر لماذا لم يخلق لي قلب كبقية البشر؟ لم أدر لماذا لا أشعر بالحياء وأنا أخاطب أحد الفتية أو أشعر بعواطفي تهتز حين أشاهد فيلماً سينمائياً عاطفياً أو أقرأ قصة غرامية؟، لم أدر لماذا أنا دائماً متبلدة الإحساس ميتة العاطفة! هكذا و (أنا أحمل في طيات نفسي روحاً شريرة ونزعة صغيرة مهملة تحمل بطاقة (خير) لماذا ؟ لا أدري..).

غيرت ملابسي، وكانت الساعة تعلن الرابعة فتهيأت للخروج وتأبطت كتاب جغرافية العالم قاصدة دار مدرسة الاجتماعيات، فهي تكاد تكون الوحيدة التي تخلت عن ثوب الوقار والكبرياء المزيف أمام التلميذات. ولم أكن بحاجة لأن أخبر أمي ربما لأنها ستوافق حتماً على ذهابي ما دامت في المسألة جغرافية، ونزلت السلم بملل، وما إن تخطيت عتبة المنزل حتى شعرت بالاستياء يسيطر علي وكدت أعود للدار لولا أن دافعاً خفياً منعني. ولم أشأ السير في الطريق العام فأنا لا أحب المخالطة من ناحية، ولأنني أخشى كلام المارة من ناحية أخرى، فله وقع قاس في نفسي.. وسرت في طريق "متعرجة" بين طابور "أعوج" من العمارات القديمة الكالحة، وكثيراً ما كانت يداي تتحسسان الجدران بإرادة خفية فيتساقط قشر الدهان على الأرض ويظهر وجه الجدار الحقيقي في خجل أسود مغبراً.. وأذكر ساعتها أني شعرت بقرف شديد ورغبة ملحة في البصق ولكني لم أفعل.. كنت أمشي بلا مبالاة فهي عادة متأصلة فيّ لا سبيل إلى تغييرها، واللامبالاة عنصر من عناصر وجودي، فهي تسيطر على كل

---

* كاتب من الكويت



تصرفاتي تقريباً، ولم يكن الطريق ليخلو من بعض المارة ولكني لم أنظر إلى وجوههم لأنني أخاف من شيء ما فيها، ربما يكون ذلك التعبير المرتسم عليها. وهذه المرة صممت أن أرفع رأسي وأنظر بتحد إلى كل الناس، وحملقت في وجوه المارة بلا خجل وعجبت من تلك الجرأة التي واتتني في ذلك الحين.. ولكني كنت أحترق من الداخل.. كان كياني هتز وقطعة الحجر التي بين جنبي آخذة نحو التفتت، كان عملاقاً يطحنها بوحشية وشعرت بالقرف وأنا أحس بنظراتهم تحرق جسدي وترفع إلى وجهي ثم إلى ساقي بطريقة جد وقحة ويظلون محملقين في الرجل بلا مبالاة وشعور ما مرتسم على وجوههم في اللحظة التي يرفعون فيها بصرهم إلى وجهي، ثم إلى قدمي وصورة لرثاء حقيقي لا تزال مرتسمة على وجوههم. ألم ما يرتسم على وجه أحد الشباب ويخاطب صديقه: خسارة هذا الوجه الجميل، وهذه القامة المديدة، والصدر.. ولم أعد أسمع شيئاً، فقد كانت كلمات المارة تتلاحق وتأخذ طريقها إلى أذني بدقة متناهية ووضوح .. مسكينة .. يا خسارة.. حرام .. يا للأسف.. وكلمات كثيرة في هذا المعنى، واشتد ألمي وتعاظم حين تحسست الجدار فتساقط قشر الدهان، ولكن وجه الجدار لم يخجل لكن خيل إلى أنه يمد لسانه شبرين بكل سخرية واستهزاء ووقاحة، وكانت قدماي تصطدمان بالأقذار المبعثرة في الطريق الرملي من علب فارغة فاتحة أفواهها بشراهة وقشور برتقال وأحجار من بقايا البناء.

واغبرت قدماي من الرمل وتعثرت في مشيتي، وكدت أسقط، فالطريق التي سلكت صعبة جداً، وشعرت بالحرج وأنا أسمع ضحكات بعض الأطفال تتعالى من هنا وهناك فتتجاوب مع الصدى بسرعة غريبة وشعرت برجلي اليمن ثقيلة، فجررتها بخجل والتفت بعفوية إلى الصبية فوجدتهم يتصايحون في ذلك الزقاق القذر هزءاً بي وضحكاتهم تتعالى وتدوي في أذني وأخذت تشتد وتتعالى حتى تخيلتها طبولاً تدق بعنف ثم كرصاص البنادق يمزق طبلة أذني وشعرت بغثيان وأيد كثيرة تطبق على عنقي وتضيق الخناق وصوت ما في داخلي يصيح يستنجد ولكن عبثاً، اليد تطبق على عنقي تدقها وقطعة الحجر تتفتت تنزلق بسرعة بين الأضلع والصوت ما زال يصيح يستنجد.. أصوات كثيرة تتحدث وتنطلق بقوة تهتف وترتخي عضلات الأيدي في إعياء ويخفت الصوت المستنجد وتعود فتات الحجر تجمع بين الضلوع ويخفت ويهدأ صياح الصبية لأفيق من نوبة دهمتني وأنا أرقب الأطفال وهم يصفقون ورائي ويهزؤون بي .. وتابعت سيري والعرق يغمرني وقدماي لا تكاد أن تقويا على حملي..

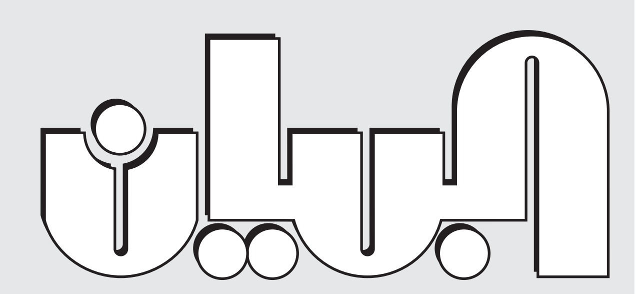


ووصلت إلى بيت من أقصد وكأن حاسة سادسة خفية أخبرتني أنها ليست هنا، وطردت هذه الفكرة من رأسي، ولكنها عادت واشتد الصراع وأنا أضغط على الجرس بكل ما أوتيت من قوة وارتخت يدي براحة غريبة، وسقطت من على الجدار ولم يرد أحد وضغطت الجرس مثنى وثلاث ورباع وعشراً.. وما من أحد يرد، حتى ولو ليخبرني أنها ليست هنا، وسيطر علي يأس قاتل وأنا أنزل السلم في بلادة وجررت قدمي ببطء شديد ونزلت السلم في تخاذل واستسلام.

قفلت راجعة إلى البيت ولكن هذا الطريق الشاق الموعر الطويل، وهذه المسافة التي سأقطعها هل ستقوي قدماي الواهنتان على سيرها!؟ وغيرت اتجاهي بغية اختصار المسافة ولكن الأولاد الشياطين لم يفتهم هذا، وكأنهم كانوا ينتظرونني على أحر من الجمر، وجروا ورائي وصفقوا وهتفوا واستمروا هكذا حتى تخطيت تلك الحارة الضيقة، فاطمأنت نفسي قليلاً ولكن هيهات أن تخلو الأزقة من أولاد شياطين، فقد رأيت بعضهم يمثلون بقطة رجلها مكسورة ويرشقونها بالحجارة والمسكينة في صمت أخرس أبدي، وما كادوا يرونني حتى هرعوا صوبي يهتفون نفس هتاف أولاد الحارة السابقة ولم أدر لماذا لم يؤثر في منظر القطة المسكينة المؤلم بل شعرت براحة غريبة وافقت من ذهولي ووصلت إلى البيت بخطوات متعثرة وصياحهم يمزق كياني، يتحدى وجودي.. يشعرني أنني قطة خرساء يمثل بها بعد قليل، وارتميت بعد معركة نفسية على فراشي، وبلا شعور تحسست الجدار وهذه عادتي أينما أذهب، فلم تتساقط قشرته، فأيقنت أنه مازالت هناك جدران قوية صلبة متماسكة وكلها لا تحس، قطع حجارة مرصوصة على شكل جدار كقطعة الحجر التي في داخلي، تمثل هيئة قلب.. إنني كالجدار" كلمة تفوهت بها وأنا أحملق بالسقف في بلاهة وصياح الصبية ما زال يطن بأذني .. يمزقني .. ويهتف بأنني عرجاء..

• **العدد الرابع عشر، مايو، ١٩٦٧.**





العدد 493 أغسطس 2011

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة:22518282 / 25106022ـ فاكس:22510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(493) August 2011

Editor in chief
S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:
The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

كلمة البيان

دراسات

قراءات

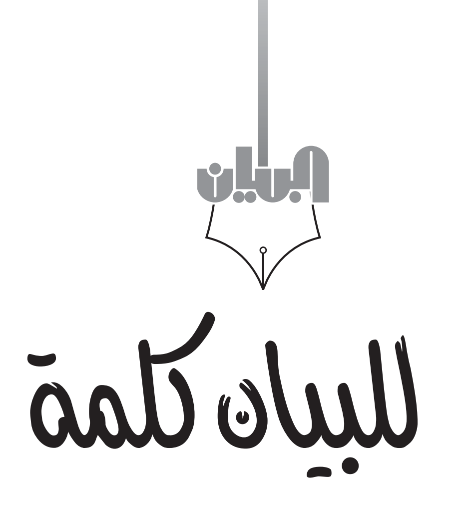
مقالات

معاجم

قصة

شعر

أخبار ثقافية



ثقافة شباب القرن الحادي والعشرين .. إلى أين؟ ـــــــــ سليمان الحزامي

ثقافة شباب القرن الحادي والعشرين.. إلى أين؟

بقلم: سليمان الحزامي *

إن المتأمل للأحداث الأخيرة، في هذا العالم المتلاطم الأمواج يتساءل بشيء من الخوف من المستقبل.. إلى أين تقودنا ثقافة القرن الحادي والعشرين الشبابية الطابع، واندفاعية الفكر.

إن اندفاعية الفكر الشبابي تؤكد على أن المستقبل الثقافي لهذه الأمة يحمل الكثير من المتغيرات، وهذه المتغيرات سوف تلامس معظم فنون الأدب، إن لم يكن كل أنواع الأدب، وأعني هنا القصيدة، والقصة القصيرة، والرواية، ناهيك عن الأعمال الدرامية إذاعية منها وتلفزيونية، أو حتى الأعمال المسرحية، فروح التغيير تلامس بقوة قلب هذه الأعمال الإبداعية، ذلك أن وسائل الاتصال الجماهيري أصبحت سهلة وميسورة الحال، وما هو قادم من هذه الثورة العلمية شيء قد لا يخطر على بال الجيل الجديد بهذا الزمان.

إن المتغيرات المعلوماتية من خلال صفحات الفيس بوك وتويتر وغيرهما من علوم الشبكة الإلكترونية أو ما يسمى (الإنترنت)، وأكاد أذهب إلى أكثر من ذلك، فشباب اليوم يتعاملون مع هذا الجهاز الأصم أكثر مما يتعاملون مع القلم، وهنا يكمن الخوف فاللغة تفقد في هذه الحالة جزءاً من عالمها سواء كان في التعبير أو التراكيب أو حتى الإملاء، فمع الأسف الشديد نجد اليوم عدداً من الشباب الذين يكتبون أعمالا إبداعية يخطئون إملائياً لأنه، أعني هذا الكاتب أو تلك الكاتبة، يعتمد على جهاز الكمبيوتر في التصحيح والترقيم، وهذا يؤدي إلى فقدان جزء من هوية اللغة العربية التي نحن حريصون عليها.

لكن هذا لا يمنع من أن نقول أن روح الإبداع قد تغيرت عند شباب اليوم، اللغة اختلفت، والتراكيب اللغوية تغيرت، وحتى الجرأة في الطرح تعدت أحياناً بعض جوانب التردد أو الخجل أو حتى الحياء، فنجد كثيراً من الكتاب الجدد يستخدمون صيغاً فيها إسقاطات إباحية ورموزاً ذات دلالات بعيدة عن الواقع من منطلق حرية الرأي ومن منطلق ما هو في القلب يكون على اللسان، وهذه المعادلة تطرح نفسها بقوة، فلنأخذ بها أو نرفضها، إن التغيير سنة من سنن الحياة



في كل شيء، لكن الذكي الذي يوظف سنة التغيير نحو الأفضل وليس نحو الأسوأ، وخوفي من ثورة الشباب الإبداعية في القرن الحادي والعشرين هو الانحدار نحو الهاوية تجاه الأدب العربي ذي السمعة الطيبة، والأمثلة على الإسفاف من منطلق حرية الرأي كثيرة، هي فيما يسمى كتابات إبداعية، وهنا يجب أن نقف ويقف معنا علماء الاجتماع وعلماء اللغة وأساتذة الأدب العربي في المحافل الجامعية وفي المراكز اللغوية للتصدي لمثل هذه الأمور.

وعلينا أن نحاول أن لا نقف ضد الجديد أو التجديد، لكن علينا أن نقف وبحزم ضد الإسفاف والانحدار في مستوى الإبداع لغة كانت أو فكراً .. وهي لعمري مهمة ليست سهلة، ولعلها تبدأ من المدرسة، لعلها تبدأ من أجهزة الإعلام، لعلها تبدأ من الأسرة، وبالتالي فهي مسؤولية مجتمع بأكمله فهل نعي لهذه الحقيقة ونعمل على تشجيع أبنائنا الشباب في ميادين الإبداع المختلفة دون أن يفقدوا هوية أدبهم العربي الرفيع أو سمة لغتهم الجميلة؟

ومن الإنصاف أن نقول أن التعميم في هذا الموضوع ليس قائماً، فهناك من يلتزم بثوابت الإبداع العربي لغة وفكراً، لكن البعض وهو البعض المندفع نحو الكتابة ونحو حب الشهرة وحب الظهور قد يأخذ بنا إلى منحدر نفقد فيه شيئاً من ثقافتنا العربية.

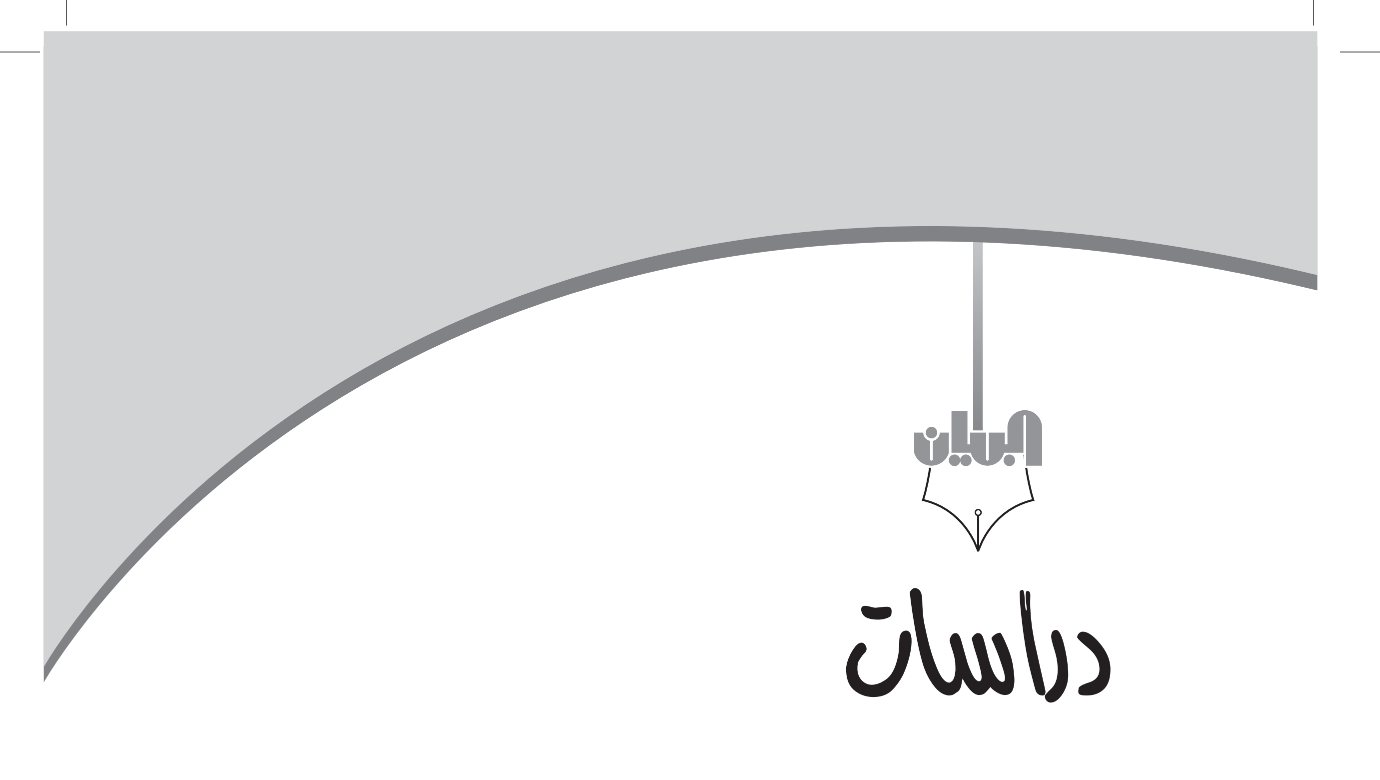
إن الثقافة -كما قلنا- في أكثر من مقال، في هذا العصر هي صناعة، وعلى المسؤولين كل في مكانه، وفي ميدانه، أن ينظروا بعين الفاحص إلى هذه النقطة، أعني أن يتعاملوا مع الثقافة أنها صناعة تحويلية وليست صناعة ترفيهية أو هي صناعة تجميلية، بل هي صناعة تقوم على التغيير من الأسوأ إلى الأفضل أو هكذا هو المفترض.

إن بناء الثقافة عملية صعبة والأصعب منها بناء المثقف الذي يؤمن بأن ثقافة الشعوب هي المستقبل.

وللبيان كلمة

● رئيس التحرير.





دراسات

الراوي الراصد حول إواليات السرد الموضوعي ________ د. محمد غرناط

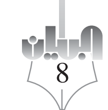


الراوي الراصد
حول إواليات السرد الموضوعي

بقلم: د. محمدغرناط *

يعتبر أسلوب «الراوي الراصد» من أحدث الأساليب في تقديم المحكي. ولاشك في أنه. كما يؤكد نقاد الأدب. من أصعب الطرق التي يستعملها السارد في عرض الأحداث. وهذا النمط هو أحد أشكال المنظور السردي الذي قال عنه تودوروف » إنه الشكل الذي يعرف فيه الراوي أقل مما تعرفه الشخصيات، وإنه لا ينفذ إلى أي وعي، ويكتفي بنقلٍ ما يراه أو ما يسمعه، أو ما يدركه عن طريق الحواس، ولا يقدم وصفاً للحالات الشعورية والذهنية إلا من خلال تمظهراتها الخارجية[١] ويطلق جيرار جنيت على هذا النمط من السرد «التبئير الداخلي»، وهو النمط – كما يقول – الذي «أصبح منتشراً فيما بين الحربين العالميتين بواسطة روايات داشييل هاميت Dashiel Hammett، حيث يتصرف البطل أمامنا دون أن نعلم أفكاره أو مشاعره، وبواسطة بعض القصص القصيرة لهمنغواي Hemingway مثل القتلة the killers أو بصورة أعمق تلال كالفيلة البيضاء Hills like elephants (الفردوس المفقود) التي تدفع بالاخفاء إلى حدود التخمين»[٢] وقد لاحظ أن هذا الأسلوب توجد ملامحه في بعض أعمال القرن التاسع عشر الجدية كروايات بلزاك، وفلوبير، وستندال، حيث نجد مقاطع (أو مشاهد) سردية يلجأ فيها الراوي إلى ذكر ما يراه أو ما يسمعه، ويتتبع فيها حركة الشخوص حسب ما يبدو له ظاهرياً دون أن يتجاوز ذلك إلى الكشف عن باطنها مما يضع السارد في موضع الشاهد témoin.وقد استعملت يمنى العيد اصطلاح الراوي الشاهد (الذي نستعمل مكانه الراوي الراصد)، وحددته على الشكل التالي: «الراوي الشاهد هو راو حاضر لكنه لا يتدخل، لا يحلل، إنه يروي من خارج،

* ناقد من المغرب.



عن مسافة بينه وبين ما، أو من يروي عنه. مثل هذا الراوي هو بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر، وبمثابة الأذن التي تكتفي أيضاً بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع. وظيفة هذا الراوي هي التسجيل، أي أنه يميل على أن تكون وظيفته أقرب إلى وظيفة الآلة. إنه تقنية آلية.» [٣] **وهذا المفهوم . كما هو واضح . يتطلب استحضار مجموعة من العناصر التي تحدد شروط وكيفية التعامل مع الحكاية بهذا الأسلوب.**

لقد نبه جنيت . كما ذكرنا . إلى أن مظاهر هذه الطريقة في نقل المحكي نجدها في راويات القرن التاسع عشر عند الكتاب الواقعيين، غير أن صورتها البارزة المبنية على رؤية محددة اتضحت أساساً مع كتاب حركة الرواية الجديدة. ومن المعلوم أن هذه الحركة ارتبطت بالواقع ارتباطا قوياً، إلا أن أسلوبها في التعبير عنه له مميزاته الخاصة. ومن أبرز هذه المميزات هو الحضور المكثف للأشياء، مما حدا بالقراء . كما يؤكد ألان روب غرييه . إلى وصف روايات حركة الرواية الجديدة، وتحديداً رواياته، بكونها تصف الأشياء باستقلال عن أي حضور إنساني، وبذلك فإنها تمثل محاولة لتأسيس أدب موضوعي، بينما يرى (غرييه) بأنها ليست كذلك. وفي هذا الصدد يؤكد بأن مقارنتها بعالم الأشياء عند بلزاك تكشف عن أن روايات هذا الأخير يكثر فيها وصف الأشياء، إلا أن هذه الأشياء لا تقوم إلا بدور ثانوي، وأنها لا تضيف جديداً مادامت مألوفة لدى القارئ،و هي تنتمي إلى عالم الكاتب والبورجوازية الظافرة، و تتميز بكونها ملكاً للإنسان. أما بالنسبة للرواية الجديدة فإن الأمر يختلف. يقول: « يبدو لقارئ رواياتنا أن ما تطفح به من أشياء ينتمي إلى عالم غريب ومقلق وغير عادي، كما لو كان نفسه لا يعيش في هذا العالم، وذلك على الرغم من كون هذه الأشياء موصوفة من لدن إنسان متورط في أحداث إنسانية.»(٤) يتبين من ذلك أن طبيعة التعامل مع الواقع تتحدد من خلال نظرة كتاب الرواية الجديدة إلى هذا الواقع بوصفه عالم أشياء. يقول. غرييه: «إننا نعيش في عالم يمكن وصفه بعالم الأشياء ا لغريبة. عالم لم يعد دوماً يعكس تصوراتنا الخاصة.«)٥(لكن هذا لا ينفي حضور الإنسان كما يقول «في كل صفحة، وفي كل سطر، وفي كل كلمة، ولو أننا نجد عددا كبيرا من الأشياء الموصوفة بدقة،

يظهر التأثير الذي مارسته الرواية الواقعية في السرد العربي الحديث الذي استمر فترة زمنية طويلة. ولذلك يمكن القول أن التحولات التي عرفها الوصف في مراحل لاحقة نابعة مما طرأ على مفهوم الوصف واستعمالاته من تغيرات.

فهناك دائماً وقبل كل شيء النظرة التي تدركها والفكر الذي يرسلها، والإحساس الذي يشوهها. إن الأشياء في رواياتنا لا وجود لها خارج الإدراك الإنساني، الواقعي أو المتخيل، إنها أشياء يمكن مقارنتها بالأشياء التي تكون حياتنا المعتادة وتشغل بالنا في كل لحظة.»(٦) وهذه الفكرة يؤكد عليها جاك لينارد بقوله: «إن حقل دلالة الرواية الجديدة كما يظهر لي، هو في المقام الأول تفكيك الأدب باعتباره توسيعاً لإدراك محدد للإنسان والعالم.»(٧) وهذا ما قاد كتاب حركة الرواية الجديدة إلى نقل (أو وصف) الواقع بطريقة اعتبرها النقاد موضوعية محايدة آلية. إلا أن غرييه يرى أن هذا النقل ليس موضوعيا بالمعنى الذي يعني كون الراوي عند بلزاك مثلا يعرف كل شيء عن الزمن والشخصيات والفضاءات، ويتابع حركة الشخوص وملامحها الخارجية ومظاهر الوعي الداخلية، بل إن أعمال هذه الحركة، وضمنها أعماله، هي خلاف ذلك، من حيث «إن الإنسان هو الذي يرى، يحس، يتخيل، إنسان له موقع في الفضاء والزمن، ومشروط بأهوائه، إنسان مثلكم ومثلي، والكتاب لا يأتي بشيء آخر غير تجربته، محدودة وغير يقينية.» (٨).

وتبعاً لذلك يرفض كتاب الرواية الجديدة الالتزام السياسي الذي يخضع الأدب لقيم محددة جاهزة. فالالتزام بالنسبة للكاتب. كما يقول غرييه . هو «الوعي التام بالقضايا الراهنة للغته الخاصة، والاقتناع بأهميتها القصوى، وامتلاك الإرادة على معالجتها من الداخل.» (٩) وهذه الممارسة هي التي تجعل من الكاتب « فناناً » حقيقياً، يبحث بعيداً عن أي التزام يقيد العملية الإبداعية ويخضعها لمعايير مسبقة. وهذا كله كان له أثره في تجديد الكتابة الروائية بصورة عامة، وبصورة خاصة أسلوب إدراك و تقديم المادة الحكائية. إن اختيار هذا الأسلوب القائم على وعي جديد بآليات ومفاهيم الخطاب الروائي، كان من بين تجلياته ظهور منهج جديد في بناء المنظور السردي، أو بعبارة أخرى في وظيفة الراوي، يقوم على سرد وتشخيص الأحداث (إن لم

نقل الأشياء) بطريقة محايدة لا مبالية يتولى فيها الراوي رصد المحكي بصورة لا تعرف أي تدخل من جانبه، وبذلك تحولت وظيفته إلى ما يمكن وصفه بوظيفة الآلة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن مفهوم الراوي (الراصد) بهذا الشكل متأثر بالعمل السينمائي. وإذا كان يتجلى بصورة عامة في بناء الرواية، فإن تجلياته على مستوى بناء الرؤية شديد الوضوح، حيث يتخذ الراوي مجالاً محدداً يمارس فيه عمله، وهذا العمل «لا يكشف عن حضور الراوي. لا حضور للراوي. فهو غائب عن بنية الشكل، تماماً كما المخرج الذي لا نراه إلا في أثره. الأثر، أو بنية الشكل هو وحده الحاضر.»(١٠) أي أن الراوي يقتصر على تصوير ما يقع تحت الحواس بصورة «موضوعية»، وتتحدد هذه الموضوعية في عملية الرصد التي تتوخى نقل وتسجيل ما تدركه الحواس بدون تدخل أو خضوع لمعايير مسبقة. هذا الاستعمال نجد صوراً له في الرواية المغربية، وفي الرواية العربية عموماً في نماذج تمثلت هذا الأسلوب وحاولت بطرق متفاوتة اعتماده في بناء الرؤية السردية... ومن النماذج البارزة التي استعمل فيها صاحبها هذه التقنية رواية «الفريق» للمفكر و الروائي المغربي عبد الله العروي، إلا أن استعماله لها له طابع خاص. وذلك، لأن هذه الرواية متعددة الرؤى، بحيث نجد إلى جانب الراوي الراصد، الراوي العارف بكل شيء، والراوي المتساوي المعرفة بالشخصيات. ويتجلى النمط الأول في عدد من المواضع التي يتم فيها استخدام أفعال مثل ظن، فكر، أحس، شعر.. وما إلى ذلك مما يدل على أن السارد ينفذ في بعض الحالات إلى ذهن وضمير الشخصية. أما النمط الثاني فيتمثل في إسناد أدوار محددة للشخصية، ووضعها في مواقع تعطي الانطباع بأنها «مشاركة» في تقديم المحكي، سواء بكلامها المباشر كما يتجلى في الحوارات، أو في نقل المحكي من زاوية نظرها، كما في حالة وصف دار عمر التي نتعرف عليها من خلال «عين» شعيب التي تكتشفها: الصالة، المكتب، البهو.. إلخ.(١١) ويتميز هذا الأسلوب باستعمال أفعال من قبيل: أدرك، رأى، شاهد، لاحظ، لمح..إلى غير ذلك من الأفعال التي تدل على الرؤية البصرية. غير أن هذا الاستعمال يلتقي في بعض جوانبه مع التقنية المهيمنة في الرواية، وأساساً في الراوي المنظم لعملية السرد الذي يستخدم عين الشخصية في بناء المحكي بناء قائماً على الرصد الخارجي. ويمكن القول، إن هذا



البناء يستوحي من الفن السينمائي طريقة السرد. فرواية الفريق تتأسس على نظام سردي يتألف أولاً من لقطات كبرى (١٧ لقطة)، وثانياً من مشاهد (أو وحدات صغرى) تؤلف كل لقطة من لقطات الرواية ومجموعها (١٠٦) وتتوالى هذه اللقطات والمشاهد ناقلة أعمال الشخصيات وأقوالها، وأوصاف الأمكنة، والأشياء، في شكل يقربنا من حركة الرواية الجديدة التي استثمرت تقنيات الفن السينمائي، وفيها يقوم الوصف بوظيفة إبداعية تتكون معها اللوحات الوصفية تدريجياً مع تنامي حركة الوصف. فسطور اللوحة كما يقول غرييه: «تتراكم، ينفي بعضها البعض، وتصبح الصورة موضع شك في الوقت نفسه الذي تتأسس فيه.» (١٢).

وللتذكير فإن الوصف تحددت وظيفته مع كتاب الرواية الواقعية في تقديم عناصر تساعد على فهم الشخصيات من خلال تصويرها وتصوير الفضاء الذي تتحرك فيه. ومعلوم أن الوصف باعتباره تقنية فنية في تقديم الشخصيات والأمكنة صار إحدى ركائز العمل القصصي في الأدب العربي منذ بداية القرن العشرين، علماً بأننا لا نعدم هذه التقنية في الأعمال السردية القديمة في حدود وأهداف معينة، وهو في ذلك « يلتقي مع تحولات أخرى في الشعر والمسرح وأنواع التعبير اللغوي الفني المختلفة، ليؤكد الاهتمام المحدث بالتقنية الجمالية.» (١٣). و ما يجب ملاحظته في ما يخص الأعمال السردية هو أن الأمر لا يقف عند حدود رسم الأحداث والشخصيات وتحقيق الغاية الجمالية الصرفة، بل يتعداه إلى كون الوصف القصصي أصبح وسيلة لتركيب عالم حكائي متكامل، ولذلك «شاع إلى زمن طويل قصص «تقليدي» لا يبدأ سرد الوقائع قبل تصوير الإطار الذي تتم فيه... ولا يبدر عن شخصياته قول أو فعل إلا بعد أن يتم ذكر أهم سماتها الجسدية /أو المعنوية والتي يمكن اعتبارها حاكمة لوضع هذه الشخصيات وسلوكها وتطور علاقاتها في سياق العمل القصصي اللاحق.» (١٤).

وهذا يظهر التأثير الذي مارسته الرواية الواقعية في السرد العربي الحديث الذي استمر فترة زمنية طويلة. ولذلك يمكن القول أن التحولات التي عرفها الوصف في مراحل لاحقة نابعة مما طرأ على مفهوم الوصف واستعمالاته من تغيرات. وهنا نجد بصفة خاصة تأثير حركة الرواية الجديدة بما أحدثته من تجديد في مفاهيم وآليات الكتابة الروائية، وهذا من

العوامل الأساسية في نشوء وعي جديد بالوظيفة الفنية للوصف في العمل السردي وتحديداً في مجال الرواية. وقد بدأ التخلص من الوصف الذي عرفته فترة نشوء النص الروائي الهادف إلى تحقيق غاية جمالية (تزيينية) تتركز في إبراز المقدرات البلاغية والمعجمية، وكذلك التخلص من الوصف الذي يسعى إلى تحقيق غاية تفسيرية، و مع التحول الذي شهده في الكتابة القصصية الحديثة عموماً حيث أصبح « مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، يتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى، وتتقاطع فيه وعبره المستويات الأخرى للنص الذي ينتمي إليه، وكذلك أوصاف ونصوص أخرى تتفاعل في عملية تداخل- نصي (Intertextualité) فني وثقافي مركب لتأدية معنى، لإعلان موقف، للتعبير عن معاناة، وللاسرار بأ شكالات التعبير وتجربته...» (١٥).

إن الوصف، إذن، في الرواية الواقعية الكلاسيكية، وفي إطار الوظيفة التفسيرية يقدم لنا لوحات وصفية حسية ملموسة، وأخرى ذهنية تخص الجوانب المعنوية لدى الشخوص بما في ذلك الأبعاد النفسية، والأفكار، والمشاعر وغيرها. مثل هذا النمط من الوصف يقدم معنى ناجزاً، فيما اتجه كتاب الرواية الجديدة نحو الوصف الذي يؤدي وظيفة تحدد عادة بالإبداعية Créatrice (ريكاردو و غرييه..) حيث إن سلسلة الأوصاف التي تتابع، وإن بدت مستقلة مادية ساكنة فإنها لا تخلو من حركة، وهذه الحركة في تكامل عناصرها هي التي تخلق المعنى (وصف خلاق). فهي لا تقدمه في مقطع (أو مشهد) منفرد، وإنما في مقاطع متوالية يتكون معها المعنى شيئاً فشيئاً. وهنا يجد ربط الصورة في العمل السردي بالصورة في العمل السينمائي تفسيره الواضح، ذلك أنها، على النحو الذي قدمناه تلتقي مع العمل السينمائي في الأبعاد المرتبطة بحالة أو موقف محدد .وفي هذا السياق، يؤكد روب غرييه أن هذا النمط من الكتابة كان بشكل أساسي نتيجة للتأثير الذي مارسه الإبداع السينمائي على عدد من الروائيين الجدد، ويقول إنه: « ليست ذاتية الكاميرا هي التي تجتذبهم، ولكن إمكانياتها في مجال الذاتي والمتخيل، إنهم لا ينظرون إلى السينما كطريقة في التعبير، وإنما طريقة في البحث، والذي يثيرهم أكثر هو، ببساطة، ما ينقص قدرات الأدب، أي ليس الصورة بحد ذاتها، ولكن الصورة الناطقة... وعلى الخصوص إمكانيات الاشتغال بوسيلتين في وقت واحد: العين والأذن.» (١٦).

وهذا يبرز كيفية استثمار إنجازات الفن السينمائي، بحيث إن الأمر لا يتعلق بطبيعة الصورة في حد ذاتها بل بطريقة بنائها مما يعكس انشغالات وأهداف الكتابة.وهذا الشكل من الكتابة نلاحظه بوضوح في رواية الفريق من خلال اللقطات (والمشاهد) التي تتألف منها إذ يبني السارد المادة الحكائية بأسلوب يقوم على رؤية الراوي الراصد. ويظهر ذلك من خلال اللقطة الأولى التي يقتصر فيها الراوي على نقل المحكي برؤية خارجية (محايدة و موضوعية) بناء على ما يراه أو ما يسمعه من أقوال الشخصيات، أو ما يقال عنها (قيل عنه..)، أو على التخمين في حدود ما يستخلصه من المظاهر الخارجية.

هذا الأسلوب يضعنا أمام طريقة جديدة لتركيب عناصر الحكاية المتنوعة: شخوص، مناظر طبيعية، بيوت، شوارع، تقوم على عملية تنظيم تتقاطع فيها وتتكامل في قالب يستلهم الإبداع السينمائي، وتتوالى المشاهد التي تتألف منها اللقطة في زمن هو بالتحديد الزمن الذي تستغرقه مقابلة رياضية في كرة القدم، علما بأن بعض الأحداث تقع خارج هذه المدة، وهي الأحداث التي تنتمي إلى الزمن الماضيٍ (ما قبل الافتتاحية).من ذلك مثلاً ما نجده في المشهد (٢) الذي يعود فيه السارد إلى الفترة التي كان فيها شعيب طالباً بمدرسة ابن يوسف بمراكش حيث كان يملك القدرة على التنبؤ بما سيكون عليه الطقس أثناء النهار بمجرد ما يستنشق هواء الصباح، ثم العلاقة مع زوجته التي غادرته، وتلقيه خبراً أنها حامل، والحل الذي توصلا إليه بشأن مولودهما، وذهابه برفقة والدته إلى الدار البيضاء لرؤية المولود، ووقائع أخرى تنتهي بعودته إلى مدينة الصديقية لمواصلة عمله وإحيائه العلاقات القديمة مع أصدقائه ومعارفه القدامى. هذه الوقائع كما يبدو تستغرق فترة طويلة من حياة شعيب، وهي تتخللٍ المشهد الحكائي الذي يرصد أعمالاً تجري في الحاضر، فبعد أن ذكر الراوي قدرة شعيب على التنبؤ بما سيكون عليه الطقس حين كان طالبا انتقل إلى الحاضر، وهو يوم من أيام مارس الصيفية. وكذلك حين روى وقائع من حياته الماضية مع زوجته وعودته إلى الصديقية، عاد من حيث بدأ، من الحاضر (كزمن) ومن الصديقية (كفضاء) ليصور أعمال شعيب في الماضي.

ونلاحظ ذلك أيضاً بشكل دقيق في المشهد (١٣) الذي عاد فيه إلى فترة زمنية سابقة بمدة طويلة تبدأ بحصول أغرام على «الشهادة» في زمن وصفه ب: زمن الأزمة،

عام الجراد، أيام الحرب.. فتحدث عن أغرام الذي اكترى حانوتا أمام مكتب البريد واشترى آلة كاتبة قديمة وصار يحرر الرسائل لعائلات المجندين أيام الحرب، كما تحدث عن وقائع تتصل بحياة أغرام بعد الحرب وحصوله على وظيفة في مصلحة البريد بالدار البيضاء. إن مثل هذه الوقائع المنتمية إلى الماضي- كما لاحظنا- ما إن ينتهي الراوي من استرجاعها حتى يعود إلى الحاضر ليواصل سرد الأعمال أو الحوارات التي تجري بين الشخصيات في الزمن الراهن.

وهكذا نرى أن اللقطة الأولى تتألف من أربعة عشر مشهداً مرتبة على الشكل التالي:

١- مشهد وصفي يصور طقس شهر مارس بالمدينة (الصديقية) وتأثيره على الناس والبيوت.

٢- مشهد ينقل استيقاظ شعيب من النوم، وبعض حركاته، واستعداده للذهاب إلى الملعب الرياضي (الملعب الشرفي) لمشاهدة مقابلة في كرة القدم.

٣- مشهد ينقل أعمال شعيب أثناء الصباح: قراءة الجريدة، تصحيح بعض الأعمال، تحرير رسالة، استحمام...

٤- مشهد ذهاب شعيب إلى الدار البيضاء لمشاهدة المقابلة ولقائه مع حميدة (أغرام) في أحد المقاهي.

٥- مشهد يصور أعمال مختار (وشان) في بيته مع زوجته ثم خروجه إلى السوق برفقة ابنته.

٦- مشهد يصور الأجواء السائدة قبل بدء المقابلة: الجو، الجمهور، الازدحام.. ثم وصول شعيب إلى الملعب.

٧- مشهد ينقل أجواء انتظار بداية المقابلة والتعليقات التي تدور حولها ومتابعة شعيب لكل ذلك. كما ينقل لقاءه مع صديق قديم له، هو عمر الذي تحدث معه قليلاً وعاد إلى مقعده.

٨- مشهد تعليق رياضي حول المقابلة التي تشرف على البداية.

٩- مشهد يصور أعمال خميطة وهي تزاول أشغالها في البار الذي تشرف عليه.

١٠- مشهد ينقل تعليقاً رياضياً على الشوط الأول من المقابلة.

١١- لقاء آخر بين شعيب وعمر الذي قرر مغادرة الملعب بعد إجراء الشوط الأول واتفاقهما على اللقاء بمدينة الرباط قصد مناقشة مشروع رياضي أعده شعيب.

١٢- تعليق رياضي على المقابلة يتضمن آراء متضاربة حولها، واقتراحات بشأن ما يجب عمله لتطوير الرياضة.

١٣- احتجاج الجمهور بعد نهاية المقابلة، ومغادرة شعيب للملعب وذهابه للقاء أغرام.

١٤- زيارة شعيب لأغرام ببيته ومناقشته في المشروع الذي أعده لتأسيس فرقة رياضية بالصديقية.

هذا النموذج يقدم لنا صورة عن طبيعة بناء المحكي في رواية الفريق، وهو بناء يماثل بناء الصورة في العمل السينمائي التي تخضع لعملية التصوير ثم التركيب (المونتاج). والملاحظ أن المشاهد التي تتألف منها اللقطة تستغرق -كما ألمحنا إلى ذلك - مدة زمنية تعادل المدة التي تستغرقها مقابلة في كرة القدم، إلا أنها تتسع مع الاسترجاعات لتشمل اليوم كله تقريباً بدءاً من استيقاظ شعيبٍ من النوم إلى لقائه بأغرام، فضلاً عن الإشارات الزمنية الأخرى السابقة لهذه المدة. وقد توزع عمل السارد مع الأحداث التي تشملها هذه المدة على الشكل التالي:

١ . سرد الأعمال التي تقوم بها الشخصيات بصورة تجعلنا أمام مشهد نعاين فيه هذه الأعمال مشخصة كما تنقلها عين (كاميرا) الراوي، مثلما نلاحظ مثلاً في هذا المقطع الذي يشخص أفعال شعيب حينما وصل إلى الدار البيضاء: « وقف أمام المقهى جنب محطة الحافلات، ينظر إلى عقرب الساعة المعلقة فوق الكونتوار.. العاشرة والنصف. ألقى نظرة على كراسي المقهى الفارغة ثم التفت إلى عربات الأجرة الحمراء المصطفة أمام المحطة وإلى الطريق المؤدي إلى الميدان الكبير..». (١٧)

إن السارد هنا يرصد أعمال شعيب بطريقة تشخيصية (تمثيلية) تنقل الفعل في لحظة حدوثه: وقف أمام المقهى، ينظر إلى الساعة، ألقى نظرة، التفت إلى عربات الأجرة... وهذا ما يلاحظ في مختلف المقاطع التي يصور فيها ما يراه، وهي المقاطع التي تستوحي الفن السينمائي في بناء الصورة التي تنقل حركة الشخوص. ومنها المشهد الذي يرصد أعمال مختار في الصباح: الاستماع إلى المذياع، تدخين سيجارة، الدخول إلى الحمام.. هذه الأعمال كما يبدو، سواء بالنسبة لمختار أو شعيب، مسرودة بأسلوب تشخيصي وبواسطة الرؤية البصرية التي تنقل حركة الشخوص بشكل تبدو فيه العين أداة للنقل والصورة إطاراً لها.

٢ . نقل كلام الشخوص الذي يأتي على شكل حوارات تجري في ما بينها، أو يأتي مضمناً في المشاهد، مندمجاً بكلام السارد.

وتحتل الحوارات مساحة نصية هامة في الرواية، ينقل فيها الراوي كلام الشخوص بما فيها من آراء، وتعاليق، وتساؤلات، ومواقف، وكذلك ما ترويه عن تجاربها الخاصة كما في الحوار الذي دار بين علي نور والخادمة:

« . فاطنة صباح الخير.. فقت على غير خاطرك؟

تنهدت:

. صباح الرباح.. لو كان الناس كلهم بحال سيدي!

. هذا يوم فرح ما تخلي في نفسك.

لم تحول أنظارها من المغسل ولم تجب. ألح علي:

. قولي.. آش كاين ؟ »(١٨)

وإثر تساؤل علي نور الذي يعكس رغبته في المعرفة، تشرع فاطنة في حكي ما وقع لها هذا الصباح، وهذا ما جعل من الحوار في الرواية في حالات معينة مجالاً للحكي تروي فيه الشخصيات عن نفسها (أو غيرها) وتفصح عن مشاعرها وأفكارها بلغتها الخاصة.

٣ . وصف الحيز الذي يؤطر الأحداث وأعمال الشخصيات، كما نلاحظ في المقطع التالي: «السماء صافية، تبدو بعيدة جداً عن هموم الناس. الشمس في وسط مدارها منحدرة نحو الشرق. كل أبواب الملعب مقفلة سوى المدخل المفتوح في السياج الخارجي المكون من قضبان حديدية سميكة مصبوغة بالأخضر الداكن يحرسه عدد كبير من الشرطيين» (١٩) في هذا المقطع ينقل السارد الجو الذي تجري فيه المقابلة وأوصاف الملعب الرياضي: السماء الصافية، أشعة الشمس، أبواب الملعب، المدخل، السياج...والملاحظ أن هذه الصورة التي تلتقطها عين الراوي وتقف على تفاصيلها بعناية تبدو منفصلة عن عملية السرد. وهذا ما نجده في المشهد (١) بكامله، حيث قدم السارد لوحة وصفية عن الطقس في شهر مارس: بارد، جاف، حار، مشمس، دافئ.. بحسب الفصول. إن مثل هذا الأسلوب قد يعطي الانطباع بكونه أقرب إلى أسلوب الرواية الواقعية، غير أنه يمكن ربطه بالصورة السينمائية التي تنقل بدورها مناظر طبيعية أو ملامح وجوه، وما إلى ذلك، في هيئة ساكنة، ويكون ذلك في سياق الاعداء لتأطير الأحداث بصورة عامة. وتبقى الصورة المميزة في الرواية هي الصورة التي يندمج فيها السرد بالوصف في المشهد الواحد. و لهذا كله، فإن بناء رواية الفريق بصورة عامة يستثمر منجزات الكتابة الروائية الجديدة، وبالأخص حركة الراوية الجديدة كما بدا لنا من خلال اللقطة

الأولى التي عرضناها، وهذا ما يمكن ملاحظته بالنسبة لباقي اللقطات التي تتتابع في إطار عام يوحدها، وهو المشروع الذي طرحه شعيب المتعلق بإنشاء جمعية رياضية بمدينة الصديقية. و هذا كله يعكس وعياً محدداً بالطرائق الجديدة في الكتابة الروائية التي كان لها تأثير على مستوى البناء الذي سعى الروائيون العرب عموماً إلى تجديده في إطار البحث عن أشكال تتلاءم مع هواجسهم الفنية والفكرية.

هوامش:

T. Todorov، Les Catégories 1- du récit littéraire، Communica .tions 8، 1966، p141

2-G. Gennette، FiguresIII"، ed .Seuil، 1972، p207

٣- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دارالفارابي،بيروت،ط ١ ،١٩٩٠،ص١٠٠.

٤- ألان روب غرييه،الرواية بحث عن واقع لن يوجد الا بعد الانتهاء من الكتابة، ضمن كتاب الرواية و الواقع، ت. رشيد بنحدو، منشورات عيون،الدارالبيضاء،ط١ ، ١٩٨٨، ص٣٠.

٥- نفسه،ص٣١.

6-Alain Robbe-Grillet، Pour un nouveau roman، ed. Minu .it، 1963، p117

J. Lennhardt، Nouveau ro- 7- man et société، in Nouveau roman: hier، aujourd'hui، .UGE، 1972، p156

A. R. Grillet، Pour un nou- 8- .veau roman، op. cit. p118

.9-ibid. p39

١٠- يمنى العيد، تقنيا ت السرد الروائي، م م.ص١٠٠.

١١- الفريق، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، ط١. ١٩٨٩. ص٥٠-٥١.

A. R. Grillet، Pour un nou- 12- veau roman. Op. cit. p107

١٣- د.سامي سويدان.أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،ط١، ١٩٦٨.ص١٣٢.

١٤- نفسه، ص١٣٤.

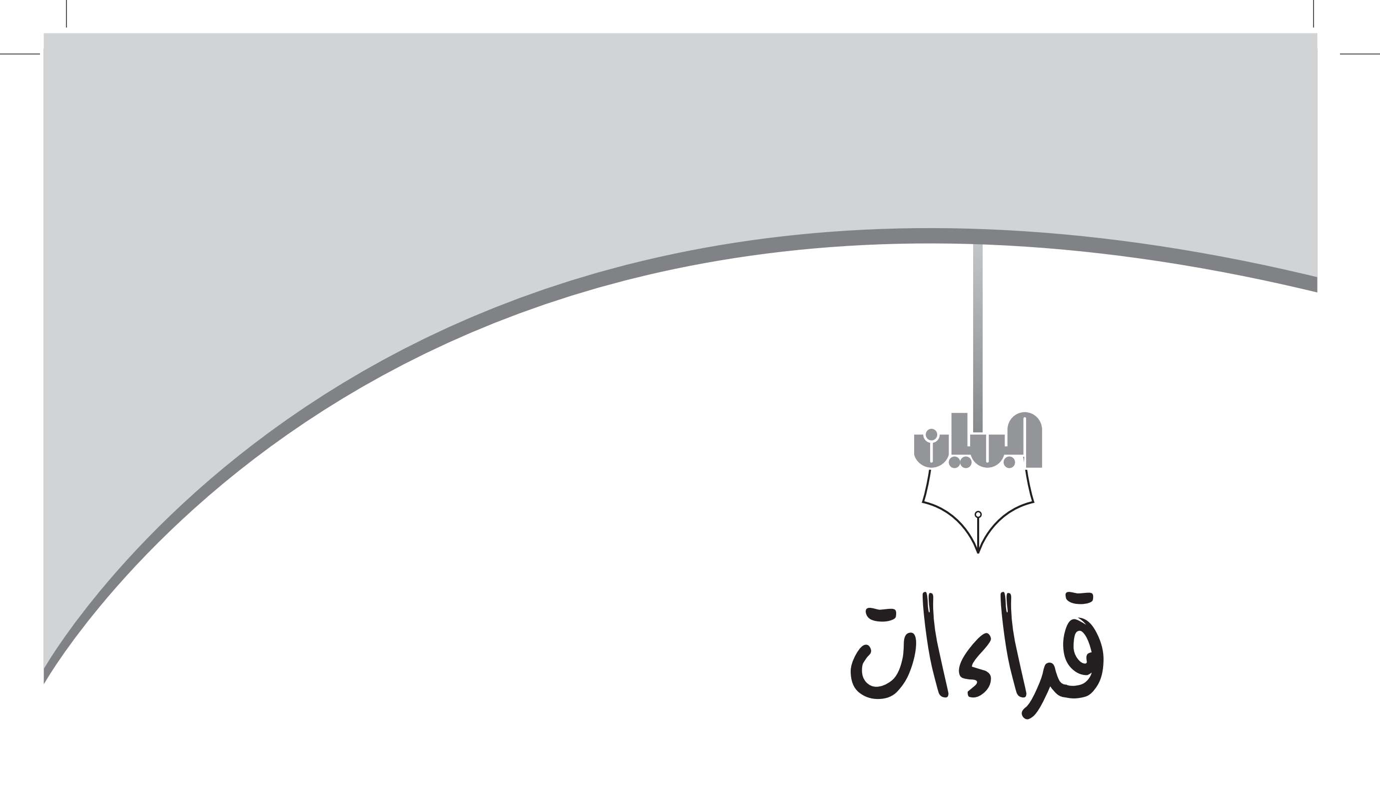
١٥- نفسه، ص ١٣٤.

A. R. Grillet، Pour un nou- -16 .veau roman. Op. cit. p128

١٧- الفريق، ص١٦.

١٨- نفسه، ص١٠.

١٩- نفسه، ص١٩.



قراءات



ديوان "مرافئ السراب" للشاعر د. لطفي زغلول: فلسفة الحياة، وعبق الانتماء، وتجليات الشعرية قراءة تأويلية في البنية والتشكيل الجمالي

بقلم: د. مصطفى عطية جمعة *

يطالعنا الشاعر لطفي زغلول في هذا الديوان بقراءة جديدة للتجربة الحياتية والرؤية الشفيفة لأحوال الوطن وقضايا الإنسان. ولأن الشاعر من أرض فلسطين الغالية علينا، فإن كل التداعيات التي ترتبط بفلسطين: القضية / الأزمة / المقدس/ الإنسان، تتداعى في أعماقنا، فكون شاعرنا من فلسطين، يجعل حضور القضية فاعلاً في تلقي النص، وكونه يعيش على أرض فلسطين، متمسكاً بها هوية وإقامة وعملاً وعطاء وإبداعاً، يعطي المسألة بعداً أعمق، إنه بعد الانتماء، ففرق أن يكتب شاعر عن قضيته خارج الوطن، وبين أن يكتب آخر عن القضية وهو غائص حتى الثمالة في أزمة الداخل الفلسطيني، واعتداءات المحتل الصهيوني، ومراوحة الأمور مكانها.

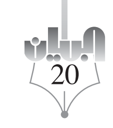
نرى في هذه التجربة الإبداعية، نضج لطفي زغلول، وهذا النضج يتأتى على مستويات عدة، تتصل بعطائه الإبداعي، ومنظوره وفلسفته في الحياة، وهنا نجدها مكتملة الأبعاد، بالنظر إلى سن الشاعر، وتجربته الحياتية والإبداعية، ورؤاه الفكرية والفلسفية، مما يجعلنا نضع هذا الديوان في قمة التوهج الإبداعي في مسيرة لطفي زغلول. إن للنضج مستويات، وللتوهج علامات ؛ يمكن أن نبسطها في ملامح عدة:

أولها: تناغم الرؤية الكلية مع المعطيات النصية:

ويبدو هذا في تأمل الذات لحصاد العمر وتجربته ؛ وهذا يظهر في صهر تجربة الحياة، بعدما عرف الشاعر عشرات الطروحات الفكرية، ورأى رايات ترفع لتحرير الوطن، وحل القضية، وظل كل شيء مكانه: الوطن والقضية، وازداد الإنسان تعاسة على تعاسته ؛ فالعمر يزوي، والأيام تتشابه، وكما يقول:

وها هو فصلُ الكهولة
تسقطُ أوراقُهُ.. تتثاءَبُ أحداقُهُ

* أكاديمي من مصر مقيم في الكويت.



ورياحُ الشمال
تعربدُ أنفاسُهَا.. لا تبالي
وتـأمـرُنــي.. أن أشــدَّ رحــالــي.
(ص١٥)

الحياة مثل السنة، والعمر كفصولها، وعندما تكون الكهولة، متساقطة الأوراق، متثاءبة الأعين، فهي دال على فصل الخريف، الذي هو نهاية السنة، وآخر حلقات دورة الطبيعة، إذن فهو دال على نهاية العمر. وتصبح الأوراق رامزة لأيام الحياة، والأحداق علامة على تأمل الذات لتجربة الحياة وفصولها، ولفظة " الأحداق" تشي بأن الذات الشاعرة تحدّق متمعنة في أيامها المتساقطة. هنا شفافية الذات وهي تعلن أن لا أمل في الاستمرار، ويكون الترحال نحو غروب الذات عن الوجود، ولا يشترط دلالة الموت، بقدر ما هو طرح فلسفي عن جدوى الاستمرار في الحياة، مادامت "رياح الشمال" معربدة، والشمال يعني الكثير، ويمكن تأويله على الغرب الأوروبي والأمريكي، الذين تضافروا في غرس نبتة الصهيونية في أرض الوطن الفلسطيني. ويقول شاعرنا في مراجعته الذاتية:

وما زِلتُ في شرفة الانتظار
أسائلني.. هل يجيءُ الذي لا يجيءُ
وما زلتُ يسبحُ بي
في بحورِ الخيالِ.. خيالي
ويلهثُ خلَفَ السرابِ سؤالي (ص١٧)

إنها كلمات تقطر شاعرية، فقد بات حلم الحرية والتحرير للوطن والإنسان والأمة مجرد سؤال، بعدما كان مشروعاً ؟ هذا السؤال يضيء دلالة مهمة في الديوان كله، فقد أغفلت الذات الشاعرة ملامح الحلم، وتشكيلاته، وهذا ما كنا نجده في شعر المقاومة، وبات هذا الجيل الذي هتف كثيراً لشعارات ورايات عدة، يؤمن أن الحلم صار منزوياً، وبهتت ملامحه، وتداعت معطياته، فاختزل الحلم إلى سؤال، والسؤال بسيط واضح: " هل يجيءُ الذي لا يجيءُ ؟ " فهو يحمل النفي مقدماً في طياته. ومن ثم أصبح السؤال سراباً، وهذا مفتاح الرؤية الكلية في الديوان، تلك الرؤية التي حملها عنوان الديوان " مرافئ السراب " فهو عنوان يحمل تناقضاً يصل إلى حد النفي والعدمية، فالسراب رؤية الماء في الصحراء، فإذا وصل إليه العطشان وجده جفافا، يكوي الذات حرقة وعطشاً، وهنا نجد أن الإضافة بين لفظتي " مرافئ والسراب " إضافة تعطي دلالة الضياع للمكان، وفقدان الرؤية في الطريق، لأن السراب معلوم مقدماً، وليس في الطريق محطات / مرافئ ؛ يمكن أن يرتكن إليها الإنسان.

وتتواصل الرؤية حيث تصبح الذات الشاعرة مسافرة منفية مغتربة:

متى يترجّلُ هذا المسافرُ
عن صهوة النفي والاغترابْ
إلى أين تَحملُهُ الذارياتُ
وهذا المدى أبحرٌ من يبابْ . (ص٢٧)

فهذا المقطع يتناغم مع الرؤية الكلية للتجربة، ويتأتى التناغم من عنوان القصيدة "المدارات سراب "،

فهو تناغم لفظي مع عنوان الديوان، بتكرار لفظة سراب، ولكنها تتعمق بنظرة كونية حيث تأتي لفظة سراب خبراً للمبتدأ "المدارات" حاملة دلالة التوكيد المتولد عن الإسناد في الجملة الاسمية، والمدارات تحيلنا لفضاء كوني، كون الذات الشاعرة التي وجدت أن رؤيَتها تتخطى المكان والإنسان والزمن، ليصبح الرؤية عبثية تشمل الحياة والعمر. وفي المقطع السابق، نجد السؤال أساساً في تشكيل مطلع النص، وهو يتلاقى مع السؤال الاستفهامي " هل يجيءُ الذي لا يجيءُ ؟ "، ولكن السؤال يأتي بدلالة الزمنية: " متى يترجّل هذا المسافرُ... ؟ "وتعطي" متى " دلالة الزمن في المستقبل، وعندما نقرأ ختام السؤال: " عن صهوة النفي والاغتراب "، ندرك أن الدلالة معلقة، عدمية، فالنفي والاغتراب لفظتان معبرتان عن فقدان الوطن (المكان والهوية). ولننظر جيداً إلى طبيعة الصورة في هذا السؤال، إنها صورة منتزعة من أعماق تراثنا، فالعربي مرتبط تاريخاً وثقافة بالجواد / الفرس، فكأن الشاعر يعبر عن فقدانه للعروبة التي تغنينا بشعاراتها كثيراً، وبات العرب مشغولين عن فلسطين: المقدس والإنسان والقضية.

الثاني: تناغم الفضاءات النصية والعناوين مع الرؤية الكلية:

اكتسى الفضاء النصي في الديوان بالرؤية الكلية، ويبدو هذا في بنية التقسيم الذي شمل القصائد، وهذا واضح في عنونة الفضاءات (الأقسام) التي جاءت على النحو الآتي: " قصائد بلا وطن، خلف ظلال السراب، نهارات بلا شمس، قصائد في الزمن الضائع ". هي تؤكد نفس دلالة العنوان، والدلالة الإجمالية للديوان، إنه ملمح غاية في الأهمية، لأننا أمام تجربة مكتملة الطرح والرؤية، لا يكاد نص ينبو عنها، وبعبارة أخرى، فإن نصوص الديوان تعزف جرحاً واحداً، بأوتار مختلفة. في الفضاء الأول: " قصائد بلا وطن "، تأكيد على أن الوطن لا يعني مكاناً فحسب، إنما هو نص / قصيدة فقدت موطنها، أي هويتها وانتماءها. وفي الفضاء الثاني " خلف ظلال السراب " يكون هناك تماه بين عنوان الديوان ودلالة نصوص هذا الفضاء، وهو يحمل النفي والتناقض بدلالة مبدعة، فإذا كان السراب مجرد حيلة ضوئية من الشمس لا وجود لها على الواقع، فكيف يكون للسراب ظلال وهو منفي الوجود ؟

وفي الفضاء الثالث نهارات بلا شمس "، نرى استخدام المفردات الكونية في تأكيد الدلالة النصية، فالنهار والشمس مفردتان كونيتان، وحيثما تكون الشمس، يكون النهار، فإذا وجدنا نهاراً دون شمس، هذا يشابه قولنا: إضاءة بلا مصباح، أي الإظلام، فنفي الشمس عن النهار يعني الإظلام، وهذا يعطي رؤية كونية لنصوص الديوان.

وفي الفضاء الرابع " قصائد في الزمن الضائع "، ونلحظ أنه يكمل الدلالة في الفضاء الأول، فإذا كانت القصائد فقدت الوطن / مكانا،

فهي تفقد الزمن أيضاً، وبذلك تكون الرؤية مكتملة الطرح ؛ تشمل المكان والإنسان والكون والذات.

ونفس الأمر نجده في عنونة القصائد، ويكفي أن نستعرض أبرز عناوين النصوص لنلمس التناغم واضحاً، ولنذكر بعضاً منها:

(وطن غدا خيمة، يغتالك الانتظار، الليل أصبح منفى، نحر الصمت أيامه، ارتحال الحساسين، كيف أعود إلى محرابي، كان... صهوة كبر، صار النوار يبابا.)

فالعناوين تشي بدلالات مشتركة، منها: الفقدان، النفي، الاغتراب، اليباب/ الجفاف، الارتحال، الاغتيال، الانتظار. وهي دلالات متناسقة مع فضاءات الديوان، والرؤية الكلية التي تطرحها النصوص.

الثالث: تناغم المفردات النصية مع الرؤية الكلية:

ونعني بالمفردات النصية: الرمز والصورة والمفردة والتعبير، حيث نتلمس قاموساً شعرياً مشترك الملامح والدلالات. يقول في قصيدة " العطش الأفعواني"

الثعابينُ.. تختالُ زهواً غروراً
تلوِّنُ بالنارِ أعراسَها
ينزفُ العشَقُ بينَ يديها
جراحاتُهُ مطرٌ سادرٌ في شآبيبِهِ
الثعابينُ لا تعرفُ الإرتواءَ
جنونٌ هوَ العطشُ الأفعوانيُّ
....
تئنُّ الأفانينُ.. تصرخُ أينَ الحساسينُ
هل نحرَ الهولُ إحساسَها. (ص٢٨)

هذا مقطع غاية في الشاعرية والشعرية، فالثعابين رمز كل ما هو شر، وهذا الرمز يضرب في أعماق الثقافة الإنسانية، وهنا نجد رمزين على التضاد: الثعابين والأفانين، الأول حيواني زاحف سام قاتل، والثاني نباتي رقيق مثمر، وهذا جديد، أن نجد الضدية الدلالية: حيواني، نباتي. وقد اكتسب الرمزان دلالات إنسانية، فالثعابين تحمل القبح والسوء، وبالنظر لرؤية الديوان الكلية، تشمل الصهيوني، والعربي الخائن، ومن باع القضية. والأفانين، تشمل الأرض التي تنبت الشجر (الوطن)، والإنسان الطيب الذي يغرس الشجر، ويرعاها، وأيضاً من يحمل الأغصان لتكون سلاحاً ضد محتل أفاك. " العطش الأفعواني "، عنوان النص، وهو أيضاً جزء من المقطع، دال على سرمدية الشر ونهمه، الذي لا يعرف حداً، لذا جاء العنوان مؤكداً عليه، مديناً لفعله. أما لفظة " الحساسين " فهي تعمق دلالتها التي وردت في نص آخر، حيث يقول شاعرنا في نص " ارتحال الحساسين:

كانَ سربُ الحساسين
يصدحُ آيات أشواقه لَيلةً ليلةً
كانَ يعشقُ هذا المَدَى. (ص١٩)

الحساسين طيور تزقزق بالسلام والأمن في الوطن، رمز يكمل دلالة الأفانين، وهي الوجه الآخر له، فالطيور تغرد وتعيش وتحيا

على الأغصان. وهذا يؤكد ملمحاً في تجربة لطفي زغلول: تكرار المفردات النصية وتعميق دلالاتها، في الديوان الواحد مثل لفظة الحساسين، وفي تجربته الشعرية كلها كما في استعماله اللون الأخضر بكثرة، ويعمق من وجه آخر التناغم النصي، بتناغم المفردة والرمز في نصوص الديوان، ونصوص التجربة الشعرية كلها.

ويقول شاعرنا أيضا:

كانَ يشدو على فننٍ

من أفانين هذا المدى

لم يكدْ شدوُهُ يعتلي صهوةَ العشق

حتّى تَرجّلَ.. غابَ زماناً

تدثّرَ طوعاً بغير عباءتهِ

لم يعدْ ذلك الطّائرَ

المتزيّي بثوب براءته

الأفانين هنا، تكتسب دلالة جديدة، دلالة المدى، الزماني المكاني، ونرى في هذا المقطع تأكيدا في الفرضية المتقدمة، فالشاعر يكسي ألفاظه معاني جديدة، في سياقات نصية جديدة، وهي معان لا تتنافى مع بعضها، بل تتكامل. ونفس الأمر نجده في الصورة، كما يقول: " لم يكدْ شدوُهُ يعتلي صهوةَ العشق" فاعتلاء الصهوة، تستدعي مقولتَهُ التي مر ذكرها وهي: " متى يترجّلُ هذا المسافرُ عن صهوة النفي والإغترابِ "، وهنا لا نجد أي تضاد دلالي، بل تجانس واضح، فاعتلاء الصهوة مضاف في الأولى إلى العشق وفي الثانية إلى النفي، وفي كليهما يستدعي تراث العربي الذي يجيد اعتلاء صهوة الفرس.

تستوقفنا بعض النصوص، نرى فيها كثيرا من المباشرة، وخطابية تدين الواقع، كما نرى في نص " هو السلام.. وحده "، حيث نقرأ:

وقيلَ لي في نشرةِ الأخبارْ

هوَ السلامُ وحدَهُ

لا غيرُهُ الخيارْ

وإنّهُ الطريقُ.. حتّى آخر المشوارْ

وقيلَ لي.. إن صفعوا الخدَّ اليمينَ

أدر اليسارْ

إغفرْ لهم.. فاللهُ من أسمائهِ الغفّارْ

يفارق هذا المقطع – كبنية نصية وجمالية – أسلوبية الشاعر نصوص ديوانه، فهناك خطابية واضحة، ولكن مع التأمل في بنية النص، نجد أنه مفتتح بلفظة "وقيل لي.. "، وهذا يعني أنه ينقل ما تردده أبواق الدعاية العربية، ومطبلو الأنظمة التي سالمت المحتل، وسلمته القضية، وباركت له الأرض، وبالتالي فإن الخطابية هنا ما هي إلا سخرية شعرية من مقولات الدعاية العربية

***

إن تجربة لطفي زغلول في هذا الديوان غنية الدلالة، عميقة الطرح، متناغمة الإيقاع والرؤية، تثبت أن توهج الإبداع يزداد بحنكة الأيام، وعبق السنين.

صراع الحلم والواقع
في قصص "ظلي" للكاتب حميدي حمود

بقلم: د.محمد علي سلامة *

الكاتب حميدي حُمود أديب كويتي شاب واعد يبشر بموهبة إبداعية وأهم ما يميزها هو الجمع بين العلم والأدب، ويبدو أنه كان دارساً للهندسة وليس متلقياً لها بل تركت أثراً واضحاً في إبداعه الأدبي المتمثل في المجموعة القصصية (ظلي) التي نحن بصدد قراءتها نقدياً وأهم ملامح البشارة في هذه المجموعة هو الوعي بالفكرة التي يريد أن يبثها من خلال ١٩تسع عشرة قصة ضمتها، فبالرغم من هذا الكم الكبير من القصص إلا أن الخيط الذي يربطها جميعاً هو خيط واحد يتمثل في الصراع النفسي الداخلي للإنسان بين أحلامه وواقعه، الأحلام التي قد تطول إلى عنان السماء، ولكنها في النهاية تصطدم بأرض الواقع في أي شكل من أشكال تأزمه أو في حقيقته المرة كما يقال عادة.

ثم تأتى طريقة التعبير وأداته المتمثلة في اللغة، حيث حرص الأديب الشاب على أن تكون لغة قصصه هي العربية الفصيحة اللهم إلا (اممم) التي استخدمها كثيراً ساعة التأمل أو الإعجاب أو الاندهاش، وبالرغم من ذلك فإنه صاغها صياغة سهلة معبرة من غير أن يتقعر فيها، وكأنه يحاول أن يستعيد لغة الكتاب الكبار الرواد في هذا الفن.

---

* ناقد من مصر.



يعرض القاص نموذجاً للإنسان الممزق بين حلمه، وبين واقعه الذي يمتلئ بعقبات تحول بينه وبين تحقيق الحلم، ويأخذنا القاص في اتجاه ثم بعده مباشرة يلفتنا إلى اتجاه أخر، وكأنه يحكى حلماً.

ونبدأ أولاً بالخيط الأساسي وهو الصراع بين الحلم والواقع والذي استدعى تقنية فنية تتمثل في بنية المفارقة التي تعد أهم تقنيات السرد الحديث لتوافق فن القص مع الواقع الذي يقوم أصلاً على المفارقة، ولذلك سادت هذه التقنية في معظم القصص فمثلاً في القصة الأولى نجده بعد أن يسرد قصته وانتهى إلى حوار بين الراوي العليم الحاضر في النص، وانتهى الحوار إلى هذا الموقف: "كما توقعت، لم ينطق كعادته، بل نظر إلي نظرة ازدراء جعلتني أستشيط غضباً، مما دفعني إلى أن أرفع يدي وأهوى بها على خده بكل قوتي، عند هذه النقطة التي نتصور أن القصة انتهت بها يقول:

"عندما أفقت، وجدت نفسي في غرفة المستشفى، تكسو مرفقي جبيرة بيضاء بعد إجراء عملية له من ثماني غرز، وعلى غلاف ملفي الذي نسيه الممرض قرأت تنبيهاً ممهوراً من قسم الشرطة يوصى بمراقبتي بشكل حازم تجنباً لمحاولة انتحار أخرى!" (ص١٥).

ولا نستطيع أن نعرف: هل كان يحلم؟ أم أن أحداثاً أخرى حدثت بعد اللطمة التي وجهها إلى صديقه؟ واختصرها في هذا المشهد الذي سرده نهاية لقصته.

وفي القصة الثانية وهى قصيرة، نجده بعد سرد أحداث القصة التي تسير إلى النهاية التقليدية ويرمز إليها في السطور الأخيرة، (ثم تناول هاتفه النقال وقام بأخذ صورة للخيمة وبعث بالصورة إليها مذيلة بعبارة: "الفال لنا قريباً إن شاء الله") نجده في الفقرة الأخيرة يقول "في الصباح التالي نشر في الجريدة" خبر غريب" عن إلقاء قبض على عريس في ليلة عرسه بسبب إطلاق أعيرة نارية في الهواء وأودت بشاب في سيارته" ص١٧.

وتكمن المفارقة هنا في سخرية القدر من بطلي القصة؛ فقد رتبا كل شيء لعش الزوجية ولكن يد

القدر كانت أسرع في اغتيال الحلم بالرصاصة التي قتلته.

أما في القصة الثالثة فكانت المفارقة في تناقض القول مع الفعل؛ فالطبيب يلوم مريضه على تدخين الشيشة وهو يدخن، فكيف سيقبل المريض نصيحته؟

وفي القصة الرابعة يعرض القاص نموذجاً للإنسان الممزق بين حلمه، وبين واقعه الذي يمتلئ بعقبات تحول بينه وبين تحقيق الحلم، ويأخذنا القاص في اتجاه ثم بعده مباشرة يلفتنا إلى اتجاه أخر، وكأنه يحكى حلما؛ لأن سمة الحلم الرئيسية أن أحداثه غير منتظمة وأحيانا تأتي متضاربة، وقد عبر عنها بكلمة أو عبارة: "صحوت على سؤال النادل" وهذا يعنى أنه كان في حلم يقظة، ولذلك فهو لم يشعر بمن كان بجانبه أو معه، ونظن أن الكاتب أجاد في هذه القصة رسم صورة إنسانية أو نفسية للشباب في عصره، وكأنه يحمل هموم جبله، ويشرح داخليتهم ويعرضها وصفاً سردياً؛ وكأننا أمام الإنسان وظله أو قرينه الذي يلازمه.

ثم نعبر قصتين بعد ذلك وهما بعنوان "نبل" و"أمامها" لنأتي

يمضي حميدي حمود في طرح الرؤية عبر قصصه التي ترتكز على هذا العنصر المهم من عناصر السرد الروائي وهو المفارقة، ولكي يجعلنا نعيشها جيداً استخدم موتيفة حلم اليقظة الذي ورد في كثير من قصصه.

إلى قصة أخرى بعنوان "فضول" لنجده يفصح عن وجهة نظره التي التمسناها من قراءة المجموعة كلها يقول: "أحلام تحملني عالياً لألامس المزن، وهموم تخسف بي في غياهب الضياع، كل ذلك وأكثر عايشته من خلال قراءة ما بين دفتي الرواية، وبين إسقاط بعض ما فيها على واقعي غير المطمئن" (ص٣٦) هذا هو حال الشاب العربي اليوم؛ فإن أحلامه قد تطول إلى عنان السماء ثم يصحو على صدمات الواقع المتمثلة في الهموم التي تثقل كاهله بكثرة تشعباتها وعدم قدرته على مواجهتها، ثم يستعرض ذلك في حكاية النادل الذي كان يخدم في المقهى والذي لفتت حالته راوي القصة، وقد أصابه اكتئاب عبر عنه بقوله: "كله يهون ما لم نكن

المجموعة تبشر بكاتب واعد يملك موهبة القص بسلاسة وتلقائية.

نحن الملوثين من الداخل. قالها دون أن ينظر إلي!" ص٤٠.

وقد زاد ذلك من فضول الراوي ليقف على حقيقة الأمر خاصة أنه هو الآخر مصاب بالوسواس القهري ليظل يبحث عن حيلة للوصول إلى الصورة التي رماها الرجل في صندوق القمامة قبل أن ينتحر، وبعد محاولات ومصادفات يعثر عليها فيجدها صورة لـ (وجه بائس لطفلة جميلة تحتضن دمية منزوعة الرأس) ص٤٦.

وبالرغم من أن الراوي يعلق عليها بقوله: "أهذا كل ما هنالك؟" إلا أنها لقطة سردية وفنية تعبر عن وجهة النظر التي يسعى الكاتب إلى طرحها فنياً عبر مجموعته، هي صورة قاتمة لمستقبل مبتور الرأس لا يعرف الإنسان فيه أين يتجه، فماذا ستفعل هذه الطفلة في مستقبلها؟ وهو في الوقت نفسه يعبر عن أزمة الحاضر المتمثل في الراوي والنادل وكل أبناء جيلهما، إنهم لا يستطيعون مواجهة الضغوط وخلق حياة مستقرة وسط هذا التلوث الظاهر والباطن، وإذا نجحوا في جزئية الزواج والأسرة، فماذا سيكون مصير الأبناء بعد ذلك؟ حتى الدمية التي في يد الطفلة مقطوعة الرأس ليشير إلى ضياع الملامح.

وهكذا يمضي حميدي حمود في طرح الرؤية عبر بقية قصصه التي ترتكز على هذا العنصر المهم من عناصر السرد الروائي وهو المفارقة، ولكي يجعلنا نعيشها جيداً استخدم موتيفة حلم اليقظة الذي ورد في كثير من قصصه، في قصة "أكياس ثقيلة" و"نبل" و"أمامها" و"فضول وإيماءة" وظهر بوضوح أكثر في "سالم" كل ذلك من أجل الغوص في أعماق هذه النفوس البشرية التي تتحرك مثل الدمى، كائنات مسلوبة الروح، تسعى في الأرض بأجسادها ولكنها بأرواحها تعيش في عوالم أخرى غير ممكنة التحقيق.

إنها صورة موازية للواقع الذي نعيشه فقد ضاعت فيه الهوية، وتاهت فيه المعالم، فلا أحد في عالمنا العربي يعرف الآن من هو، وأين هو، وإلى أين يتجه، هناك مظاهر حضارية

براقة، ولكن كيف نتعامل معها؟ إننا نتسابق في اقتنائها والتمتع بها لكن سرها يبقى في يد صانعيها، ونتيجة لشراهتنا في امتلاكها والتمتع بها، لم نسع جاهدين إلى معرفتها بعمق حتى نتمكن من امتلاكها حقيقة.

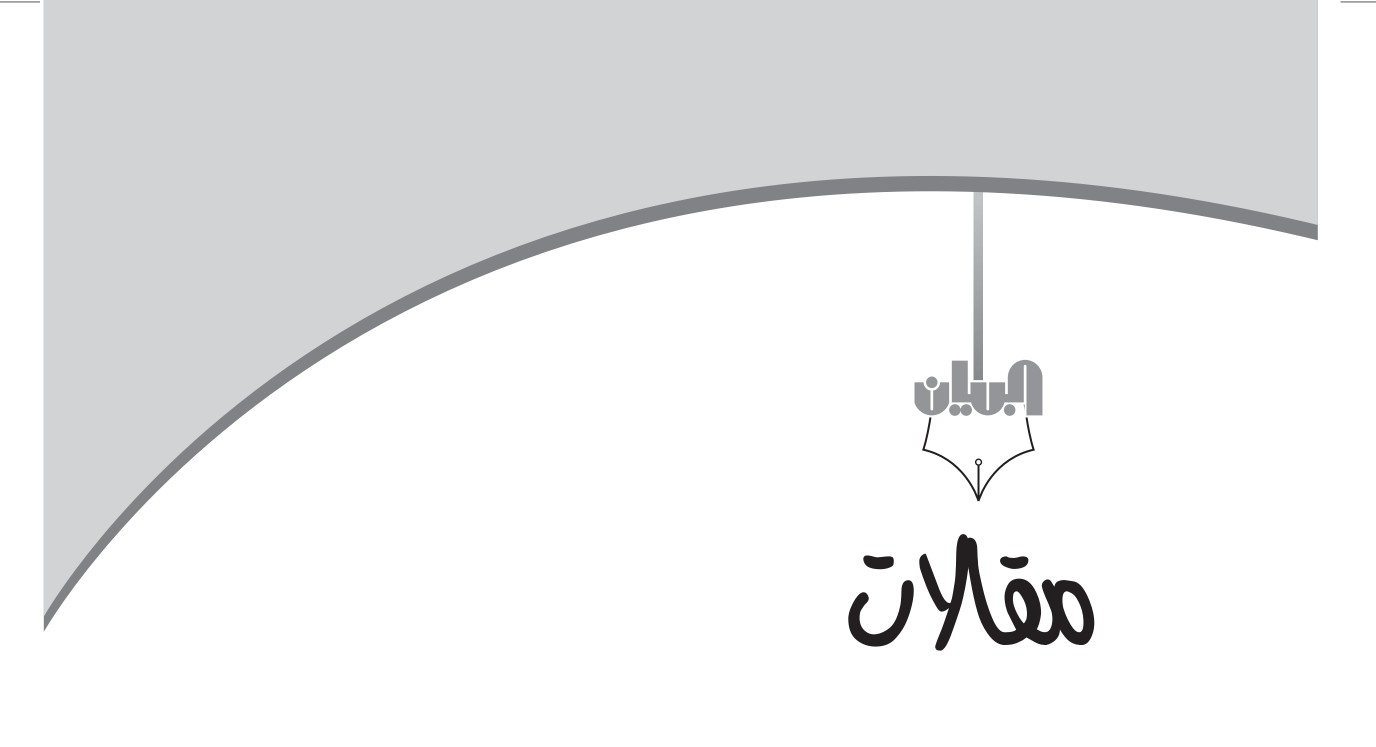
لقد أجاد الكاتب في رسم صورة سردية قصصية موازية لهذا الواقع، فالراوي العليم في قصصه سواء كان يحكى بأسلوب المتكلم أو الغائب يقف أمام المشهد الراهن، محللاً له ومصوراً، ولما كان هدفه إيصال رسالته إلى جيله بأكمله استخدم لغة خالية من التعقيد، ليست فيها ألغاز، ولأنه كان يريد أن يوسع من دائرة قرائه، أو يريد أن يوصل رسالته إلى كل أبناء الأمة استخدم اللغة العربية الفصحى باعتبارها اللغة المشتركة التي تجمع الكل، وابتعد عن لهجة بلده المحلية، وهذا في حد ذاته دليل على وعى الكاتب بما يبدع وما يريد من إبداعه، وهو ما يحسب له، لأن المكان في القصة يشير إلى مكان محدد وهو بلد الكاتب حيث الأماكن التي وصفها، لكنه استطاع بأسلوبه السردي أن يخرج بها من إطار حدودها الضيقة ليجعلها قضايا تشغل وطناً أوسع يشترك شبابه كلهم في هذا الهم، ويعانون من هذا الانفصام بين الحلم والواقع، وكما قال سمير الفيل الروائي المصري في تعليقه المنشور على غلاف المجموعة "إن القصة عند الكاتب تنهض على حدث محوري يتكئ على مجموعة محددات تقبض على عنصري العجز والإرادة".

والمجموعة تبشر بكاتب واعد يملك موهبة القص بسلاسة وتلقائية، سوف تصقلها القراءة والخبرة الثقافية، والتجارب النقدية، وسوف تتطور بتطور إبداعه والتجربة التي بين أيدينا تبشر بذلك بالرغم من أنها جاءت صفحة بيضاء واضحة المعالم محددة الهدف، وحينما تتراكم الخبرات تتطور الإبداعات وتتعمق، ومع هذا لم نفتقد إلى الدلالات الواسعة لهذه اللغة الواضحة الصريحة، وكما أشرت في ثنايا المقال، فإن هناك عبارات وضعها الكاتب بين سطوره يمكن تحليلها والتعمق فيها لأنها بمثابة علامات ورموز دالة على واقع ثقافي واجتماعي واقتصادي، بل ويمكن أن تصل أبعاده إلى السياسي أيضاً، وليس أدل على ذلك مما ذكره

في نهاية قصته: "تهنئة واقعية" حين عاود صاحبه الذي غادره في القصة الأولى الاتصال به ليخبره بأنه قد تغير إلى الأفضل فيقول له:

مبروك لقد أصبحت... إرهابياً" (ص٧٠) وكذلك في قصة "جموع غفيرة" التي يظن فيها أن تلك الجموع جاءت لتحيته بعد أن حقق مجداً أدبياً وأكاديمياً، فإذا به يفاجأ بأنهم جاءوا لاستقبال شاب فائز في مسابقة "ستار أكاديمي".

إذا كان الاحتفاء بما هو ثانوي من وجهة نظر الكاتب وليس بما هو جوهري، وكأنه يرصد ما يجري على ساحة عالمنا العربي من اهتمام بالرياضة والفنون على حساب العقلي والعلمي الذي هو أساس التقدم. هذا هو الواقع الذي يرصده هذا الكاتب الشاب المبدع الذي ننتظر منه المزيد والمزيد من إبداعه القصصي.



مقالات



مفردات اللهجة الكويتية واستخداماتها المتعددة

بقلم: خالد الرشيد *

لو تتبعنا لهجات العالم سنجد لمفرداتها أكثر من استخدام سواء منها الإنجليزية أو الفرنسية أو العربية وفي (موسوعة اللهجة الكويتية) مفردات كثيرة ولها استخدامات متعددة، وقد اخترنا لكم بعضاً من هذه المفردات:

خـاطـر

الخاطر: هو الشخص العابر أو المار، وفلان خطر، أي: فلان مر، واخْطر أي: اعبر، وخص بها الحفرة أو أي علامة مميزة على الأرض، وتقال فلَان خطر الحفرة، وماخذ بخاطري من فلان، تعني: زعلان من فلان، وكسر خاطري أي: صعب عليٍ، وعن خاطري أي: ارضيني، وفلان أخذ بخاطره أي: فلان زعل، وأيضاً طلب المسامحة من أحد، وتقال: فلان زعل علي ورحت أطيَّب خاطره، أي رحت أراضيه.

والخاطر: هو الرغبة والمشتهاة. وفلان خطر على بالي، أي: تذكرت فلاناً، وأمس خطرت علي سالفة كذا وكذا أي: تذكرت هذه السالفة أمس. ويقول الشاعر فهد بورسلي:

خاطري طاب من ذاك الفريج

صـد قلبي وأنا تابع هواه

خُبِـز

هو الخبز المعروف، واحدته خبزة، ومنه خبز بُر (الحنطة) وهذه التسمية قديمة ومعروفة لدى أهل نجد الذين هاجروا إلى الكويت، ويعتبر (خبز بُر) من الوجبات المفيدة لبناء جسم الإنسان.

---

* كاتب وباحث من الكويت.



خبزعروق: (تنطق القاف جيماً قاهرية). هو أكلة رمضانية من مكوناتها طحين، لحم مفروم، بصل.

خبز رقاق: هو عبارة عن رقائق جافة من الخبز، يخبز على تاوة ويستخدم في أغلب الأحيان لعمل تشريب.

خبز بَلّبَلّ: وهو خبز يشبه خبز الرقاق ولكنه ترف ولين.

خبز تنور: هو الخبز الإيراني الموجود حالياً.

خبز لبناني: أو عربي خبز جديد يعجن بالطحين الأبيض، ويعتبر حديث العهد للبيئة الكويتية، لأنه عرف بأواخر الستينات أثناء توافد الجاليات العربية للكويت.

خبز أسمر: خبز عربي من الحنطة.

خبز التمر: يدخل في مكوناته التمر ويعجن بماء التمر وقليل من الدبس وطحين النخالة الأسمر.

حنوة: أحد أسماء الخبز وهي صغيرة تخبز للأطفال بقصد المداعبة.

كليجة: (تنطق الجيم جيماً فارسية). وهي خبز أيضاً صغيرة يوضع عليها سمسم.

وخبز ايدي أو إيدك تعني: أني أعرفك تماماً كأنني عجنتك وخبزتك بيدي، أي: أعرف كل عيوبك ومحاسنك. وفلان خبزني أي: عرفني، أيضاً حشرني عالحيط مثلاً.

وفي الحديث الشريف: حدثنا أبو بكر بن أبي شيبة وأبو كريب وإسحق بن إبراهيم قال إسحق: أخبرنا وقال الآخران: حدثنا أبو معاوية عن الأعمش عن عن إبراهيم عنالأسود عن عائشة، قالت: (ما شبع رسول الله ثلاثة أيام تباعا، من خبز بر، حتى مضى لسبيله).

وفي المثل: خبز خبزيته يا الرفلة إكليه.

طق

تلفظ القاف جيماً قاهرية. والطق هو الضرب، ويقال: طق الباب أي: طرق الباب، وطق ميخي، أي: نفد صبري، وطقه بطقه أي: أخذت بثأري، وفلان راح السوق وطق له ٤ قمصان، أي: اشترى ٤ قمصان، وفلان طق الفلوس وانحاش، أي: سرق الفلوس وهرب،وفلان أكل طق سنة بساعة كناية عن شدة الضرب الذي أصاب الشخص، وطقطاقي هي الدراجة البخارية، وفلان من طقتي، أي: كبري بالسن، وبالطقاق: تستخدم عندما لا يسمع إلى نصيحة، تقول له بالطقاق، أي: اذهب بلا رجعة، وطق أم رجيبة (تلفظ الجيم جيماً فارسية).

تعني جلس متربعاً، وطق أو طقها جريمبة تعني: لبس الغترة ولفها على الراس بدون عقال، طق حواش (انظر بوحواش) وطق براسه أي: اختار الشيء بدون استشارة أحد، وطقها نومه، أي: نام، وطق ومات أي: مات، وطق واطمر: لعبة شعبية، وطقة بطقة: لعبة شعبية بين اثنين، طق له عرج أي: أصابه شد عضلي، وطقته الشمس أي مكث هذا الشيء أو ربما الإنسان تحت الشمس فترة طويلة حتى تغير لونه، طق تلثومة أي: تلطم بالغترة× ولفها على وجهه بسبب برد أو ستر، طق عرجوب (تلفظ الجيم جيماً فارسية). وضع رجله أمام فلان ليوقعه أرضاً، والماية طاقة عبرات أي: ارتفع مستوى المد لأعلى مستوياته، وطق إصبع، طاق ويهه (وجهه) شلاله يأتي لك من غير موعد، ويسبب لك إحراج. وفلان يطقطق، أي: خائف ويرتعش، وأنا أطقطق قبل الغدا أي: آكل مقبلات قبل الوجبة الرئيسية. وطق المطر، أي: نزل المطر. وطق الدامن: إرخاء حبل الدامن. وفلان طق رصيف: أي ركب على الرصيف سواء بإرادته أم رغماً عنه.



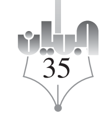
الأديبة "مي زيادة" شهادة قارئ

بقلم: حسن خضر *

حين يرد على الذهن اسم الأديبة العربية "مي زيادة" (١٨٨٦-١٩٤١)، تلمع عَلى الفور في الخيال صور من ذكرى الماضي الروحي الخاص، في سنوات النهم المعرفي الأولى، والاندفاع نحو الكشف والبحث عن الإجابة على كثير من الأسئلة. ولعلّي عند ذكر "مي زيادة" أيضًا، لن آتي بجديد، إلا بالمعنى الحميم السابق في علاقتي بها(!!)؛ فقد كتب الكثير عن جوانب حياتها الثرية بالفكر والعمل والعذاب والفقد، وعن رباط العشق الروحاني الذي ربطهما معًا هي و"جبران"، وغير ذلك من الرؤى التي تناولت بالبحث والدرس آثارها الأدبية. إلا أنني ربما أستطيع أن أشيع أطيافاً من خيالات ذكراها النبيلة في قلوب محبيها، ومريدي أدبها، أو عساي أنبه إلى غفلة في ما لا تصح معه الغفلة. وسأبدأ بمعلومات بسيطة أؤكد بها مدى الفارق الكبير، بل الهوة السحيقة، بين عصرين عربيين، بين عام ١٩٤١ الذي شهد رحيلها عن دنيانا بجسدها، وبين حاضرنا الآن. فقد أقام لها "الاتحاد النسائي المصري" حفلة تأبين ضخمة في دار الاتحاد بالقاهرة، مساء يوم الخميس الرابع من كانون الأول ١٩٤١، وأصدر كتابا تذكاريًا مهمًا لهذه المناسبة خصيصًا، بعنوان "ذكرى فقيدة الأدب النابغة مي". وهو ما يعد الآن وثيقة نادرة.

حوى الكتاب بين دفتيه مجموعة الخطب والقصائد التي ألقيت من أعلام الأدب والصحافة والسياسة في حفلة تأبينها، فضلاً عن مراثي الشعراء والأدباء، وأقوال كبريات الصحف عقب رحيلها. يتصدر الكتاب إهداء خطي من السيدة هدى شعراوي، وبه عدد من الصور لأحداث التأبين.. يكفي قارئ الكتاب أن يمر بعينيه الكريمتين على أسماء "حضرات أعضاء

* كاتب وشاعر من مصر



لجنة التأبين"، ليدرك عمق الهوة بين الزمنين العربيين- على الأقل في الأدب والثقافة- وهول إظلامها. فهم كانوا: رئيسة الاتحاد النسائي السيدة هدى شعراوي، وزير الأوقاف العمومية الشيخ مصطفى عبد الرازق، مدير جامعة فؤاد الأول سابقا أحمد لطفي السيد، المدير العام لدار الكتب المصرية الدكتور منصور فهمي، مدير الثقافة العامة بوزارة المعارف الدكتور طه حسين، عضو مجلس النواب ورئيس تحرير "الأهرام" الأستاذ أنطون الجميّل، شاعر القطرين خليل مطران. هذه هي اللجنة المشرفة على التأبين، أما داخل الكتاب، فلا يوجد علم من أعلام الشعر والنثر والصحافة في ذلك العصر، وليس له قصيدة أو كلمة في "مي"، فضلاً عن بعض الكلمات بالفرنسية والإنكليزية.

عرفت "مي زيادة" مبكراً، في سنين صباي.. التقيت بها داخل مكتبة مدرسية، كنت في هذه السن مدفوعًا بالرغبة في القراءة ومصاحبة الكتب، أكثر من الرغبة في التعرف إلى الآخرين ومصاحبتهم. ولا أزال. كنت أكثر ميلاً إلى الوحدة مني إلى الانخراط بالمجموع. كان يمكنني أن أمدّ يدي إلى كتاب، ولا أستطيع أن أمد يدي إلى يد فتاة، أو أنغمس مع أقراني في أمور هزلية، لم تكن تستسيغها روحي. انقلب هذا الأمر بعد قليل في سنوات الدراسة الجامعية.. ولكن حين وجدتُ "الجيتو" الذي كان بديلاً حراً من غربتي وسط تناسخ المجموع. وتحت أمان مظلة "الجيتو" ارتبطت القراءة عندي بالحب والصداقة والسياسة ومتعة الحياة، وأغاني فيروز ومارسيل خليفة وحفلات الشيخ إمام.

يوم قابلتُ "مي" لأول مرة، كنت على أعتاب شبابي، قابلتها في وقت أشعر فيه بالحب الجارف والحنين، من دون أن أستطيع التواصل مع فتاة تواصلاً طبيعياً؛ لأسباب منها عادات ذلك العصر، وطبيعة تربيتي. كما كان "عبد الحليم حافظ" يحب نيابة عني، وعن جيلي بكامله، حين استدعت بداية الثمانينات سياسيًا أغانيه العاطفية بغزارة، ليتوارى شيئًا فشيئًا صوت عبد الحليم القومي، ويحضر صوت "العندليب"، الرومنطيقي. لا أزال أحب الكثير من أغاني حليم، لكن الاستماع إلى أغانيه لم يكن آنذاك كافياً لإشباع خيال مراهق جائع. كان الاكتفاء بسماع أغانيه يعني ركوني وتسليمي بهذا الخصاء العاطفي الحاصل، فكانت القراءة تكمل بعض الإشباع المنقوص إلى جانب كتابة الرسائل التي غالباً ما يكون مصيرها التمزيق، بعد أن تهدأ عاصفة الرغبات، وتنطفئ

حمّى التواصل الإنساني المفقود.

كان لا بد لي من قول شيء ما، ولو حتى على الورق، لشخص آخر يتخلق حسب معنى ما أريد البوح به، شخص أظن أنه يسمعني، ويحس بكل حرف أكتبه. ففي البيت ليس من حولي مَن يمكن أن يفهم، أو لديه تَصور لشيء آخر غير نجاحي الدراسي، وبتفوق يليق بمكانة الأب اجتماعياً، وبزهوه بين أصدقائه. هذا ليس اختياراً. في الحقيقة لم يكن في بيتنا أي اختيارات سوى اختيار القراءة الخاص بي، والتي كنت أمارسها سراً، فأدخر للكتب من مصروفي المحسوب بدقة. لذلك كنت أقرأ دائمًا، وأنا منتبه إلى اللحظة الخاطفة التي سأترك فيها كتابي المختار، لأتناول سريعًا كتابا مدرسياً مقرراً، تعرف يدي المسافة إلى موضعه، إذا ما دخل أحدهم غرفتي فجأة.

كانت "مي" بهذا المعنى هي أول فتاة في حياتي، حبيبتي الأولى، أنيسة وحدتي. التقيت بها مصادفة، وجدتها محشورة بين الكتب فوق رفوف مكتبة مدرستي الثانوية، أيام كانت مكتبات المدارس المصرية عامرة بالكتب. ليس اسم "مي" هو ما جذبني إلى ذلك الكتاب في البداية، بالرغم من شفافية الحرفين "مي"، شفافية تكاد تهدد الاسم بالتلاشي عند نطقك إياه.

ليس الاسم إذاً ما جذبني إليها، إنما الحب.. الحب في عنوان كتاب "الذين أحبّوا مي" لكامل الشناوي. لم أكن أعرف مي إطلاقاً قبل ذلك اليوم السعيد، ولكن بسبب الحب أيضاً، كان بيني وبين كامل الشناوي مؤلف الكتاب سابق معرفة، فقد كنت أحد قراء بابه الأثير "جراح قلب" في جريدة "الجمهورية" الذي كان يختمه دائمًا بحكمة فاتنة في كل مرة: كلمة قصيرة ومكثفة بعنوان "من أفواه المجانين".

وسرعان ما انضممت بعد صفحات إلى "الذين أحبوا مي". أخذتني من يدي وعرّفتني إلى كبار مثقفي عصرها من روّاد صالونها الأدبي العامر: منصور فهمي وطه حسين وعباس محمود العقاد وسلامة موسى وخليل مطران وشبلي شميل وإسماعيل صبري وغيرهم كثيرون. أثناء القراءة شعرت بغيرة كامل الشناوي على "مي"، تطل من خلف بعض السطور، خصوصًا وهو يرسم لوحة سردية يصف فيها واحداً من هؤلاء الذين أحبّوها، لا تخلو من الإشارة إلى بعض عيوبه الشكلية أو الشخصية. لكنه لم يرسم أهم صورة كنت أنتظرها، صورة "مي". فصرت كأنني أكرر ما طلبته "جوليا طعمة دمشقية" صاحبة مجلة "المرأة الجديدة": "أريد صورة لك يا ميّ".

بعد وقت أمضيته في صحبة الكتب،

لم أجد هذه الصورة على أكمل ما يكون الوصف ودقة التعبير، إلا عند المفكر واللغوي الرائد منصور فهمي الذي يبدو أن كياسة طبعه، وغلبة الفكر وروح الأستاذية على طبيعة علاقته بمي- بشهادة الشناوي نفسه- جعلت حبه لها يتوارى عن عين كامل الشناوي، فيأمن "تلسينه". ويبدو أن عاطفة الأستاذ ظلت سرية، على ما فيها من حنو، لعدد من السنين، فلن يبوح بها منصور فهمي إلا بعد ثلاثة عشر عامًا على رحيل "مي"، بل سوف يعلنها ببراعة أسلوبه وبلاغة وصفه، على ملأ من تلاميذه، حين يسجلها في إحدى محاضراته المهمة عن "مي زيادة ورائدات النهضة"، التي ألقاها عام ١٩٥٤ على طلبة معهد الدراسات العالي في جامعة الدول العربية.

لكن عاطفة الواصف سوف تربك لغة الوصف؛ فتجعل الدكتور منصور فهمي فيلسوف الفصحاء، يصرف اللون الأسود الممنوع من الصرف، عامداً، ويسند الشفتين المؤنثتين إلى ضمير مذكر غائب، حين يقول عن مي في محاضرته عنها "فتاة ربعة بضة، ووجهها الصبوح أقرب إلى الاستدارة، وبشرتها بيضاء من غير سوء، وتقاسيمها مليحة مشرقة، وعيناها دعجاوان واسعتان، سبلاوان، ويشع فيهما بريق الذكاء، ويعلوهما حاجبان يمتد كلاهما عريضاً أسودا من أول العين إلى آخرها في تقوس منسجم، دون أن يقترنا أو يتقاربا من أعلى أنف أزلف جميل، وفمها يزدان بشفتين رقيقتين قرمزيتين لا يمتدان في خديها إلا بما يتجاوز قليلاً نهاية الأنف. وهي ذات جيد مليء لا يعيبه قصر، وقد يزينه عقد قاني الحمرة إن لبست ثياباً قاتمة اللون. وأسنانها بيضاء فيها فلج، وفي الغالب لا تفارق الابتسامة محيّاها. وشعرها أسود فاحم لامع، وقد تقترن أحاديثها بحركات ناعمة متواصلة عند رأسها وجيدها، فتبدو هذه الحركات الخفيفة كأنها نبرات الضحك الهادي ينسجم مع البسمات المتواصلة الرشيقة، تزيدها ظرفاً وتكسبها لعوبية وسحرا" (محاضرات عن مي زيادة، ص ١٠٣- ١٠٤).

أدارت "مي" صالونها الأدبي الذي كان مركزاً حياً للفكر والثقافة في مصر، ومهبط الأدباء والشعراء العرب الرحل شرقاً وغرباً، مستعينة بما اكتسبته في "ضهور الشوير" من خبرة التعامل مع غرباء المصطافين من كل جنس ولون. قالت هي عنها: "خبرة موفورة فيّ لدرس أخلاق الناس، وتمرين ميسور في أساليب المعاملة والإرضاء". فهي تعرف متى تتصل ومتى تنفصل وكيف. تقول: "الأرواح الكبيرة تنكمش في

المحافل العادية، ولا تتجلى إلا في العزلة لمن كان على استعداد لتلقي فيض بهائها". أتصور أن دارَتَها في مصر بما لعبته من دور ثقافي وفكري كبير، هي النموذج الآخر من كوخها الأخضر الصغير في "ضهور الشوير" بلبنان، لكنِ الأكبر حجماً والأكثر رحابة وتأثيراً.

حين طالعت اسم "مي" للمرة الأولى في صباي، لا أدري لماذا شعرت أن صاحبته في مثل سني، حتى حين صار اسمها يتغير بالتقدم مع القراءة والاطــلاع، فـيـزداد حجم حروفه ليعود إلى "ماري" اسمها الأصلي، أو يصبح "إيـزيـس". لم أشعر مع ذلك أن "مي"، حبيبتي الأولى، قد تغيرت، إلا بقدر ما يتغير في عود الفتاة من طول واستدارة مع اكتمال الأنوثة. مارستْ "مي" لعبة المحو والإثبـات؛ فكتبت باسم لتمحوه، ثم كتبت باسم آخر لتمحوَ السابق، من دون أن يتأثر بهذه اللعبة الدالة اسم "مـي"؛ أول اسم اختارته لها أمها السيدة "نزهـة"، تيمناً باسم شخصية كانت الأم قامت بتمثيل دورهـــا فــي مـسـرحـيـة مـدرسـيـة مترجمة عن كورناي. ومن دلالة لعبة المحو والإثبات تلك، أنه كلما تغير الاسم تأكد لنا ثبات جوهره الواحد؛ فماري هي مريم الغربية، وإيزيس هي مريم المصرية، فحين كتبت باسم إيزيس كوبيا، نجد أن "كوبيا" مفردة لاتينية تعني "زيادة"، اسم جدها لأبيها.

تقـول عـن اسـمـهـا فـي لحـظـة من لحظات أساها الكبير: "عندما أعود إلى منشأ الكائنات ومرجعها، وأرقد بين جلال المدافن في قبري الضيق، حيث تنقلب صورتي البشرية ترابا فهباءً، وينحل ما ارتبط بجسمي الصغير، فلا تمثل الميم منه سوى حــرفـيـن مــن حـــروف الأبـجـديـة فحسب، يومذاك سيكون التماسك والحياة نصيب ذكراي". نعم، هذا ما حدث من دون شك يا "مي". ما تمّ هو خلودك. لكن محوك الاسم وإثبات غيره يا سيدتي، لا يخلو من دلالة أخرى، على أنك انطلقت في رؤيتك للعالم من مفهوم رحب للإنسانية، ربما كنت تحتمين به لأنه يليق بروحك الكبيرة، ويناسب توقد ذكائك القاتل، وحسك المرهف الذي كثيراً ما تسبب لك بالعذاب. تلوذين برحابة الإنسانية لتصوني قيمة الإنسان، وتبقينها نقية، خارج الحدود الدينية والعرقية والجهوية المصطنعة المضروبة حولها كالسياج. هكذا تعلمت وتثقفت وتربيت في "الناصرة" و"عينطورة"؛ فجاءَ نتاج عقلك وروحك ليعمق فينا الإحساس بضرورة التآخي والتراحم بين بني الإنسان من كل جنس ولون. ويعلي فينا من قيم التسامح. ألم يكن هذا دافعاً من دوافعك وأنت توقعين

"أزاهير حلمك" باسم إيزيس كوبيا المصرية اللاتينية، ثم تهدين الباقة كلها إلى فرنسي عظيم هو لامارتين، وكأنك تقولين لنا: كونوا مثلي أبناء إنسانية.

ليس هذا غريباً على من رأت العالم أول ما رأته من "الناصرة"، بلدةٍ السيد المسيح، التي تفتحت عيناً "مي" عليها، وعاشت فيها سنوات تكوينها الأولى، حتى بلغت الرابعة عشرة. "الناصرة" المكان، مرتبطة في كل نفس سوية الطباع، بالنورانية والطمأنينة والقداسة. "مي" نفسها تؤكد ما أقول، حين ترى أن مبعث تسامحها الروحي وكراهتها للتعصب، يعود في صورته الأولية إلى تباين مذهبَيّ والديها الديني؛ فالأب ماروني والأم أرثوذكسية. كذلك استقت "مي" خلاصة فكرها من معينين أصيلين، هما تربيتها الروحية الخاصة التي أورثتها التسامح والسمو، والرضا والصبر كمعانٍ للترقي الروحي وجهادِ النفس منذ الصغر، ومن تثقيف كنسي جاد متعدد المنبع، تواصلت عبره مع منتج الفكر البشري، متنقلة بحسب قولها "بين آشور وبابل والصين والهند ومصر وأثينا وروما". مَن اجتمعت له هذه العناصر الروحية والأخلاقية والحسية والعلمية، يجب أن يجمع في شخصه معاني الإنسانية بأسرها. تقول "مي":

"الإنسانية قيثارة ذات ألوف الأوتار، توقِّع عليها أصابعُ الحياة الألحانَ الرائعة من تشبيب وتأوه وتهليل ونوح وهتاف، لذلك نرى دوامًا في النوابغ ذوي الشخصيات الغنية، مزيجًا من عناصر الإنسانية جمعًا". (انظر: كلمات وإشارات).

وفي رسالة منها إلى توفيق الحكيم، أثبتها المفكر منصور فهمي في محاضراته المذكورة، تُثني "مي" على رواية الحكيم "شهرزاد" بسبب ما فيها من "عناصر الحضارة المسبوكة" على أحسن ما يكون، مع عناصر التجديد الأدبي، لكنها لا تنسى أن تحيي الحكيم على تسامحه مع طه حسين بعد انتقاد العميد الجارح لمسرح العبث عند الحكيم، وتعبر عن سعادتها للصلح الذي تم بينهما.

أما في "الإصلاح الاجتماعي"، فقد نهجت مي نهجًا فكريًا ميّزها إلى حد كبير بين أصوات رائدات النهضة العربية في النصف الأول من القرن العشرين. فقد نشأت في عصر عربي باحث عن الهوية، يتلمس الخلاص من الماضي والاستعمار؛ فاستجابت لحاجات عصرها الفكرية وبواعثه الروحية. نجدها من بين الصيحات المنادية آنذاك بضرورة هدم الماضي، وقد تميزت دعوتها إلى الإصلاح بالعقل والاتزان الفكري الذي لا يرى قيامة

للحاضر والمستقبل من دون الماضي. لم تكن "مي" أيضًا ممن يرون أن المدنية مقتصرة في الغرب وحده، دون غيره من الأمم والشعوب، التي يحمل تراثها الإنساني الضخم كثيرًا من معاني المدنية والتحضر (انظر: الصحائف). كما لم تمنعها ثقافتها الواسعة وإجادتها لغات عدة، قراءة وكتابة وفهمًا، من الدفاع عن اللغة العربية، فأشارت في مواضع كثيرة من خطبها وكتاباتها، إلى أهمية تمسك الشرقيين بلغتهم العربية في الداخل وفي المهجر، بوصف اللغة العربية عاملا أصيلا بين عوامل النهضة المرجوة، وعنصرا مهمًا من عناصر هويتنا الشرقية. وأشارت إلى مدى اهتمام الغربيين بلغتهم. ومن ذلك ما ذكرته عن مدى فرحة الرجل الإيطالي، بائع الكتب في "روما"، حين سألته بالإنكليزية عن كتاب معين، فقال لها الرجل دونما اهتمام: إنه موجود باللغة الإيطالية وليس بالإنكليزية. فقالت له "مي": أريد نسخته الإيطالية. فاهتم، وسألها ما إذا كانت تتحدث الإيطالية؟ فأجابت أن نعم. فرجاها أن تحدثه بها ولو قليلا. فحدثته. ولشد ما كانت سعادة بائع الكتب الإيطالي بسماع لغة بلاده من غريب. كما أشارت في مجال آخر، إلى دقة السكسونيين وحميتهم تجاه جذورهم اللغوية التي تدفعهم إلى الاستغناء فورًا عن المفردة اللاتينية، حال وجود مرادف سكسوني لها.

تذوقت "مي" ضمن ما تذوقته من ثقافة إنسانية جامعة، اطلعت عليها بلغات عديدة، الفلسفات الهندية القديمة بما فيها من أمور الحلول وتقمص الأرواح، والإيمان بتلاقيها، وتعارفها في مختلف الأزمان. وهو ربما ما يفلسف لعقولنا وشيجة الحب القوي التي ربطت بينها وبين "جبران" الذي كلمته ورأته ولمسته، ولكن بعناصر روحها المركبة على هذا النحو الخاص. وهي السمات الروحية نفسها التي كثيرًا ما نجد صداها واضحًا في ما لديها من نزعات التحليق وشطحات الخيال الجامح، واقتحام المجهولات، وسرائر النفوس، والتعلق بالمثل الرفيعة، والصدق، وجمال الأسلوب. كثيرًا ما تسببت لها رقة روحها بالعذاب، إلى درجة أنها تمنت مرة أن تكون صخرة لتتفادى الشعور بالألم: "كيف أصير صخرة؟ حدثيني أيتها الحجارة كيف صرت حجارة؟" (انظر: يوميات عائدة، في "أزاهير حلم"، ترجمة جميل جبر). ولكنها تتسامح حتى مع الألم بأن تجعل منه باعثًا على التفكير والإنتاج، فنراها تقول: "ولا ننقمنّ على الألم، فهو مغذي الذكاء، ومهذب الشعور، ومنبه الإدراك الى معانٍ جمة وأساليب فكرية كثيرة"

(باحثة البادية).
كانت حياة "مي" ساطعة كالشهاب القوي الذي انطفأ فجأة، ولكن بعدما رآه الخلق كلهم وهو يشقّ ببريقه الناري سكون السماء، وحيادها العجيب الذي حارت هي كثيرًا في تفسيره. عاشت على الأرض بيننا بجسدها، لكن روحها ظلت طوال الوقت معلقة بالسماء، حيث معنى النقاء والطهر والسمو والجمال الكامل. ونرى في كثير مما كتبت، انعكاساً روحياً واضحاً للطبيعة والسماء والفصول باضطرابها، وتناقض ألوانها، وتقلّب أحوالها. فقد عاشت أغلب سنيّ عمرها وحيدة تحت هذه السماء. كان الفضاء المفتوح الموحي، والطبيعة الهائلة بحضورها الطاغي الضارب في القدم، أنيسيّها وباعثيّ شجونها في الوقت نفسه: "كم عبدت الطبيعة عبادة حارة خاشعة كعبادة المتدينين والشعراء والمتيّمين. أولئك الذين يقدسون الحياة خارجًا عن أشخاصهم، ومحصورة في إله أو رمز أو إنسان". عبّرت "مي" كثيرًا عن أنها لن تعيش طويلاً. من ذلك مثلاً أنها لا تتخيل بقاءها حية حتى تصبح عجوزاً: "يخيل إليّ أنني سأرحل قبل ذلك، وأن الموت سيحملني غضة الشباب، ليطير بي حيث تسبح الملائكة وتلبث الأزهار ناضرة". وقد تحقق لها ما تنبأت به.

إذا كانت هذه "شهادة قارئ" عاشق لمي زيادة عشق الروح والعقل، فليس أقل لي من أن أراها هناك الآن بين الملائكة فعلاً، وربما شعرت بي هي كما شعرت بها وأنا أكتب هذه السطور. لقد عاشت "مي" متدينة مؤمنة، وكثيرًا ما ارتفع بها إيمانها إلى نزعات صوفية، لا يرقى إليها إلا من تتحلى نفسه بالإيمان الراسخ الشديد، ويمتلئ عقله بالعلم الواسع والتفكير السديد. وهي لم تتمنَّ منا نحن المعاصرين إلا "إنصافها". أما ما يحتاج إلى الترحم عليه، فهو عصرنا الغافل عن أي إنصاف أو تقدير.



موبي ديك

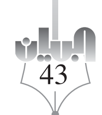
بقلم: ناصر الملا *

تجربة "إسماعيل"، وليكن الاسم الذي يعرف به في رواية " موبي ديك"، ما هي إلا تجربة الإنسان في عالم فرض عليه أن يعيشه حسب الفرص والطرق المتاحة له به، هناك التكسب السريع من باعة الأرصفة، والحوانيت، وهو التكسب الذي يستقطب من هم على شاكلة إسماعيل ليكونوا في دنيا الطبقات الكادحة عن لقمة العيش أو ما دون ذلك بقليل، و "إسماعيل" من أولئك الشباب المفعمين بالأمل والبحث عن خلق تجربة جديدة تضفي عليه معنًى جديد في الحياة "كان علّى أن أقضي في " ينو بد فورد" ليلة ويوماً، وليلة أخرى تتلوهما، قبل أن أستطيع الإقلاع إلى الميناء المقدور "انشقت برأسه الفكرة إلى مستويين ليسحب نفسه من التكسب في حوانيت المدينة، إلى البحث عن "الحيتان" وبالتحديد من ذلك الحوت الأبيض "موبي ديك": "ثم أنا أختار دائماً أن أكون بحّاراً لأني أمارس رياضة بدنية مفيدة، وأستنشق هواءً نقياً عند منارة السفينة، إذ الأمر في السفينة كالأمر في العالم الذي نسكنه، أعني الرياح في المقدمة أشد انتشاراً من الرياح في الكوثلة، هذا إذا أنت لم تنقض الحكمة الفيثاغورية السائدة، والحكمة الفيثاغورية تنص على الامتناع عن أكل الفول فذلك خير للمعدة، وهذا يجعل الرؤيا في النوم أقل اضطراباً وأشد هدوءاً.

هذه النظرة المغايرة، وهذا الإشباع الثقافي النهم لشخصية متواضعة كشخصية إسماعيل تجعلنا نطرح تساؤلات متعددة لعل أهمها كيف خطرت ببال إسماعيل فكرة البحث عن الحيتان البيضاء في بحر المحيط الهادي؟ الإنسان كما استنتجت من قراءتي لشخصية إسماعيل في الرواية فهو يبحث عن المستحيلات في هذا العالم، يريد أن يكون السباق للاكتشاف لتعم البشرية من بعده قيمة اكتشافه أو إنجازه: "لهذه الأسباب جميعاً

---

* ناقد من الكويت.



رحبت صدراً برحلة صيد الحيتان، وكأن عالم الأعاجيب فتح أبوابه أمامي على مصاريعها، وبين الأخيلة الغريبة التي حدتني إلى غايتي أخذت تحوم في آفاق روحي مثنى مثنى "أي أنه يتصور الأخيلة في آفاق روحه وبين دخول الحيوانات في سفينة نوح " من كل زوجين اثنين.. مشبها روحه بالسفينة.

كما يذكر المترجم الأستاذ إحسان عباس في حاشية الصفحة، مواكبٌ مسترسلة من الحوت لا تنتهي، وبينها جميعا أرى شبحا مقلنسا كأنه تلة ثلجية في الفضاء.. أي أنه يفسر عمق تلك التجربة وما قد تعود عليه بالفائدة إذا ما تخطى مراحلها الأولى واكتشف ذلك الحوت الأبيض بالكارثة التي ربما تعود عليه بالسوء، فمثل ذلك الإنجاز والنجاح في تحقيق مراميه لا يتأتى بالسهل، ولكن كيف السبيل إلى إقحام البحر والوصول إلى ذلك الحوت الأبيض؟.

"التنافس على الجولة الانتخابية الكبرى لرئاسة الجمهورية في الولايات المتحدة، وهي انتخابات عام ١٨٤٠م" قبل إبحاره على السفينة " أكوشنت"، معركة دامية في إخفاق استان بعد أن "قامت ثورة وطنية بكابول عام ١٨٤١ قتل فيها عدد من الضباط الإنكليز"، لماذا خصص لي مديرو المسرح أعني الأقدار هذا الدور الخسيس؟ دور صيد الحيتان؟ ولم قدروا لغيري أدوارا كبرى في تراجيديات سامية، وأدوارا قصيرة سهلة في كوميديات ظريفة، وأدواراً مفردة في مجونيات ضاحكة؟ لست أعرف لذلك جوابا ملائما، ولكني حين أستعيد في ذاكرتي جميع الظروف والملابسات، أعتقد أني قد أتبين بصيصا يفصح عن جانب من المنابع والدوافع التي تسللت إليّ ماكرة تحت شتى ضروب التنكر والتخفي، وأغرتني بالشروع في أداء ذلك الدور الذي قمت به!

يربط الكاتب حياة الناس في ولاية " مساشوست" والتي تقع على الضفة الغربية من نهر أكوشنت وبها مدينة " نيوبد فورد" ويقع على بحرها لسان يابسة يحيط به ميناء مخصص لزيت حوت العنبر بالدمى التي تحرك خيوطها توجهات الساسة والعسكريين في الولاية فهما الخيار الذي يلجأ إلى تقاديره أو أن قلنا معادلته إسماعيل وغيره، لا مكان لمن لم يحقق كسب مادي بينهم، وبالتالي لا تكون أمام المرء إلا المغامرة، والمغامرة تحتاج لرجل شجاع وامرأة قوية الغريمة لتفرض من ثم تجربتهم على الواقع، وبالتالي يقرر من له سلطة الحكم في القبول أو عدمه.

في كل سطر من الرواية تكتشف أسلوبا روائيا ساحرا يصحبك بروية وهدوء على ما يريد أن يصل إليه هرمان ملقل بشخصية إسماعيل من خلال بحثه عن الحيتان، تتأثر بالواقع الذي فرض على نموذج إسماعيل وغيره من الأمزجة مثل ذلك الخيار، ولكن الخيار من كل

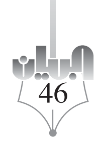
ذلك يصحبنا إلى عالم البحر.. المحيط الهادي حيث الحيتان التي تعيش فيه، وعن تعريف تلك الحيتان يذكر في الصفحة "١٧٥" جانباً منها: "قال القبطان اسكرسبي (١٨٢٠) ليس في علم الحيوان فرع أكثر تعقيداً من ذلك الذي يسمونه علم الحيتان" ، وقال الجراح بيل (١٨٣٩): "ليست غايتي، لو كان لي في الأمر يدان، أن أدخل في بحث عن الطريقة المثلى لتقسيم الحيتان إلى فئات وأسر، فالاضطراب المطلق قائم بين من يؤرخون لهذا الحيوان " (حوت العنبر)، بين الطموح والإخفاق تتكوم الخيوط، فإما أن تعرف كيف تجرها من القاع إلى القمة، أو تحكم فك عقدتها وتنطلق، وإما أن تظل في مكانك مراوحاً بين أن تنطلق، وبين أن تكون واقفاً.

"كويكوج" صديق إسماعيل و "بطرس التابوتي" والقس "مابل"، كانوا يلتقون في حانة مقاربة للميناء يتجاذبون أطراف الحديث ويودون لو سنحت لهم الفرصة للإنطلاق على ظهر السفينة للبحث عن ذلك الحوت، القس (ما بل) كان يبارك لهم هذا التأهب للبحث عن الحيتان، فالإنسان لا يظل عائشاً على أقوال الذين سبقوه وإنما لابد أن يبادر لخلق تجربة جديدة في حياته تعود عليه وعلى الآخرين بالنفع، وتتحقق أمنية إسماعيل، حيث تجهز سفينة " أكوشنت" ويكون قبطانها رجلاً معروفاً بالمدينة و يدعي "آخاب" توكل له مهمة البحث عن الحيتان، فالحيتان وراءهم مكسب، وكل من قدم إلى السفينة وضع برأسه تحقيق ذلك المكسب المادي طبعاً باستثناء إسماعيل الذي أراد أن يحقق مكسبين متساويين الأول وهو معرفة ذلك الحوت الأبيض الذي لم يعثر عليه إحد إلا بالمشاهدة واصطياده، ولمَ الحوت الأبيض يكون متخفياً وَغير ظاهر؟ وأخيراً الكسب المادي منه.

الأهم كما ذكرت بالنسبة لشخصية إسماعيل إنه قد وضع تساؤلات بفكره وأراد أن يجد لها حلاً، والحل لا يأتي إلا بالتجربة والممارسة، أما النظرية والكلام عنها لا تحدد معالم الحوت وطريقة عيشه، لا مكان للفرضيات في حياة إسماعيل كما البحارة الذين معه "كدغة" و " اسطب" و "طاشطيقو" البحار الهندي و "بلكتون" وآخرين ، حتى الطباخ "فليس" في السفينة كان يحيره ذلك الحوت الأبيض، والمفارقة في الرواية أن سفن أخرى "كسفينة العذراء" التي يقودها القبطان "دريك دير"، وسفينة "بريغام" والتي يقودها القبطان "مايهيوه" كانوا على موعد مع إسماعيل والحوت الأبيض، ما حير" آخاب" في هذه الرحلة في المحيط الهادي، أنه لم يحصل على الحوت الأبيض: "فصر آخاب أسنانه مجيباً: هل رأيت الحوت الأبيض؟ "فقال الآخر في دعابة ومرح: "كلا إنما سمعت به، ولكن لا يكن لك به اعتقاد"، آخاب:

"أنت مفرط في مرحك اللعين. أبحر".

لم يصف روائي بالعالم تلك اللحظات الدقيقة في حياة البحارة، وفي حياة الحوت الأبيض كما وصفها هرمان ملفل" في الصفحة (٥٩٥) وهو ينطق عن طريق روحه وأحاسيسه ما أختلج بفكره بعد رحلة شاقة للبحث عن الحوت الأبيض: " حين ييامننا أبناء السعد المجددون ويبحرون على مقربة منا، نقبس لأنفسنا، وإن كان القنوط يأخذ بمضاجع نفوسنا من قبل، قبساً من ذلك النسيم الهاب، ونحس في مرح أن أشرعتنا قد أنتفحت بالأمل، هذا شيء غير نادر في الحياة، وذلك ما حدث في السفينة فإن ملاحيها بعد أن قابلوا " الغرب" المرحاح، رأوا الحيتان في اليوم التالي وذبحوا أربعة منها، وذبح آخاب من الأربعة واحداً، كانت الشمس قد طفلت، وعندما قرت الرماح جميعاً في تلك المعركة القرمزية طفا في بحر الغروب الجميل والسماء الجميلة اثنان، الشمس والحوت ثم أفلا في سكون الموت معاً".



كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها : خالد سالم محمد

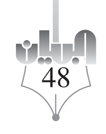
تأثرت اللهجة الكويتية على مر العصور بلغات ولهجات مختلفة، كالفارسية والهندية، والتركية والإنجليزية، وبعض الكلمات الإيطالية والفرنسية والسواحلية والأوردية، وبقايا كلمات سريانية وآرامية، وهذا يعكس مدى علاقاتها وتأثرها بحضارة وتجارة تلك الدول منذ نشأتها.

وفيما يلي ثَبْت لبعضٍ من تلك الكلمات.

---

* باحث من الكويت.

ب	
بَرْشوتَن	لفظة منسية، كانت تطلق في الخمسينيات على أنواع متفرقة من الحاجيات مثل: الصحون والأكواب والسكاكين. واللفظة من "برشيدن" الفارسية بمعنى متناثر متفرق.
بَرَصَات	البرصات في الاصطلاح البحري: هياج بحر الهند نتيجة العواصف الشديدة والأعاصير، تقع في الفترة ما بين 26 مايو إلى 7 يونيو من كل عام وتتسبب في غرق السفن الشراعية، يحسب لها البحارة ألف حساب ولا يبحرون أبداً خلال هذه الفترة. واللفظة هندية " بَرساد" تطلق على المطر أو على فصل الأمطار.
بُرغُل	حب الحنطة يسلق ويجفف، يصنع منه أنواع الكُبب وغيرها. وفي "المحكم" برغول كلمة فارسية بمعنى قمح مجروش، أما شمس الدين سامي فيقول في قاموسه: أن اللفظة تركية، وكذلك في قاموس "المنجد".
بُرْغِي	أو بُرقي، المسمار اللولبي، واللفظة تركية.
بَرْلمان	من الألفاظ الحديثة العامة، وهو المجلس النيابي، واللفظة انجليزية، وهناك قول أنها فرنسية.
بِرْميت	قطع بيضاء وأحياناً ملونة ومدورة من حلوى الأطفال لها طعم النعناع، وهي من الحلويات القديمة، انجليزية بمعنى نعناع.
بَرْميل	وعاء مدور من الخشب أو الحديد أو البلاستيك يستعمل لحفظ الماء ونحوه، واللفظة إيطالية وقيل فرنسية.

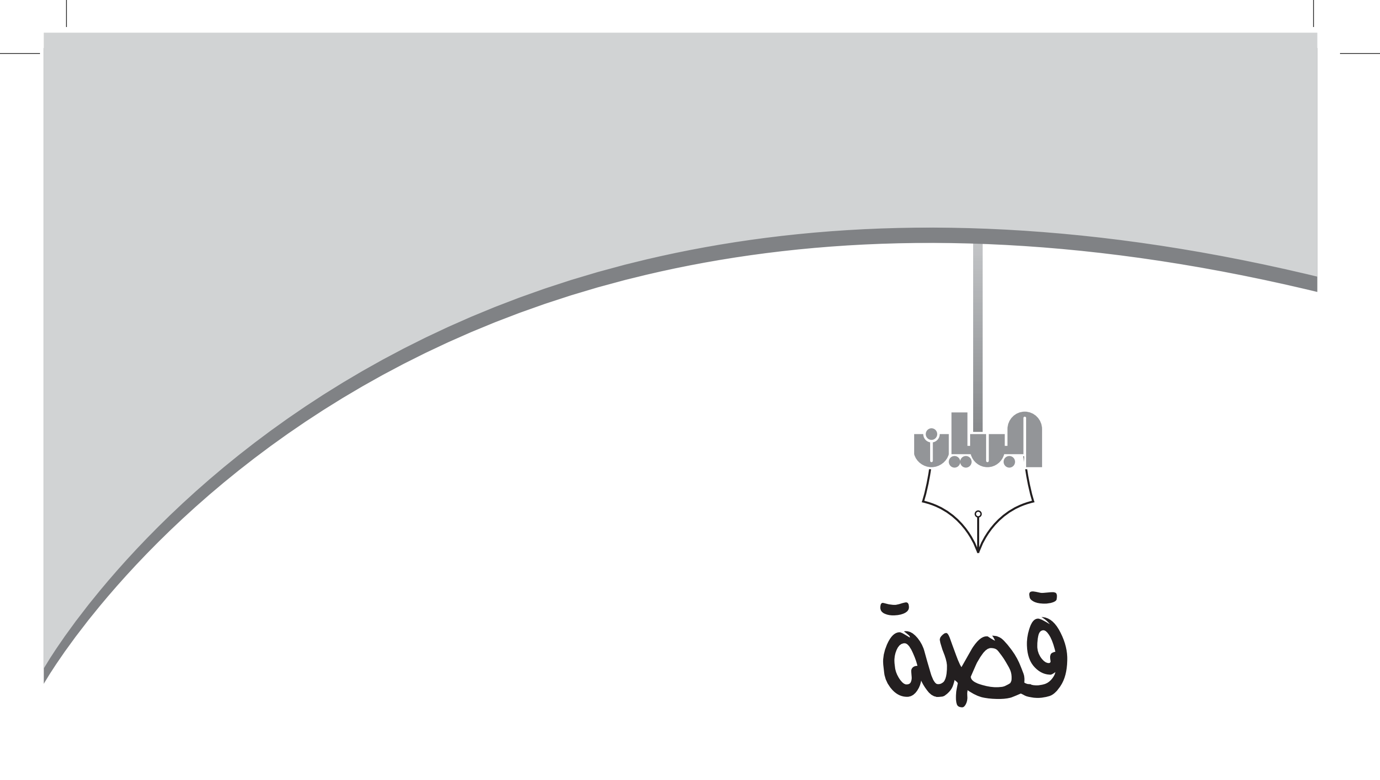


بَرنَامج	والبعض يلفظها بكسر الباء، خطة مرسومة متضمنة ما يراد القيام به من الأعمال َ، ومنها برامج الإذاعة والتلفزيون وغيرهما، أصلها من "برنامة" الفارسية بمعنى الخطة والمنهج، مُعَرَّبة.
بَرنْدَة	من الألفاظ الحديثة وغير مستعملة بكثرة في اللهجة الكويتية إلا من قلة قليلة، وتطلق على الشرفة – البلكونة – فرنسية وقيل إيطالية.
بُروَاز	الإطـار، يستعمل للصور وغيرها مثل اللوحات الكبيرة، ويدخل في مجال الديكور للنوافذ والأبواب بحيث يضفي ناحية جمالية عليها. واللفظة فارسية "بَرواز".
بَرَوانَة	مروحة الماكنة البخارية، ومروحة الطائرة العمودية، واللفظة فارسية تركية مشتركة "بَروانة".
بُروش	فرشاة متعددة الأغراض، انجليزية، والبروش حلية من الذهب وغيره تزين بها المرأة صدرها، وهي َهنا فرنسية.
بروفَة	لفظة حديثة لها عدة معان، مثلاً: تجربة تمثيلية، أو مسودة طباعة، أو مقاسٌ مبدئي لخياطة ملابس، واللفظة إيطالية.
بَروه	ورقة تملك، أو وثيقة رسمية، والجمع بَروات، واللفظة سواحلية نقلوها عن العرب، وأصلها براءة.
بَرْيَاني	أرز يطبخ مع اللحم، يضاف إليه الهيل والزعفران والفلفل والقرفة، واللفظة هندية بمعنى الأكل المخلوط.



بريك	آلة إيقاف السيارة، نقول: "داس بريك" إذا أراد إيقاف السيارة أو تخفيف سرعتها. انجليزية.
بريمز	موقد نحاسي أصفر يوقد بواسطة "الكيروسين" ويضغط بالهواء، يكون له ضجيج شديد. واللفظة عبارة عن ماركة انجليزية تطلق على المصابيح والمواقد.
بريهَه	غطاء للرأس، من لوازم الملابس العسكرية، فرنسية.
بَزْمه	دِكمة أو زر من النحاس أو الفضة أو الذهب يجعل في كم القميص أو "الدشداشة" للزينة والوجاهة. واللفظة من "بوزمك" في التركية بمعنى الشَّد. وأقول: ربما تكون محرفة عن العربية الإبزام والإبزيم بكسرهما وهي: الحلقة التي لها لسان يدخل في الخرق في أسفل المحمل ثم تعض عليه، قال ابن بري: "الأبزيم حديدة تكون في طرف حزام السِرج يسرج بها. أما الجواليقي فيرى: أنها فارسية معربة، وكذلك صاحب تفسير الألفاظ الداخلية.
بَسّ	بمعنى كفى، حَسب. فارسية معربة، هكذا في المعجم الوسيط ومعجم لاروس. وفي كتاب العين" بَسّ" بمعنى حسب، قال الزبيدي في استدراكه: بَسّ بمعنى حَسب غير عربية. وهي في الهندية بمعنى كفى أيضاً.
بِسْبَاس	نبات بري، طيب الرائحة، يؤكل. فارسي معرب "بزباز". قال السيد أدي شير في معجم الألفاظ الفارسية المعربة: البِسّباسَة شجرة تأكلها الناس والماشية تُذكرُك ريح الجزرَ وطعمه إذا أكلتها، وأوراقها صفراء، تجَلب من الهند والصين، تَعريب: "بزباز".



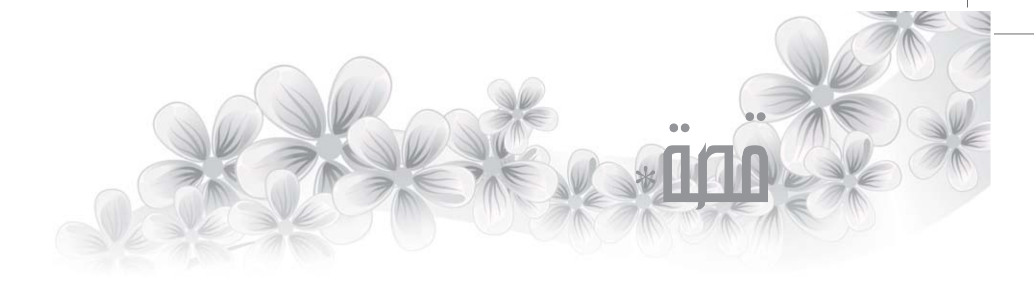


قصة

أبو أحمد ______________ فيصل خرتش

مُراقِص المحامي كرايكوفسكي ____ تأليف:فيتولد جومبروفتش
ترجمة:محمد هاشم عبد السلام

أفكار ملعونة ______________ حسنى نديم



أبو أحمد

بقلم: فيصل خرتش *

لا أدري لماذا ينده لي هذا الرجل بـ " أبو أحمد "، تغيب الأيام في بطن الشهور والسنين وكلما رآني هذا الشخص، حياني بالاسم ذاته، فأردّ عليه التحية وأزيد قليلاً... ربمّا هو يعتقد أنني أشبه " قبضاي " الحارة، ولكن هذا الكلام مضى وبلي، فأنا الآن جسدٌ لو توكأت عليه لانهدم، أيْ جسد فارغ من الداخل يمشي ويطلب السترة. تستطيع أن تقول إنني دماغ وقلب وقشرة يقولون عنها جسد أمشي بها، حتى إنني لا أرى ولا أسمع ولا أتكلم إلا قليلاً.

خلال ثلاثين، وأزود قليلاً، يراني هذا الإنسان في الليل أو في النهار، يسلم علي بهذا الاسم، أو اللقب، فأردّ عليه التحية، لّمْ نجلس مع بعض أو نتكلم معاً، لو أننا جلسنا لكنت أفهمته بأنني لست أبا الزفت هذا، وأن اسمي الحقيقي يدعى أبا راكان، ولكان انتهى الموضوع هنا، وأقفلنا عليه، ويا دار ما دخلك شرّ.

ولكن أليس أبو أحمد أجمل من أبي راكان، ماذا تعني أبو راكان ؟ لا أعرف. إذا قلبت الكلمة بحثاً عن جذرها، فلن أجده، بينما تظل كلمة " أحمد " تعني حمداً لله، أي شكره، وهي اسم وفعل، أخي إنها أفضل، ولكنني أفضل لقبي، إنه اسمي الحقيقي، لا إنه اسم ابني الكبير، ترى ماذا يفعل الآن ؟ لقد أرسلته إلى الخارج ليدرس هناك، هو أتمَّ دراسة الطب، وتخصص في جراحة العين، وتزوج من امرأة بلجيكية، وأنجب منها فتاة، لا أدري ماذا سمّاها، أمّه تشتاق إليه كثيراً، طيب أنا لا أشتاق إليه، لقد حرق قلبي ومضى، لا، لم أزره، ولا أمّه، ذهب إليه صديقه وعاد ليبشرنا بأنه يعيش عيشة ملوك، لم يره إلا قليلاً، لقد استضاف ابني في الفندق،

---

* كاتب من سوريا.



يذهب الولد راكان صباحاً إلى المستشفى ولا يعود منها إلا عند المساء، مكدود القوى، منهوك الجسم، وهاتف من هنا، وهاتف من هناك، إنهم يطلبونك في الإسعاف، أهذه عيشة ملوك؟

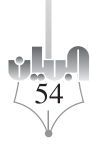
عندما خطب، لا أدري، هو قال ذلك، أرسل لنا صورتها، امرأة صفراء ممطوطة، قال إنه يريد أن يتزوج هذه المرأة، أنا صمتُّ، بينما قالت أمه، الكحل أحسن من العمى، وأجمعت العائلة على أن يتزوج وينستر، وهذا أفضل له، فغسلنا يدنا من الولد، وقلنا حسبنا الله ونعم الوكيل.

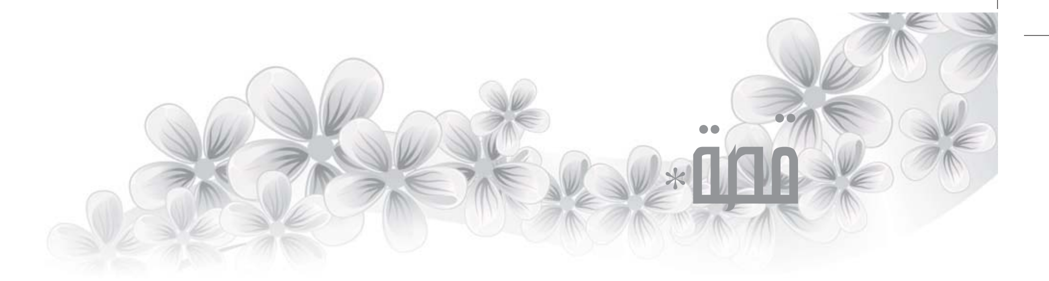
الولد الثاني بعكس الأول، إنه خريج حبوس، المرّة الأخيرة كسر يد مساعد في الجنائية، فنام عليها سنتين، مع تبويس شوارب للذي يسوى والذي لا يساوي شيئاً، هذا اسمه "خميس" وقد سميته بذلك لأنه جاء يوم الخميس، فشل في الدراسة، واستلم الشوارع يقامر بها، دائماً أركض وراءه من دائرة الشرطة إلى القصر العدلي، إلى كل مكان يضعون فيه المجرمين، وهذه المخلوقة، تبكي في وجهي، وتقول إنها أضاعت راكان، وهذا هو الثاني، تقصد خميساً، يكاد أن يضيع، فأرتدي ثيابي مسرعاً إلى أحد السجون، أراه، وأفهم مشكلته، وأضع في يده كمية من النقود، وأعود، لأقول للأم، إنه يسلم عليها ويطلب منها الدعاء، فتدعو له أن يفك الله سجنه، ويضع أولاد الحرام مكانه، تقصد خصومه.

خميس هذا يا حبة عيني، أصغر الأولاد، وهو ضحية أمّه، هي التي أفسدته، بينما الولد الكبير راكان، أنا الذي درسته وعلمته، وتستطيع أن تقول إنني أرسلته إلى الخارج ليتعلم، فقد طلب كل ما يلزمه مني، في البداية تحفظت وعصّبت، وقلت بأنني سوف أخسر الولد إن أرسلته إلى الدول المتعلمة، لكنني رضخت، ووافقت، وقلت لا حول ولا قوة إلا بالله، وأفوض أمري إلى الله، وسافر الولد ولم يبق بيننا سوى الرسائل، تبوس يدّ هذا وذاك كي يرسل له رسالة، أو حتى تأتي الأخت " حفصة "، سميتها هكذا، على اسم إحدى بنات النبي، صلى الله عليه وسلّم، هذه البنت تزوجت في المدينة، لكن بعد شهرين، انتقلت إلى الريف الغربي بحجة أن هواءه أنقى وطعامه أطيب، وأقسم لك بأنها حين تأتي يومي الخميس والجمعة، والآن أضافت إليهما السبت، لأنه صار يوم عطلة، تشتري كل شيء، من لحم وبيض وسمن ودجاج، كل شيء تشتريه من هنا، هذه الفتاة حظها زفت، لأنها أخذت هذا المنحوس الذي يسمّى زوجها، والذي لا أعرف من أين تعرف على أحدهم، فقال له هذا الأحد، أنا أدبر لك شغلة



موجه تربوي لكن ليس هنا، وأين تريد وضعه هناك في الريف، وتريدني ألا أحزن عندما يقول لي هذا الذي يلقي التحية، مرحباً أخي أبو أحمد، فأردّ عليه التحية، وأتغاضى عن كثير من فعائله، سأقول له مرّة : ولك أنا لست أبا أحمد، فهمت إلا لا، سأكتم أنفاسك، إن ناديتني بهذا الاسم، أنا أبو راكان، لتسمع الدنيا بأكملها، راكان الذي ذهب إلى العلم، والذي لا أقايضه بكل دول أوروبا، سأفهمه في مرّة قادمة، أمّا الآن فلا بأس سأبلع الموس على الحدين، سأسكت، وأنهض وأتجّه شمالاً ناحية الدار، لعل أم الأولاد الذين لم يبق منهم أحد، بحاجة لشيء... ربمّا.





مُراقِص المحامي كرايكوفسكي

المؤلف: فيتولد جومبروفتش *

ترجمة: كريستوفر ماكوسا

ترجمة: محمد هاشم عبد السلام **

كانت بالفعل المرة الرابعة والثلاثين التي أذهب فيها إلى عرض أوبريت الأميرة الغجرية(١) - ولما كنت متأخرًا، فقد تخطيت الطابور ووجهت كلامي مباشرة إلى بائعة التذاكر: "لأجلي، سيدتي العزيزة، كالعادة تذكرة واحدة في البلكون، وبسرعة" - فجأة أمسك شخص ما بياقتي من الخلف، وببرود - نعم، ببرود - جذبني بعيدًا عن النافذة ودفعني نحو المكان المناسب، أعني، حيث نهاية الطابور. ارتجف قلبي، وأصبت بضيق في التنفس - لست قاتلاً ليمسك بي فجأة على الملأ أمام العامة الموجودين في قاعة التذاكر؟ لدرجة أنني نظرت باحثًا عنه: كان شخصًا طويل القامة، وأنيقًا معطّرًا ذا شاربين قصيرين محفوفين. كان يتحدث مع سيدتين رائعتين ورجل، وهو يتفحص التذاكر المشتراة منذ لحظات.

نظر الجميع إليّ. وكان يجب عليّ أن أقول شيئًا ما. "هل كنت طيب جدًا

---

* كاتب من بولندا.

** كاتب ومترجم من مصر.

(١) الأميرة الغجرية: أو حرفيًا عن الألمانية،"أميرة كسارداس": أوبريت في ثلاث فصول بقلم إميريتش كالمان، عرض لأول مرة في ١٩١٥. كسارداس رقص مجري ثنائي الزمن على الموسيقا المحلية، يبدأ بطيئًا وينتهي في سرعة مسببة للدوار. ويستخدم جومبروفتش هذا العنوان الساخر بمكر، كزينزيكا (كزارداسزكا تعني كم أو مقدار قليل من رقص كسارداس) – المترجم.

معي يا سيدي؟" سألت ربما بنبرة ساخرة، أو حتى بنبرة مشئومة؛ لكن بما أنني صرت ضعيفًا فجأة، فقد سألت برفق شديد.

"ماذا؟"، سأل ملتفتًا برأسه نحوي.

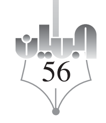
"هل كنت طيب جدًا يا سيدي؟" معيدًا السؤال مرة ثانية - لكن أيضًا برفق شديد.

"نعم لقد كنت طيبًا جدًا. هناك - إلى نهاية الطابور. النظام! أوروبا!" - ومخاطبًا السيدتين قال مبديًا ملاحظة: "يجب على المرء أن يرشد ويعلِّم الآخرين بلا كلل، أو لن نتوقف عن أن نكون دولة من الزولو".

قرابة أربعين زوجًا من العيون المختلفة والمتنوعة كانت ترقبني - كان قلبي يدق بقوة، وتلاشى صوتي، أدرت خطواتي ميممًا صوب مكان الخروج - في اللحظة الأخيرة (كم أبارك تلك اللحظة) - تحول شيئًا ما داخلي واستدرت عائدًا.

وقفت في الطابور، اشتريت تذكرة وخصصتها بالتحديد للرقصات البطيئة من المقدمة، لكنني في هذه المرة لم أجعل روحي تستغرق في العرض كالعادة. بينما غنت الأميرة الغجرية ضاربة بالصنج، ومقوسة جذعها وهي تشهق - كان الشباب ذوو الياقات المنتصبة يمشون في رشاقة في طابور استعراض من تحت ذراعها المرفوع - رحت أنا، وقد نظرت إلى أسفل حيث الرأس الأشقر الشعر، والمدهون بالكريم العطري وقد لاح في الصالة في الصفوف الأمامية من المقاعد التي تقع قرب الأوركسترا مباشرة، رحت أردد: "آه، أستطيع الآن أن أفهم الأمر!"

بعد الفصل الأول نزلت إلى الأسفل، استندت برفق إلى سور حاجز الأوركسترا - وانتظرت قليلاً. فجأة - انحنيت. لم يشعر هو بهذا. لذلك انحنيت مرة أخرى - ثم بدأت فحص المقصورات، ومرة ثانية - انحنيت عندما حانت لحظة مناسبة. صعدت إلى أعلى، ارتعشت، وكنت في حالة إرهاق شديد.



بعد الخروج من المسرح، وقفت منتظرًا على الرصيف. بعد وقوفه بوقت قصير - كان يستأذن بالانصراف من إحدى السيدتين وزوجها: "إلى أن نلتقي ثانية، أيها الصديقان الحبيبان، إذن بكل تأكيد - أسألكما وأتوسل إليكما بشكل ملح! - غدًا في العاشرة في البولونيا، مع احتراماتي". بعد ذلك ساعد السيدة الأخرى على الدخول في التاكسي، وبينما كان على وشك أن يدلف هو داخله، اقتربت أنا. "معذرة لفرض نفسي عليكما يا سيدي، لكن ربما ستكون على قدر كاف من الطيبة لأن تسمح لي بتوصيلة إلى مسافة قصيرة: أنا مغرم جدًا بمثل هذه التوصيلة الجيدة".

"هل لك أن تبتعد عني!" صرخ في وجهي. "ربما ستساعدني، يا سيدي". خاطبت السائق بهدوء. شعرت في داخلي بهدوء على غير العادة.

"أحب ..." - لكن السيارة كانت بالفعل قد أسرعت تتحرك.

على الرغم من أنني لم يكن معي الكثير من المال - فقط كان معي ما لحاجاتي الأساسية - فقد قفزت إلى داخل التاكسي التالي وقلت للسائق أن يتبعهما.

"معذرة"، قلت لبواب العقار ذي الواجهة الحجرية السوداء المكون من خمسة طوابق.

"أنا واثق أن زيبينسكي، المهندس، دخل منذ لحظة؟"

"لا يا سيدي"، أجاب: "لقد كان المحامي كرايكوفسكي وزوجته".

عدت إلى بيتي. لم أتمكن من النوم تلك الليلة - تأملت لمرات عديدة الحادث بالكامل الذي وقع في المسرح وانحناءاتي ورحيل المحامي - تقلبت من جنب إلى آخر في حالة من اليقظة والنشاط المتزايد الذي لا يدع المرء يسقط في النوم والذي، في الوقت نفسه، كان نتيجة لاستمرار دوران المرء في حلقة مفرغة، تشكل أو تؤلف، إذا جاز التعبير، حلم يقظة آخر. أول شيء فعلته في الصباح التالي، كان إرسالي باقة من الزهور إلى عنوان



المحامي كرايكوفسكي. كان في الجهة المقابلة لمسكنه محل ألبان صغير برواق صغير عند مدخل المبنى – وهناك قضيت الصباح بأكمله جالسًا، إلى أن رأيته أخيرًا في حوالي الساعة الثالثة، في حلة رمادية أنيقة، وعصا في يده. آه، آه – حال قدومه وإطلاقه للصفير عند مروره بقربي، مطوحًا عصاه بين الحين والآخر، هازًا إياها... قمت بدفع الحساب على الفور وانطلقت في أثره – كنت معجبًا بالحركة المتموجة الطفيفة لعجيزته، واستمتعت أيما استمتاع بحقيقة أنه لم يكن على دراية بأي شيء عني، كان الأمر برمته ملكًا لي، لداخلي. كانت تنبعث منه رائحة عطر، وكان منتعشًا – بدا مستحيلا إقامة أي اتصال حميم معه. إلا أن هناك علاجًا قد وجد لأجل ذلك، أيضًا! فقد قلت لنفسي: إذا انعطف يسارًا، فسوف تقوم بشراء هذا الكتاب، "المغامرة" بقلم "لندن"، والذي حلمت به طويلاً جدًا – لكن إذا انعطف يمينًا، لن تشتريه أبدًا، أبدًا أبدًا، حتى إذا حصلت عليه مجانًا، فلن تقرأ منه الكثير جدًا إلاّ بالقدر الذي يساوي صفحة واحدة منه! سيكون خسارة ومضيعة للوقت! آه، أمكنني لساعات بلا انقطاع أن أتأمل في تلك البقعة الموجودة على رقبته حيث ينتهي الشعر في خط متساو ويليه قفًا أبيض البشرة. انعطف إلى اليسار. في ظروف أخرى مختلفة كنت سأجري على الفور إلى محل بيع الكتب، إلا أنني واصلت الآن المشي خلفه – وفقط بإحساس امتنان وتقدير لا يوصف.

أوحى مشهد امرأة تبيع الزهور بفكرة جديدة لي – برغم كل شيء استطعت في التو، وفي الحال – كان تنفيذ الفكرة بمقدوري – استطعت منحه تكريمًا لائقًا، منحه ترحيبًا حماسيًا به، شيء ما ربما لم يستطع ملاحظته. إذن ماذا إذا لم يلحظه؟ لا بأس، إنه أكثر جمالاً – أن تقوم بتكريم شخص ما سرًا. اشتريت باقة زهور صغيرة، تجاوزته في السير – وبمجرد دخولي مجال الرؤية عنده، أصبحت مجرد الخطوة العارضة مستحيلة بالنسبة لي – وبشكل غير ملحوظ ألقيت بقليل من زهور البنفسج ذات الحياء تحت



قدميه. وبذلك ألفيت نفسي فجأة في أكثر المواقف غرابة: سرت بشكل متزايد أكثر فأكثر، دون معرفة ما إذا كان مستمرًا في السير خلفي أم أنه ربما يكون قد انعطف عند ناصية شارع أو دلف إلى مدخل أو بوابة، ولم أكن أتحلى بالقوة الكافية لأتلفت هنا وهناك - لم يكن ممكنًا أن ألتفت إلى الخلف حتى لو لم أكن أعرف ما الذي - كل شيء وبصورة كلية - يعتمد على هذه الاستدارة - لكنني عندما سيطرت على نفسي أخيرًا، تظاهرت بأنني فقدت قبعتي فرجعت من حيث أتيت مقتفيًا آثار خطواتي - لكنه لم يعد بعد موجودًا خلفي.

وإلى أن حل المساء عشت فقط لأجل فكرة البولونيا.

كنت خلفهم في غرفة طعام فخمة وجلست على المائدة المجاورة. كانت لدي خشية داخلي من أن هذا سيكلفني كثيرًا، لكن برغم كل شيء (فكرت)، لن يشكل هذا أي فارق وربما - لن أعيش لأكثر من عام، ولهذا فلست بحاجة لتوفير النقود. لاحظوني جميعهم في وقت واحد، كانت السيدات أقل ذوقًا لدرجة أنهن بدأن في الهمس - أما هو، من ناحية ثانية، فلم يُخيِّب توقعاتي. لم يعرني ظلاً من انتباهه، قام بمراقصة الحاضرات، ينحني الآن مقتربًا من السيدات، ينظر الآن هنا وهناك لمشاهدة النساء الأخريات. أثناء فحصه لقائمة الطعام، تكلم عمدًا، قائلاً ببهجة واستمتاع: "مشهيات، كافيار... مايونيز... بولارد٢ ... أناناس للتحلية - قهوة بدون لبن، بومارد، نبيذ فرنسي أبيض، كونياك ومشروبات ليكير".

وطلبت بدوري أنا الآخر:

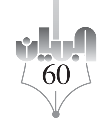
"كافيار - مايونيز- بولارد - أناناس للتحلية - قهوة بدون لبن، بومارد، نبيذ فرنسي أبيض، كونياك ومشروبات ليكير". وصل الطلب بعد وقت طويل. أكل المحامي كثيرًا، خاصة البولارد - كان عليّ أن أجبر نفسي - بالطبع، اعتقدت أنني لن أستطع الانتهاء منه ونظرت في رعب لأرى

---

٢ مصطلح فرنسي يرمز إلى الدجاج المسمن - المترجم..



إن كان سيتناول المزيد مرة ثانية. استمر في أخذ المزيد والأكل بتلذذ، في لقم كبيرة بملء الفم، أكل دون رحمة، وكان يساعد نفسه على بلع الطعام بجرعات من النبيذ، إلى أن أصبح الأمر في النهاية محنة حقيقية بالنسبة لي. يخيل إليّ أنني لن أقوى على النظر إلى البولارد مرة ثانية أبدًا ولن أتمكن أبدًا من ازدراد المايونيز، إلاّ إذا – إلاّ إذا ذهبنا يومًا ما معًا إلى المطعم مرة ثانية، في تلك الحالة سيكون الأمر مختلفًا: عندئذ، سأكون قد عرفته بالتأكيد، عندئذ سأثابر. أيضًا، قام بشرب تلك الكميات الكبيرة جدًا من الخمر لدرجة أن رأسي بدأت تلف وتدور. عكست المرآة هيئته! كيف كان منحنيًا بشكل رائع. كيف بمهارة وببراعة وحذق أعد بنفسه الكوكتيل الخاص به! كيف يمزح بأناقة، وعود تسليك الأسنان بين أسنانه! ثمة بقعة صلعاء في قمة رأسه تم إخفاؤها، يزين يده بخاتم منقوش في أحد أصابعه، وصوته خفيض نوعًا: كان بدرجة باريتون ناعمًا ولطيفًا. لم يكن لدى زوجة المحامي شيء رائع يلفت النظر بشأنها، كانت – بوسع المرء أن يقول – أنها غير ذات قيمة، بخلاف أنها زوجة الدكتور! لاحظت توًا أن صوته، عندما تحدث إليها، اصطنع نبرات هادئة وناعمة. آه! آه! شيء مؤكد! كانت زوجة الدكتور كما لو تم إعدادها لتكون مناسبة له: رشيقة، مغوية، متطورة، تافهة – بوسي كات ذات نزوات نسائية رائعة. و، في فمه، بدت الكلمات اللاذعة بنعومة لها وقع ممتاز لا عيب فيه – قد يشعر المرء أنه كان يحب أن... وأنه كان يعرف كيف أن... مخالب صغيرة، هذا الغر، المخمور، الخليع، الداعر، السكير – ها، ها، كان سكيرًا، كان الدكتور المحبوب! و: "أتوسل إليك"، كانت هذه الـ "أتوسل إليك"، مُعبرة جدًا ولا تمكن مقاومتها، لائقة جدًا وفى النهاية لا تتحمل أي اعتراض، مثل سجل كل الانتصارات الممكنة ذي الكلمات الثلاث. وكانت أظافره وردية اللون، أحدها بصفة خاصة كان أكثر توردًا وكان خنصره. لم أعد إلى البيت حتى حوالي الثانية صباحًا، وقد ألقيت بنفسي على السرير، بكامل ملابسي.



كنت شبعًا ومتخمًا للغاية، ومسحوقًا، انتابني فواق، كان رأسي مصطخب، ونفخت الأطباق اللذيذة الشهية معدتي. العربدة! العربدة واللهو الصاخب، يحتفلان في جلبة! ليلة في المطعم، همست أنا، العربدة الصاخبة الليلية! للمرة الأولى – عربدة ليلية! بسببه هو – ولأجله هو!

منذ ذلك الحين فصاعدًا كان عليّ أن أجلس كل يوم في الشرفة الصغيرة لمحل الألبان انتظارًا لقدوم المحامي، وكلما ظهر، كان عليّ أن أتبعه. شخص ما آخر، ربما، لن يكون ممكنًا له أن يضحي بسبع أو ست ساعات في الانتظار. إلا أنني كان عندي وقت وفير. مرضي، الصرع، كان وظيفتي الوحيدة – وظيفة نادرة إلى أبعد حد – على هامش مسلسل الأيام؛ بالإضافة إلى ذلك: ليست هناك واجبات أخرى، كان وقتي حرًا. لم أكن مشتتًا، مثل الآخرين، بسبب الأقارب، والمعارف والأصدقاء، والنساء والحفلات الراقصة، عدا رقصة واحدة، رقصة واحدة فقط – رقصة القديس فيتس – لم أعرف لا الرقص ولا النساء. دخلي الصغير المتواضع كاف لاحتياجاتي و، بأية حال، كانت هناك أسس للاعتقاد بأن بنيتي البائسة لن تستمر لمدة طويلة – لماذا ينبغي عليّ، إذن، أن أقتصد؟ من الصباح إلى المساء، كانت أيامي خالية، عاطلة؛ كانت حياتي بمثابة إجازة لن تنتهي، فسحة من الوقت غير محدودة: أنا – سلطان، وساعات الزمن، حورياتي...

آه، هل تجيء أخيرًا – يا للدهشة أيها الموت!

كان المحامي نهمًا، ومن الصعب التعبير كم كان ذلك جميلاً؛ دائمًا، وعند العودة من المحكمة إلى البيت، كان يأتي إلى محل الفطير ويأكل فطيرتين من نوع نابليون هناك – تجسست عليه عبر نافذة العرض: واقفًا إلى الكاونتر، قام بدس الفطائر في فمه بحرص شديد كي لا يتلطخ بالكستر، ثم لعق أصابعه بشكل نظيف تمامًا ومسحها بفوطة ورقية. أخذت أتأمل هذا لمدة طويلة، ويومًا ما ذهبت إلى محل الفطير هذا.



"مدام، هل تعرفين المحامي كرايكوفسكي؟ إنه يأكل هنا فطيرتين من النوع النابليوني. أتعرفينه؟ حسنًا إذن، أنني أدفع قيمة الفطائر النابليونية لمدة شهر مقدمًا. عندما يأتي، من فضلك أرجو ألاّ تقبلي منه أي مال، فقط ابتسامة: "الحساب خالص يا فندم!" إن ليس بالشيء الكثير: ببساطة، أنت ترين، لقد خسرت رهانًا وعليّ أن أدفع لكِ".

حضر في اليوم التالي كالعادة، أكل، وكان على وشك أن يدفع – كان قبول نقوده ممنوعًا – انتابه الغضب والاهتياج وأسقط العملة المعدنية في صندوق الصدقات. ما أهمية هذا بالنسبة لي؟ مجرد شكليات من جانبه – إنه حر في أن يتبرع بالقدر الذي يراه للأطفال المشردين، فهذا لن يغير حقيقة أنه قد أكل اثنتين من فطائر النابليون على حسابي. رغم ذلك، لن أصف كل شيء هنا، وهل بالإمكان وصف كل شيء بأي حال من الأحوال؟ كان الأمر بحرًا مائجًا، نعم يشبه الحياة في البحر – من الصباح حتى المساء، وغالبًا بالليل أيضًا. كان هذا البحر عاصفًا أحيانًا، عندما، على سبيل المثال، جلسنا ذات مرة وجهًا لوجه، العين في العين، في الترام، ولطيفًا أحيانًا، كلما كان بإمكاني تقديم بعض الخدمات – لكن في أوقات أخرى سخيفًا أيضًا. سخيف ولطيف وعاصف؟ – نعم، ليس هناك شيء شديد الصلابة ورقيق أو هش، بل ومقدس جدًا في نفس الوقت، كشخصية الإنسان، لا شيء يمكن أن يساوي ضراوة تلك العلاقات السرية، الخفيفة الواهية التي دون غرض أو معنى، والتي تتولد بين الأغراب لتقييدهم معًا بشكل غير ملحوظ بقيد بشع ورهيب. تخيل المحامي وقد خرج مسرعًا من دورة مياه عمومية، بحثًا عن خمس عشرة جروتشين ثم يكتشف أن المبلغ... قد تم دفعه بالفعل. ما الذي سيشعر به عندئذ؟ تخيله يواجه، في كل خطوة، علامات عبادة أو تأليه الأبطال، توقير وتبجيل وخنوع، ولاء وإحساس بالواجب الحديد، بالحماس.

لكن زوجة الدكتور! أزعجني السلوك الفظيع لزوجة الدكتور إزعاجًا متصلاً. هل مغازلته لها لا تروقها، هل لم يكن لعود تنظيف الأسنان



والكوكتيل في بولونيا أي تأثير عليها؟ من الواضح أنها ليست راضية – لاحظت أنا في إحدى المرات، أنه ترك بيتها غاضبًا مهتاجًا، ورابطة عنقه مفكوكة أو غير مضبوطة... يالها من امرأة! ما الذي يفعله، كيف يستميلها، كيف يحث رغبتها كي تفهم في الحال بشكل جيد، تفهم جيدًا بالطريقة التي فهمت بها أنا، وتشعر. قررت أنا بعد تردد طويل: الخطاب المجهول – ذلك هو أفضل حل.

"مدام! كيف يمكنك؟ سلوكك غير مفهوم؛ لا، لا يجب أن يتصرف المرء مثلك! ألست متأثرة بذلك الشكل، بتلك الإيماءات ونبرات الصوت المتغيرة، بتلك الرائحة؟ ألست مستوعبة لذلك الكمال الخالي من العيوب؟ امرأة أنتِ على أي أساس؟ أنا، لو أكون في مكانك، سأعرف ما ينبغي أن أفعله إذا تكرّم فقط وأشار بإصبعه إلى جسدي الأنثوي الخامل الضئيل البائس".

بعد عدة أيام توقف المحامي كرايكوفسكي (كان ذلك في شارع خال، في وقت متأخر من المساء)، تلفّتَ هنا وهناك وانتظر، والعصا في يده. كان من غير اللائق أن أتراجع – لذلك واصلت السير في طريقي، بالرغم من أن وهنًا معينًا كان ينتشر في جسمي – عند ذلك أمسك بكتفي فجأة وهزني، ضاربًا العصا بعنف في الأرض. "ما معنى تلك التشهيرات الحمقاء؟ ما الذي تزعجني وتضايقني لأجله؟" صاح. "كيف تجرؤ على تعقبي؟ ما هذا؟ سأضربك بعصاي! سأكسر عظامك!"

لم أقو على التكلم. كنت سعيدًا. تلقيت هذا مثل تناول القربان الرباني وأغلقت عينيّ. في الصمت الكلي التام، انحنيت وعرضت مؤخرتي. انتظرت – ومررت بلحظات قليلة رائعة وكثيفة كل الكثافة يمكن أن تمنح فقط لهؤلاء الذين ليس لديهم فعلاً أيام عديدة يعيشونها. عندما رفعت قامتي كان هو ينصرف بسرعة، وهو يطرق طرقات خفيفة بعصاه. كان قلبي مترعًا بحالة مزاجية من الرحمة والنعمة، عدت سالكًا الشوارع الخالية. قليل جدًا، فكرت أنا، قليل جدًا! قليل بزيادة! – لا يزال حتى الآن



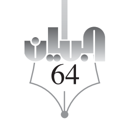
ما هو أكثر!

واختلط الندم أو الأسف العميق بالامتنان. بالطبع! لا بد أنها تصورت خطابي على أنه قطعة خطابة حقيرة، على أنه خدعة سخيفة، وأطلعت المحامي عليه. بدلاً من تقديم المساعدة – تسببت أنا في الضرر، وكل هذا لأنني متراخ جدًا، وكسول، وأعطي قليلاً جدًا من نفسي- قليلاً جدًا من الجدية والرزانة والمسؤولية، لا يمكنني أن أجعل الغير قادرًا على الفهم.

"مدام! لكي أجعلك تدركين، لإيجاد الطريق إلى ضميرك – أعلن أنني، بدءًا من اليوم، سأبدأ في التدريب على الأشكال المتعددة والمختلفة لإماتة الجسد والذات (الصيام، إلخ)، طالما أن هذا لم يحدث. مدام، أنت متغطرسة ووقحة! أي الكلمات بحاجة لاستخدامها لشرح معنى الضرورة، والواجب، وإخلاص الكلب لصاحبه؟ هل تريدين هذه الرغبة لآخر مرة حتى الآن؟ ما الذي من المفترض أن يعنيه هذا العناد أو التصلب؟ لماذا هذا الصلف والكبرياء؟!"

وفي اليوم التالي، تذكرت تفصيلة مهمة، كتبت: "إنه يحب عطر البنفسج فيوليت فقط".

توقف المحامي، من ذلك الحين فصاعدًا، عن رؤية زوجة الدكتور. شيء ما ضايقني وحزّ في نفسي، لم أستطع النوم ليلاً. أنا لست ساذجًا. أنا عالم بأشياء كثيرة، وهي حقيقة أتميز بها ولن يرتاب أحد بشأنها – أدرك، على سبيل المثال، أي انطباع نحوي يمكن أن يخلقه خطاب مثل هذا على الشخصية الدنيوية والمدنية التي لزوجة الدكتور. بإمكاني حتى أن أبتسم، في لحظات النشوة القصوى، لا تزال مياه ابتسامة عميقة الغور تجري- لكن ماذا عن هذا؟ هل جعل ذلك معاناتي أقل قسوة والعذابات التي ألحقتها بنفسي أقل إيلامًا؟ وسخطي أقل جوهرية؟ واحترامي للمحامي أقل صدقًا؟ آه، لا! ما هو الجوهري والأساسي؟ الحياة، الصحة؟ إذن أقسم أنني، بنفس الشيء لا تزال مياه ابتسامة صغيرة عميقة الغور تجري، سأمنح حياتي



وصحتي، لذلك هي... على النحو المشار إليه سوف تتيح الرضا. أو ربما كان لدى هذه المرأة وازع أخلاقي؟ أية تفاهات أخلاقية لا وزن لها مقارنة بالمحامي كرايكوفسكي؟ فقط في حالة إذا ما، عزمت وصممت أنا على تبديد قلقها وشكوكها فيما يتعلق بذلك الاحترام، أيضًا!

"مدام ، يجب عليكِ! الدكتور ما هو إلا صفر، هواء خفيف لا وزن ولا أثر له".

لكنها لم تكن مسألة أخلاقيات بالنسبة لها: ببساطة كان غرورًا أو، في النهاية، بعض الهياج والغضب الأحمق لمجرد أنها أنثى، والافتقار إلى فهم مسائل بديهية مقدسة. تجولت تحت نوافذها - ما الذي كان يحدث هناك بأعلى، خلف الستارة الشفافة المسدلة (لأنها سوف تنهض متأخرة)، أي مرحلة كانت فيها؟ النساء سطحيات جدًا! حاولت ممارسة السحر المغناطيسي عن بعد، "يجب عليك، يجب عليك"، رددتها مرارًا وتكرارًا، محدقًا إلى أعلى حيث النافذة، "الليلة، الليلة بالفعل، إن لم يكن زوجك بالبيت". في التو، فجأة، تذكرت، برغم كل شيء، أن المحامي تمنى أن يضربني، إذا لم يقم بعمل هذا في الشارع اليوم - ربما إذن لن يكون لديه وقت كاف فيما بعد؟ لذلك يتعين أن أترك كل شيء وأسرع إلى المحكمة، التي منها، كما أعرف، سيخرج فورًا. وفعلاً، بعد عدة دقائق خرج مع شخصين، ثم اقتربت وفي صمت، عرضت مؤخرتي.

دهشة الرجلين تتردد فوقي، لكنني لم أعبأ بها - ولا حتى بالعالم كله! أطبقت عيني نصف إطباقة، دافعًا كتفي إلى أعلى ومنتظرًا في ثقة - حتى الآن لم يهو شيء على مؤخرتي. في النهاية تمتمت وتلعثمت من فوق بلاط الرصيف: "ماذا عن الآن؟ في أي وقت، أي وقت، أي وقت... "

"هذا هو أحد البلهاء"، تردد صوته من فوقي.

"ياله من شرود للذهن! نسيت أنني كان لدي مؤتمر! سنتحدث في وقت آخر، إلى اللقاء يا سيدي، حدث بعض التغيير يا سيدي، احتراماتي!"

وخطا بسرعة إلى داخل التاكسي. آه، من هذه التاكسيات! مد أحد



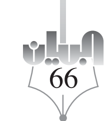
الرجال يده في جيبه. بإشارة من يدي المرفوعة جعلته يتوقف.

"أنا لست شحاذاً ولا أبله. أمتلك وقارًا- والإحسان أقبله فقط من المحامي كرايكوفسكي". تصورت خطة تنويم مغناطيسي، لضغط متواصل ومتماسك عن طريق حقائق لمدة ألف دقيقة وأسرار صوفية، التي، بدون الوعي الحاد، ستخلق حالة لاشعورية من الضرورة. سوف أخط بالطباشير، على حائط البيت الذي عاشت فيه، سهم وحرف (ك) كبير. لن أسرد بالتفصيل كل مؤثراتي، مهما كانت أقل أو أكثر براعة، لقد وقعت هي في شبكة من الأحداث والمجريات الغريبة. سوف يحدثها بائع في بيت للأزياء قائلاً - كما لو بطريق الخطأ - السيدة كرايكوفسكي ! البواب الذي ستقابله على السلالم سيقول إن القاضي كرايكوفسكي... سأل إن كانت مظلته قد أعيدت إلى بيته. كرايكوفسكي، القاضي - المحامي، يجب أن يكون المرء حذرًا: الاحتكاك الدائم يبلي الحجر. لن يعرف أحد أية معجزة سوف تجلب من المدينة، رائحة المحامي على ثوبها: رائحة صابون حمامه المنعشة وماء الكولونيا. أو، على سبيل المثال، حادثة مثل هذه: في وقت متأخر من الليل يدق جرس الهاتف، تستيقظ فجأة، تجري وتسمع صوتًا غريبًا يصدر أمرًا - في نفس وقت رنين الجرس! - ولا شيء أكثر من هذا. أو خشخشة ورقة متقلصة تحتك بالباب، ولا شيء مدون بها، مقتطف من قصيدة: "هل تعرف ريف (الكراي) حيث ينضج الليمون؟ ٣"

لكنني كنت أفقد الأمل تدريجيًا. توقف المحامي عن رؤيتها - بدا لي أن جهودي قد ذهبت سدى. كنت أتوقع بالفعل لحظة استسلامي الأخير، وأصبحت قلقاً: شعرت أنني لم يكن ممكنًا أن أقوى على الاستسلام أو الإذعان للموقف. سيكون الهجوم الموجه إلى المحامي في تلك النقطة شيء ما لا أقوى على تحمله، حتى لو لم يكترث هو بشأنه. سيكون من وجهة نظري إهانة لا حدود لها، جارحة للكبرياء وعمل شائن. لا حدود

---

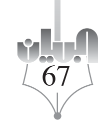
3 تلاعب بالألفاظ متعذر الترجمة في الكلمة كراي (كوفسكي)، فالكراي بالبولندية (التي تنطق في الحقيقة كراج) تعني"بلد"، "أرض"، "ريف" - المترجم.



لها – نعم، لا حدود لها، لقد قمت بوصفها جيدًا. وبالرغم من أن أنني لم يكن من الممكن أن أصدق، فقد ارتعدت من التفكير النتيجة، وحتمية الحدوث. وبالطبع... هناك بعض الطيبة أو الشفقة، برغم كل شيء! آه، كم كانا ماكرين – و، على فكرة، أنا أحمل ضغينة للمحامي: لماذا أبقى كل هذا سرًا، ألم يعرف أنني عانيت؟ الفرصة؟ آه لا، لم تكن فرصة – القلب من دون ريب! كنت ذات مساء أسلك طريق عودتي إلى البيت "آفنيو ٤ " –عندما انتابني فجأة حدس بأنني ينبغي عليّ أن أسرع في السير إلى الحديقة العامة. في الواقع كان ينبغي أن أذهب إلى النوم مبكرًا، لأنني في فجر اليوم التالي كنت سأسمر، على باب المحامي، لوحة مزخرفة منقوش عليها المحامي القانوني كرايكوفسكي، لكن حدسًا آخر تملكني: في الحديقة العامة. فقد مشيت فيها و، في الطرف البعيد، فيما وراء البركة، رأيت... آه، آه! رأيت قبعتها الكبيرة وقبعته المستديرة السوداء (البولر). آه، أنتما يا مخاط الأنف الحقير، التعيسان، آه، أنتما أيها الوغدان! هكذا، بينما كنت أمر أنا بوقت عصيب، كانا هما يتقابلان هنا سرًا، في خفية عني – كم كانا ماكرين جدًا! لابد أنهما استخدما التاكسيات! – انعطفا إلى زقاق جانبي وجلسا على مقعد صغير. رقدت منتظرًا بين الشجيرات. لم أتوقع أي شيء، لم أفكر في أي شيء – كنت غير راغب في معرفة أي شيء، فقط جلست القرفصاء خلف شجيرة وأخذت أعد الأوراق الخضراء في سرعة، من دون تفكير، كما لو لم أكن موجودًا هناك على الإطلاق. وفجأة – قام المحامي باحتضانها، عانقها وهمس: "هنا – الطبيعة...هل بإمكانك أن تسمعي؟ البلبل. الآن، بسرعة، طالما البلبل يغني... بسرعة إلى استكمالنا هذا اللقاء مع هذا الغناء، في الوقت المناسب لأغنية البلبل... أتوسل إليك!"

عندئذ... آه، كان يفوق الاحتمال إلى أبعد مدى، فشلت في كبح جماح نفسي – كما لو أن قوى العالم أجمع قد احتشدت، وتلاقت في الحماقة المقدسة التي

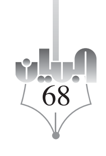
4 قصد المؤلف جيروزوليمسكي (طريق القدس). كان هذا الطريق ولا يزال هو الطريق الرئيسي السالك في وسط مدينة وارسو. في لغة التخاطب، غالبًا ما يشير أهل وارسو إليه على أنه كاليج، أي، "الطريق"، "الشارع" – المترجم.

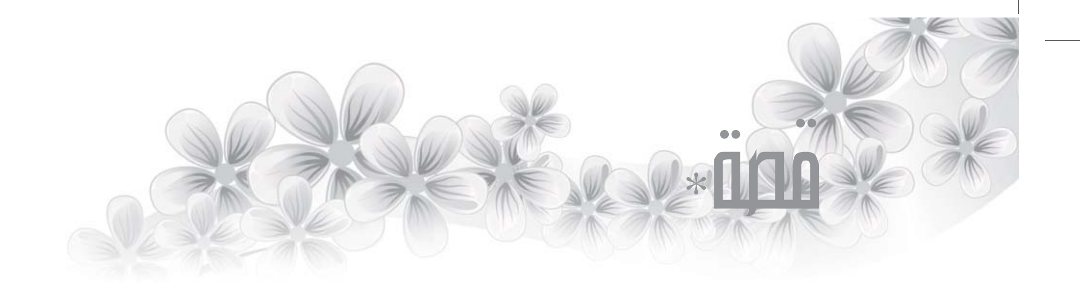


سقطت عليّ، كما لو أن محرقة ضخمة رهيبة، محرقة عظام، محرقة قربانية، أو شحنة كهربائية أصابتني بصدمة فظيعة - نهضت وبدأت في الصياح بأعلى صوتي، لكي يسمع جمهور الحديقة بأكمله: "المحامي كرايكوفسكي... هنا! المحامي كرايكوفسكي... هنا! المحامي كرايكوفسكي ... هنا!"

كان هذا بمثابة إنذار خطر. جرى أحد الرجال، وهرب آخر، وتقاطر الناس فجأة من جميع الجهات - وانتابتني أول نوبة إغماء، ثم الثانية، فالثالثة، وانطرحت على الأرض ورقصت كما لم أرقص من قبل، رغوة في فمي، كل الرعدات والتشنجات - رقص ماجن. ما حدث فيما بعد، لا أتذكره. تم إدخالي إلى المستشفى.

أشعر بالأسوأ والأسوأ. أتعبتني تجاربي الأخيرة. غدًا، يرحل المحامي كرايكوفسكي سرًا، غير معروف بالنسبة لي (لكنني أعرف)، إلى منتجع جبلي صغير في شرق كارباثيانز. يريد قضاء الوقت بعيدًا في (على حد قول الكاتب) ظهر الجبال لأسابيع قليلة ويتصور أنني ربما سوف أنسى. وراءه! نعم، وراءه! في كل مكان وراء ذلك النجم الهادي بالنسبة لي! لكن السؤال ماذا لو عدت من هذه الرحلة حيًا، بهذه الهواجس القوية للغاية؟ قد أموت فجأة في الشارع، بجوار أحد الأسوار، وفي هذه الحالة، تتعين كتابة ملاحظة صغيرة: دعهم يرسلون جثتي إلى عنوان المحامي كرايكوفسكي.





أفكار ملعونة

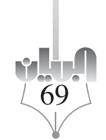
بقلم: حسنى مصطفى نديم *

دلفتْ إلى محلٍ للملابس النسائية، تحمل في ذاتها رغبات متناقضة وبنفسها شعورٌ خجل، تتمنى أن تدوسه بقدميها، وتمضي لتلعن عادات مجتمعها.

وبقايا من كلماتِ والديها وبعض أساتذتها لازالت ترن في مسامعها، لم تكن الفضائيات والأفلام الأجنبية التي تشاهدها كفيلة بأن تغير هذه الفتاة كلياً.

دانة صديقتها كانت على العكس منها تماماً فهي تمتلك الآن هذا المحل الذي وطأته قدم غادة بعيداً عن الخجل من العادات والتقاليد، فهي تعتبر الأمر طبيعياً جداً بل وحق لأي إنسان يرغب في العيش الاستمتاع بملذات الحياة. ربما تجربتها القاسية في الزواج والطلاق كانت أقوى من أي مؤثر خارجي، كون التجربة الصعبة تكون كفيلة بتغيير أسرع من التجارب الفردية، التي يبقى فيها الإنسان متردداً عن التنازل عن بعض القيم التي يعزّ عليه تركها والمضي قدماً في ما يجب أن يفعل في حياته من اتخاذ قرارات.

كاتبة من مصر مقيمة في الكويت.



غادة تلبس بنطالاً ضيقاً يصف جسدها لكنها لازالت تحمل بقايا خجل في داخلها ربما تفقده بعد تجربة الزواج، وترتدي فوقه كنزة طويلة، نوعاً ما، تغطي جسدها المكتظ!

تعتقد أنها طالما لازالت تعيش في مجتمعاتنا العربية فعليها أن تحترم انتماءها لهم، فلا يحق لها التعدي ولبس ما يحلو لها، وإن كانت في مثل هذا العمر، فعلى الأقل خمسة وعشرون عاماً كفيلة بأن يطلق عليها شابة ناضجة ولا تمتلك مبرراً في أن تظل في فترة طيش الشباب.

عندما اقتربت من دانة لتصافحها وجدت تنورتها قد ارتفعت أكثر مما مضى فسابقاً كانت ركبتها تظهر أما الآن فحتى سيقانها المشدودة، تبدو ظاهرة بدون حتى جوارب شفافة !

لكن غادة لم تُعلق واكتفت بالنظر لحذائها المرتفع. وكانت تلك النظرة كفيلة بابتسامة صامتة ساخرة من دانة، وصافحتها وبادرت: أخبارك ياحلوة ؟

منذ زمن لم تزوري المحل.. لدي تشكيلة جديدة.. ستعجبك أكيد ...خاصة وأنك عروس، ولا بعدك تستحيي؟!

أخاف بكرة× تلبسي لزوجك دراعة!!

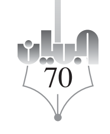
غادة تبتسم نصف ابتسامة بالكاد تظهر أسنانها المصفوفة، كيف لا وقد تعبت على ابتسامتها في عيادات التجميل لتغدو كنجمات هوليود كأحدث الصرعات التي اجتاحت عالم الأناقة كباقي الصرعات.

وتقول:

ومنكم نستفيد يا خبرة !!

تقترب دانة من استاند فيه ألوان فاقعة وتمسك بقميص أحمر اللون، وتقول ولا أحلى منه على بشرتك يعني ارتديه وادعي لي، أتحداك إذا زوجك لم يجن بك!!

لم تكن كلماتها تثير في نفس غادة أي اهتمام، فهي أتت لهذا المحل لأنه



ملك صديقتها، وستعطيها المهمة كاملة في اختيار ما تلبسه لزوجها في تلك الأثناء، فالأمر لديها لا يعد أكثر من كونه تأدية واجب تجاه الزوج!

لم تكن كما صديقتها دانة في هذا الأمر، دانة شابة مولعة بالجمال والحب والحنان وتسعى للبحث عنه في كل لحظة، وعلى الرغم من أنها مطلقة إلا أنها لا تجد مفراً من الزواج لتحقق لنفسها مطالبها بعيداً عن المسؤوليات تجاه الزوج، زوجها في هذه العلاقة رجل ناضج متفتح إلى حد الفجور...لا يلزمها بزي معين فيتركها كما تشاء تخرج بالشكل الذي تحبه، على العكس من زوج غادة يبقى له رأي في بعض شؤونها.

قالت غادة وهي تبتعد بوجهها عن دخان سيجارة دانة اجمعي أجمل ماترين وأنتِ تعرفين مقاساتي وضعيها في كيس وميزانيتي كلها...أخرجت من حقيبتها الثمينة ــــمحفظتها الأثمن ــــ مبلغا كبيرا ودسته في يد صديقتها.

لم يعجب دانة تصرفها، وقالت لها: الله يعين زوجك.

انتابت غادة مشاعر قلق داهمتها بغتة حول أمر زواجها فبعد أيام ستكون في منزل واحد مع زوجها، و لازالت تحمل خوفاً كبيراً عن حياتها من الرجل الذي ستقترن به ، تشعر بأنه يرغب فيها كزوجة أكثر من حاجتها له كزوج ، لذا تعتقد أن مدة زواجهما لن تطول!

ردت غادة بعد صمت قاس وعينان مرتبكتان قلبتهما في أرجاء المحل تحاول استعادة توازنهما وتتظاهر بالتماسك:

لا تخافي...

زوجي كم شهراً ويمل مني ويطلقني !!

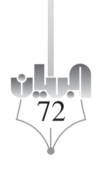
تعجبت دانة من كلامها، فصعقها بجملة أنت لن تصدقي إذا وصفت نفسي بالبرود، لي أسبابي الخاصة التي تجعلني كذلك !

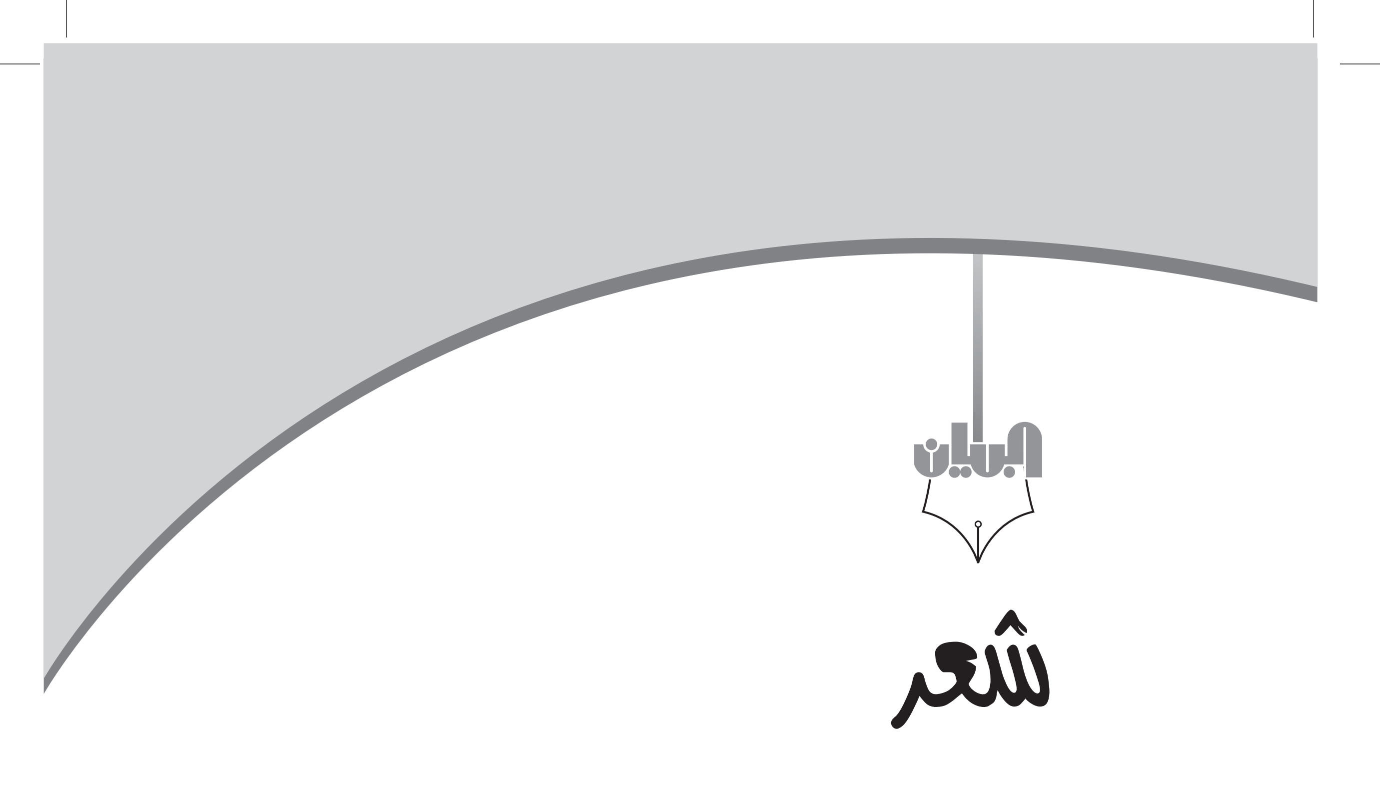
أمر مفزع ألقت به في مسمع دانة.فيما حاولت أن تستفسر منها



بتساؤلات كثيرة سريعة تفجرت في جمجمتها ممزوجة بأفكار متنوعة، حاولت أن تربط بينها وبين الأحداث التي جمعتهما معاً، لكن خطى غادة كانت أسرع فأسكتت دانة بقولها:

جهزي الملابس ولا تشغلي بالك. وضعتها في دائرة عملها وتركتها لتفكر بمفردها بأفكار ملعونة!





شعر



أعِرْنى حَرْفًا

(مهداة إلى الشاعر الكويتى الجميل "علي السبتي")

شعر: د.سعيد شوارب *

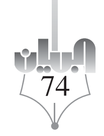
١

تُنبِّهُ فى القلب ما كان أغفَى أغانيَ عُمْرٍ،من النيل أصْفَى
حنينًا إذا أيقظتْهُ الكوَيْتُ تلفَّتَ قلبىَ شوْقًا، ورَفّا
يُحَوِّمُ ظمْآنَ فوْق الكويْتِ جناحَان من وهَجِ الشوْق شفَّا
أُعَلِّلُهُ كلَّ يوْمٍ بوَعْدَيْن حتى مللتُ " لعلَّ " و" سوْفَا "

تجرِّدُ حرفًا،وتُغمِدُ حرفَا فيقْطُرُ حِسُّكَ بالشعْرِ ظَرْفَا
كأن المَلاحَةَ حطَّتْ عليْكَ وأمسَتْ علَى رُوحِك الحُرِّ وقْفَا
أحاولُ حرْفكَ ليْلاً طويلا وأنسِفُ مَا قلتُ فى اليَمِّ نسْفَا
"علىٌّ"أجلْ،إنها الرُّوحُ صاغتْ نِداءً لسِرِّالجَمَالِ ، فأوْفَى
"علىٌّ"حرُوفُكَ سيْفُ الحُرُوفِ.. شبَابُ السيوفِ،أعرْنىَ حرْفَا

---

* شاعر من مصر.



أعِرْنِىَ حرْفًا..أعرْنِىَ حَرْفًا   دَعَتْهُ اللوَاتِى إليهَا ، فعَفَّا

أعرْ قلمي بعض ما يشتهِيهِ ، لعلِّى أوفِّيكَ فى الحبِّ وصْفا

فإنى ابتُلِيتُ بمَنْ يتبَاهَى   علينا ،إذا اسْطَاعَ نَحْوًا وصَرْفَا

فقامَ، فأعْطَى قليلاً وأكْدَى   ونَامَ ،ولمْ يَدْرِ كَمْ قالَ سُخْفَا

ولم يدْرِ أنَّ القلوبَ تصيرُ   مَقادِيرَ تَهْطِلُ ، والحرْفُ حَتْفَا

وأنا إذا مَا طلتْنَا القصِيدةُ ، ذُبْنَا عليها غُمُوضاً وكشفَا

أعرْشعرنا رُوحَكَ العذْبَ،صِدقك،كىْ نكتبَ الشعريومًا،مُصَفىَّ

أعر شعرَنَا عشقَكَ الأرضَ..فالشعرُ إنْ غادرَالعشقَ، منْفَى

أأوردْت نفسَكَ بحْرَ الهمُوم ، وحمَّلْتَ قلبَك ما ليس يخفى؟

بحارُ الحقيقةِ يا سيدي   سواحلهَا تقذِفُ الهَوْلَ قذْفَا

تجيء إلى مَوْجِهَا كالمُريدِ ، وتغْرفُ كفَّاكَ كالشيخ غرفا؟

لها خمْرَةٌ يعْرفُ الشاربُوهَا   إذا طربوا ذوَّبُوا الكونَ عزْفَا

يطولُ بساحاتهَا دمْعُهُمْ   ويعصرُهُ الحُزْنُ إنْ هُوَ أغْفَى

إذا ضربتْ رُوحُها رُوحَهمْ   تناهى بهَا الموْجُ،والبحرُ جَفَّا

وصرتَ بهَاءً وطينًا مُضَاءً   ورُوحًا تبَدَّى، وسِرًّا تخَفَّى

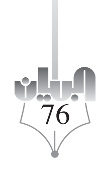
وكيف الوُصُولُ لبابِ حبيبى   وعُذَّالُ قلبىَ عشرونَ ألْفَا

فنحنُ على مَوْجةٍ من يقينٍ يُصَافَى بهَا القلبُ إن كانَ صَفَّى

أتدرينَ أنىِّ بألفِ حبيببٍ على البابِ ؟ تدْرينَ يَا " أمَّ أوْفَى "؟

ورغم اغترابي،وطولِ عذابي على الوعْدِ،ما قلتُ فى الوجْد أُفَّا

تُعَلِّلُني كلَّ يَوْمٍ بوَعْدٍ فمَا ملَّ قلبي" لعلَّ " و" سَوْفَا "!





حرام علينا المضاجع

شعر: د. حسن فتح الباب *

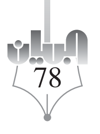
حرام علينا المضاجع
حرام علينا لأنّا رضينا
بأسمالنا المستعارة
من جلدنا وأحشائنا
ومن قهرنا
بأسمائنا الجوف ولمهن العاريه
حرام علينا لأنّا رضينا
نفايات شر الموائد
سم الأفاعي غُثاء الخُطَب
رضينا مساومة الأشقياء
غضبنا لغوْث الأشقَّاءِ
في السنوات العجاف
وخير لنا – إن جهلنا
قداسة أوطاننا

---

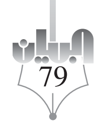
* شاعر من مصر.



ركبنا مطيّة خُوَّاننا-
ضجعةٌ لا قيامة منها
أن نُغيَّب تحت الثرى
ثرى غير مصر فقد أقسم النيلُ
ألا يلوِّثه السفهاء
حرام علينا المضاجعُ
واليوم يلقف فلذات أكبادنا
حين ضاقت بهم أرضهم
وضاقوا بها فارتضوا بالسرَّاب
بديلاً لماء يُحرِّمه المترفون
ورزق حلال يجرِّمه الغاصبون
* * *
حرام علينا المضاجعُ.. إنَّا
نهزنا بدلو الغواة
أسمنا سروح البُغاة
لبسنا ثياب العُراة
ونمنا ليصحوا أعداؤنا
قاتلو الأنبياء لصوصُ الشعوب
* * *
حرام علينا المضاجع
إنَّا شهود المذابحِ
لا طرفَتْ أعين الجبناء
أنَسْلُ المماليك نحنُ؟
أم السادرون



ببيداءَ لا شمس ترنو إليها
ولا قمرٌ في المحاق
غنمنا حثالات أربابنا
مكائدهم في الهزيع الأخير
من الويل والليل
ليل غشاواتنا والنهار الكسيح
وصمت القبور التي سئمت
من توابيتنا يوم حُمَّ المصير
وملَّت مآتم إخوتنا
وأعراس من نقضوا عهدنا
وناءت بسوءاتنا
عبادتنا صنما جاثما
فحقّ علينا السعير
* * *
حرام علينا المضاجع
ومسرح أحبابنا يحترق
وتشوى به أوجهُ كم رنت
إلينا بأعين إلهامها حالمات
بفتح نوافذنا الموصده
وبعث أمانيّنا المُرْجَأه
وما كان إلا الذي كان
بحر أجاج يغيب في جوفه
عُناة أتوا من جحيم الخليج
ليلقوا جحيم الوطن



قطار يفحُّ على راكبيه
لهيباً وهم عائدون من القاهره
لأحبابهم
فيلقى الذي ما جنى حتفه
ونُشغَل عنه بموت جديد
ويُشغل أحياؤنا بالفتات
* * *
حرام علينا المضاجع
إنّا غفونا طويلا
وآن أوان السهر
مع الناقمين الخوارج حتى يعودوا
مع القابضين على الريح حتى يفيقوا
مع الراجفين الأذلاّء حتى يثوروا
* * *





ختام موسم رابطة الأدباء... موسيقى وتشكيل وشعر شهد تكريم المشاركين في أنشطته الثقافية *

كتب:لافي الشمري

احتضنت رابطة الأدباء أمسية ثقافية وفنية، قدّمها الشاعر عبدالله الفيلكاوي الذي أكد أهمية تكريم المشاركين في فعاليات الرابطة ضمن الحفل الختامي للموسم الثقافي.

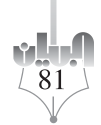
وعقب ذلك، أكدت رئيس اللجنة الثقافية جميلة سيد علي في كلمة رابطة الأدباء تنوع فعاليات الموسم الثقافي، مبينة أنها تضمنت الطرح الأدبي والتاريخي، والعمل المسرحي، كما تعتبر ذلك تتويجاً لجهد جماعي لأعضاء الرابطة ومجلس إدارتها وكذلك مجموعة المبدعين المشاركين في أنشطة الموسم الفائت، مضيفة:

نتشرف بتكريم كوكبة من النجوم اللامعة بسخائها وكرمها ونحن على يقين بأن عطاءاتهم الكريمة تهدف بالدرجة الأولى لخدمة رابطة الأدباء وتساهم في دفع نشاطاتها الأدبية بخطى دؤوبة إلى الأمام، كما نتوجه بالشكر والامتنان الى كوكبة أخرى من إعلاميينا المخلصين العاملين بالإعلام المرئي والمسموع والمقروء والذين تبنوا دعم الحركة الثقافية في الكويت بطرق متعددة ومنها نقل فعاليات موسمنا الثقافي بكل أمانة بالكلمة المكتوبة وبالصوت والصورة.

وفي ختام حديثها، قالت جميلة سيد علي: 'نحن نعمل من أجلكم، نسعى

---

* عن جريدة الجريدة عدد رقم ١٢٦٢.



بكل جد لإرضائكم ونبذل كل الجهود للمشاركة في إيصال الثقافة بصورها المتنوعة إليكم، وفي المقابل نأمل أن تكونوا شركاء فاعلين معنا في هذا النشاط الثقافي.

تلا ذلك، فقرة تشكيلية تحدثت فيها الفنانتان ديمة القريني ومريم السلمان وأكدت الأخيرة تركيزها على الأقنعة التي يرتديها الفرد خلال حياته اليومية، بينما قدّمت زميلتها ديمة القريني شرحاً مفصلاً عن تجربتها في استخدام البن – القهوة في الرسم، مشيرة إلى تركيزها على موضوع قراءة الفنجان ضمن مشروعها الفني.

كما قدمت الفرقة الموسيقية المكونة من أعضاء هيئة التدريس في المعهد العالي للفنون الموسيقية مقطوعات متنوعة، عقب الفقرة الموسيقية ألقى مقدم الحفل الشاعر عبدالله الفيلكاوي قصيدة بعنوان ملتقى الأدباء ومنها الأبيات التالية:

قف في حمى الأدباء واهتف منشدا

فلكم يطيب بذكرهم إنشادُ

صفة الجمالِ تألقت بفنونهم

وتعانق الإبداعُ والإسعادُ

طبتُم وبوركَ جمعكم وتباركَ ال

جهد الكبير وبوركَ الإعدادُ

قد جئتُ مسرجةَ القوافي همتي

وعنانُ شعري في الندى يزدادُ

أهدي إلى الأدباء خير تحية

وكذلك الجُلاسُ والوفادُ

مدحُ الكرامِ سجيةٌ وفضيلةٌ

يزهو بها الشعراءُ والروادُ



يا ملتقى الأدبـاء لست مبالغا

إن قلتُ بدعاً إنكــم أسيادُ

أنتم ضياء الكون في ظلمائـه

وبريقه المتألق الوقــادُ

وأخيراً كرم أمين عام رابطة الأدباء د. عادل العبدالمغني الأدباء والمثقفين والجهات المشاركة في الموسم الثقافي لما قدموه من عمل وعطاء أو رعاية لرابطة الأدباء.





د. عادل العبدالمغني أمين عام رابطة الأدباء و جميلة سيد علي
يسلمان دروع التكريم على المشاركين في الموسم الثقافي



سليمان الحزامي



مع الأديبة ليلى محمد صالح



علي الفيلكاوي

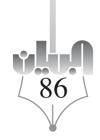




مع طلال الرميضي



مع خليل السلامة





مع صالح المسباح



ديمة القريني و مريم السلمان

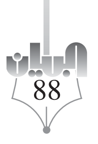




مع منى الشافعي



مع جميلة سيد علي

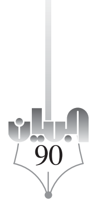




مع حميدي حمود



لقطة من الحفل الموسيقي المصاحب لحفل الحتام



من تاريخ البيان

تُشرع مجلة البيان نوافذ ذاكرتها على ماضي الكويت الأدبي، من خلال إعادة نشر مختارات لمواضيع من أعداد سابقة من "البيان" منذ صدورها في عام ١٩٦٦م. وذلك لإعادة الوهج إلى مواضيع شكلت في يوم ما، ملامح ثقافة بارزة على وجه الحياة الأدبية، لأدباء أسسوا البنية المعرفية في الكويت، فكان لابد من وقفة وفاء بحقهم، وفي الوقت نفسه ما سوف تحققه هذه المواضيع من فائدة للأجيال.

* وقد اخترنا من العددين (الحادي والعشرين والثاني والعشرين) نوفمبر ١٩٦٧ ما يلي:

- فهد العسكر وعبد الرحمن شكري على طريق الألم — بقلم: د. خليفة الوقيان.
- العربة — بقلم: صقر الرشود.
- جميل بن المعمر — بقلم: د.عبدالله أحمد المهنا



فهد العسكر

- فهد صالح محمد العسكر.
- علم من أعلام الشعر في الكويت.
- ولد نحو عام ١٩١٦م.
- نشأ في عائلة عربية محافظة.
- درس في المدرستين الأحمدية والمباركية حتى عام ١٩٣٠م.
- أنشد شعراً متحرراً خرج فيه عن مألوف الحياة الاجتماعية المعاصرة، ضَمَّنه بعض آرائه وأفكاره في الدين والحياة بحرية وانطلاقة فكرية لم يعهدها الكثير من الناس في الكويت آنذاك.
- استطاع عبدالله زكريا الأنصاري جمع بعض من أشعاره في كتاب بعنوان " فهد العسكر: حياته وشعره".
- أُصيب بمرض في عينيه عام ١٩٣٨م حتى كُفّ بصره في أواخر حياته، فأصبح كأبي العلاء المعري رهين المحبسين.
- توفى بتاريخ ١٥ أغسطس عام ١٩٥١م.
- أطلقت الدولة اسمه على إحدى المدارس الرسمية بها تكريماً له وتخليداً لذكراه.



فهد العسكر وعبد الرحمن شكري على طريق الألم

بقلم: د.خليفة الوقيان *

الألم ضريبة لابد للحر ذي الضمير الحي من أن يدفعها على دروب الحياة. حيث ينتصب الزيف، والحقد ويحتجب صبح الحقيقة خلف ظلام التضليل والتشكيك.

والشاعر كائن مرهف الحس، سريع التأثر، ذو نفس شفافة، يستهويه ما هو حسن في الحياة فيستحوذ على إعجابه، بل يستولي عليه، ويؤلمه ما هو سيئ، فيستثير حفيظته، ويدمي فؤاده.

وحيث تكون مشاعره العتاد الذي لا تنضب منابعه ما دام قادراً على التنفس، والقلم أداته التي يحشوها ذلك العتاد، لذا نرى صدى نفسه يتردد مع كل لحظة أنس تسعده، أو ساعة هم تقض مضجعه.

وليس الشاعر – غالباً – بذلك الإنسان الذي يكتفي من الأحداث بأثر ينعكس عليه منها، بل هو الترجمان الصادق للمجموع الذي يعيش ضمنه، تسعده أفراح ذلك المجموع فيغنيها شعراً، ويؤلمه تعثره وانتكاساته فيسكب ذلك من ذوب روحه.

---

* شاعر من الكويت.



ولقد صدق الشاعر راشد السيف في تعريفه للشعر بأنه وحي تلك الروح:

وما الشعر إلا وحي روح تأثرت

بما حولها

من ذكر ماض وحاضر

وجوه التشابه بين الشاعرين:

والشاعران اللذان نقف لنلقي نظرة عليهما، وهما على طريق ذلك الألم، اتفقا في وجوه واختلفا في وجوه أخرى. فلقد اتفقا في كون كل منهما قد أصاب نصيباً كبيراً من الإحاطة بالأدب العربي، فأصبح ذا ثقافة عربية واسعة، صقلت شاعريته وأمدته بثروة ضخمة من اللفظ، وإن كان شكري قد نال من الأدب الانكليزي ما لم ينله العسكر. ومن هنا كانت عناية كل منهما باللفظ، ولا يعني ذلك انصرافهما إلى الزخرف اللفظي وإهمال المعنى، ومن هذا المجال يتبين أن العسكر قد أولى اللفظ عناية أوفر مما أولاها إياه شكري.

كذلك فقد اتفقا في كون كل منهما صاحب مدرسة في التجديد، فقد خرج شكري على قوالب النظم التي درج عليها معاصروه كحافظ شوقي. وكذلك فعل العسكر فجدد في أغراض الشعر، وخرج عما جرى عليه من سبقه أو عاصره من شعراء الكويت.

ثم إنهما اتفقا في كون كل منهما ذا نفس شفافة مفرطة الحساسية.

وكان شكري قد عاش طفولة لم يلق خلالها العناية الكافية، إذ كان والده قد اضطهد، وزج به في السجن نتيجة مناصرته للثورة العرابية.

وقد تطلع الشاعر خلال المرحلة التي تمخضت عنها ثورة ١٩١٩ إلى خلاص بلاده من النفوذ الأجنبي والفساد الداخلي، ولطالما ألهبت قصائده مشاعر الجماهير، وفشلت ثورة ١٩١٩ نتيجة تحالف البرجوازية الوطنية والإقطاع. فخاب أمله، وأحس بالمرارة.

ولم يسلم من المضايقات والمتاعب التي لاحقته على أكثر من درب في حياته بصفة عامة.

فقد عاني من عدم إتاحة المجال له لتطبيق مفاهيمه في التربية، إذ كانت الأساليب البالية هي السائدة، كما كان عرضة للقدح والذم نتيجة اعتداله وسط التيارات السياسية، والمنازعات الحزبية التي كانت تعصف بمصر. يقول العقاد عنه " كانت له أمال في النهضة الأدبية، وأمال في وظائف التعليم، وأمال في حياته الوجدانية، فلم يظفر من جميع هذه الآمال بغير الصدمات تلو الصدمات".

ولم يسلم من تنكر المخلصين له، فلقد كان أستاذاً للمازني، كما يعترف بذلك المازني نفسه في قوله: "وتوثقت الصلة بيني وبين شكري، فصار أستاذي وهو زميلي، وكان لي قدر يسير من الاطلاع على الأدب العربي، ولكنه كان ينقصني التوجيه، فتولاه شكري".

إلا أن جفوة فرقت بين الرجلين، وتدرج المازني في نقده لشعر شكري إلى أن أوصله إلى الجنون، وهو الذي سبق أن قارن بينه وبين حافظ بقوله: "إن حافظاً، إذا قيس إلى شكري لكالبركة الآجنة إلى جانب البحر العميق الزاخر".

وليست حالة العسكر ببعيدة عن تلك الدائرة، فهو لم ينعم في شبابه بما نعم به أترابه، ولقد كان طموحاً متفتح الذهن، يرى ما لا يراه الكثيرون من قومه، إلا أن أماله خابت في كل ما تطلع إليه، وتنكر له من تنكر، وأتهم بما لم يكن فيه، فزاد ذلك من إحساسه بالغربة في معشره، فآثر العزلة.

ولئن فقد شكري نتيجة الشلل الذي داهمه عام ١٩٥٢، نصفه الأيمن، فزادت حالته تعقيداً، فقد فقد العسكر بصره، وهو أعز ما يملك، فازدادت حالته سوءاً على سوء.

ولقد انعكست آثار تلك الظروف القاسية على شعر كل منهما فصبغته بالصبغة السوداوية.

نماذج من شعرهما:

وإذا ما تأملنا بعض النماذج الشعرية

لكل من الشاعرين، تبين لنا إلى أي مدى كان كل منهما يحس بالألم الجاثم في أعماقه، وإن اختلفت مسبباته.

فإذا كان العسكر يتطلع إلى من يعينه على ما يعانيه:

وتناهبت كبدي الشجو

ن فمن مجيري من شجوني

وأمضني الداء العيا

ء فمن مغيثي من معيني

فقد قال شكري:

من معيني على الحياة وقد ما

ت معيني وراح عني نصيري

حيث لم يبق لي سوى الأمل المر

وذكر رث وحظ نزور

وإذا كان فهد قد استغاث بليلاه لعلها تزوره خلسة وفي غفلة من أعين الحساد، فتبدد عنه وحشة العزلة فلطالما حن شكري إلى من يبدد ليله، يقول العسكر من قصيدته "وحدة عابسة":

ولهان يفترش الرمال أصيلاً

فيخاله الرائي هناك عليلاً

طوراً يئن وتارة يبكي.. وآ

ونة تراه صامتاً مذهولاً

* * *

وارحمتاه له فلم ير راحما

في قومه ومواسيا ومقيلا

أواه ن ذكراي ليلة أقبلت

سكرى تجر على الرمال ذيولاً

فالقلب صفق هاتفاً ومرتلا

للقائها نغم الهوى ترتيلاً

رددت تقديساً وتعظيماً لها

بسجودي التكبير والتهليلاً

فتقول لي والكأس خضب كفها

إني لأهوى الضم والتقبيلا

فأجبت أخشى البدر يفشي سرنا

فاضفي عليه شعرك المسدولا

* * *

حواء والهفي عليك فما سلا

قلبي ولا أرضى سواك بديلاً

أهلوك قد جاروا عليك وعافني

أهلي وما ازمعت بعد رحيلا

أما شكري فيقول في قصيدته "ليلة

نحس وليلة سعد":

هـل أثـار الخيال داء دخيلاً

فاستحـــال العزاء إلا قليلاً

واستعار السهاد عيني وقد اطلـ

ـق نجم السماء طرفاً كليلاً

* * *

طال عهدي بذلك الليل يا صبـ

ـح فكن لي من الظلام بديلاً

* * *

يا عميد الهوى إذا ما تحرقـ

ـت فكن واصلاً شفيقاً منيلا

وإذا كنت لست تعلم ما الحب

تخذني على الوفاء دليلاً

قد بثثت النسيم ما بي وقد هب

فصار النسيم مثلي عليلاً

سئمتني الأحوال إني قد صر

ت على الحادثات حملاً ثقيلاً

غفل الدهر يا حبيبي فقم نـ

ـفض زماناً دون الوصال طويلاً

ونكتم عن الحواسد سراً

جل عن ان ندعوه شيئلا جليلا

ونبادر قبل الحوادث آما

لا ونشفي صبابة وغليلاً

احتوانا الدجى فقم يا حبيبي

نتخذه إلى الوصال سبيلاً

وإذا ما ألقينا نظرة على بعض ما جاء في قصيدة شكري "شقوة العيش" التي نفث فيها أحاسيسه بالمرارة والغربة بين قوم رموه بالخنى والسواء، تبين لنا إلى أي مدى تتفق أحاسيس الشاعرين:

حياتي أما للنحس حد ولا مدى؟

فإني كرهت العيش في أول الصبا

حياتي إن الجسم يبلى ودونه

فؤاد شجي ليس يدركه البلى

إلى من حياتي أذرف الدمع حسرة

ولا ينفع المحزون إن ردد البكى

وبين ضلوعي للتصبر لوعة

تحملني ما لا أطيق من الأسى

وحتى متى أبلو نفوسنا ضئيلة

ابين لها ودي فتبدى لي القلى؟

وحتى متى يبغون ضري وشقوتي

ومالي لو خيرت في الناس من عدى

ولو أنني كالناس لؤما وغلظة

جريت على شرع الزمان كما جرى

* * *

فيا موت أقبل لا كاقبال رائع

مرير كطعم العيش يؤلم من حسا

* * *

وكن لي على الأحزان عوناً ورحمة

فما نافعي في العيش لوم ولا رضا

وما طلبي للموت تطلاب كاذب

رأى الموت ينجيه فأبكاه ما رأى

فإن حياتي غلة ريها الردى

وخير شراب المرء ما ينقع الظما

فتخمد نار كان جما ضرامها

إذا ما خبا من لوعة العيش ما خبا

فيا قلب كن في الصدر كالميت واسترح

كفى من مرير العيش يا قلب مضى

* * *

كأني بين الناس من أهل عالم

جديد غريب أخطأ الأهل والحمى

فما لي من عطف لديهم ورحمة

ولا لي فيهم من آخاء ولا هوى

يعيبون نفسي ضلة وجهالة

ويرمونني بالسوء والمكر والخنى

إذا ما أراد المرء إخفاء عيبه

رمى غيره بالعيب لم يعد من رمى

وما قومي القوم الذين أراهم

إلا أن قومي في البعيد من الدنى

* * *

وأوجع ما لاقيت جاه مصدق

كأن ثياب الجاه خيطت من الحجى

يخال ذووها في كمال وعفة

وتحت ثياب الجاه ما شئت من خنى

لست أدري أية قصيدة للعسكر لا تدور في هذا المحور، فهو في قصيدته " ضفاف الخليج" يردد الآهات ذاتها:

يا خليلي كيف السبيل إلى الصبر

أجبني بالله، هل من سبيل

يا خليلي أين المواسون سائل

شاطئ البحر عنهم يا خليلي

هل سلوا أم قضوا غراماً فإني

لم أجد بينهم فتى يرثي لي

يا حبيبي هيهات يندمل الجرح

ودائي استشرى فمن للعليل

* * *

وبقلبي داء وفي النس ما فيها

وعاث الضنى بجسمي النحيل

آه من لي ولو ببعض التآسي

أنا إن لم أمت فبعد قليل

أحفروا لي قبراً على شاطئ البحـ

ـر سميري في وحدتي ومقيلي

لم تطب لي دنيا الشقاء فوا

لهفي وشوقي للعالم المجهول

وفي قصيدته " شهيق وزفير" يشير إلـى مـن تحـاملـو عـليـه، وأرهـقـوه باتهاماتهم:

وتحاملوا ظلماً وعد

وأنا علي وأرهقوني

فعرفتهم ونبذتهم

لكنهم لم يعرفوني

وهناك منهم معشر

أف لهم كم ضايقوني

هذا رماني بالشذوذ

ذ وذا رماني بالجنون

وهناك منهم من رما

ني بالخلاعة والمجون

وتطاول المتعصبون

وما كفرت وكفروني

وأنا الأبي النفس ذو الـ

ـوجدان والشرف المصون

الله يشهد لي وما

أنا بالذليل المستكين

لا در درهم فلو

حزت النضار لا لهوني

وكذلك يفعل في قصيدته "شكوى":

لصقوا المثالب بي وكل

مثالبي عدم اتجاري

أسفاً على عمر تقضى

بين أطفال كبار

بين المنافق والمخادع

والمداجي والمداري

غرسوا فقل لي هل جنوا

غير المذلة والصغار؟

متذئبون وله ثغت

شاة للاذوا بالفرار

* * *

يا ناس قد أدمى اغترا

بي مهجتي والدار داري

أصغي فلم أسمع بها

غير النهيق أو الخوار

أنا لم أجد فيها غيو

را قام من درك العثار

فمظاهر خلابة

والآل يخدع في الصحاري

وإذا كان العسكر قد تشكى من أولئك الجبناء، والمنافقين على اختلاف أصنافهم فقد فعل شكري الشيء ذاته. وإذا كان العسكر قد أكثر من الشكوى فإن شكري لم يكن بأقل منه.

يقول شكري في قصيدته " شكوى" وهي تحمل ذات الاسم الذي اختاره العسكر:

حياة كدمع العين أما مذاقها

فمر وأما وقعها فوجيع

وإن الأماني التي أنا ناشد

فقاقيع طرفي نحوهن نزوع

تقدمني في الناس من لم يجارني

وأخرني إن الذكاء يروع

وأخرني أن اللبيب محسد

على فطنة يعصى بها ويطيع

يمر لداتي واحداً بعد واحد

أمامي، وعيشي في الهوان يضيع

وأوجع ذل النفس طاعة سائد

تعلى وقدماً كان وهو مطيع

أيخشون مني خلة عبقرية

فيغلو مقال أو يسوء صنيع

وقد تطلع كل منهما- من فرط إحساسه بالعزلة- إلى من يحن عليه، وينفس عنه بعض ما يشعر به من ألم الوحدة النفسية. وأكثر العسكر من ذكر ليلاه.

فمن تلك التي زارها في الأحمدي، إلى التي ذهبت وإياه إلى الشاطئ، إلى جارته التي أدعى زيارتها. فها هو يعلل نفسه بلحظات قضاها مع إحداهن.

من جلنار خدوده

نقلي ومن آس العذار

وأقاح ثغر كم نظمت

ببنته إكليل غاري

قبل بها رفت مني

نفسي على قدحي المدار

بأبي بياضا في احمرا

ر واحمرار في اخضرار

* * *

ولثمته وبثثته

شكواي همساً من حذار

وحصرت بأنه قده

فحساً الصبوح على اهتصاري

وافتر مبسمه فيا

لجمال ذاك الافترار

* * *

وعيونه توحي على

همس النسيمات السواري

فأصوغ من إلهامه

غرراً ولم أعدم قراري

ويتساءل شكري عن التي كانت تقطع وحدته

بزيارتها، فتبل احشاءه وتبدد وحشته:

أين ورد الخدود كالجمر يذكي

حرقات يشقى بها المستهام

أين قد ينقد من دونه القل

ب ويطغى عليه منه الهيام

وثنايا مفلحات عذاب

هن ري للمستقى وسلام

أين مد الشفاه من عبث الد

ل وثغر يبل منه الأوام

إذ ذراعي نطاقه ونطاق الـ

جيد مني ما تضمر الأكمام

ولقاء كأنه رشفة الطيـ

ـر وهجر كأنه الأعوام

لنقيمن مأتما حول حسن

استوى الصمت دونه والكلام

ثم أكسوه من قريضي زهراً

مثلما حبب الزهور الرجام

ولئن خاطب العسكر صديقه الذي يطمئن إليه، وترتاح له نفسه، الأستاذ الشاعر عبد الله زكريا الأنصاري، فبثه شيئاً من اعترافه بفضله، وتمنى أن يرى منه ما لم يتمنه من غيره، خاصة بعد أن طال الصمت، والركب حائر، وخارت قوى حاديه منذ تاه هاديه، فلقد خاطب شكري صديقه العقاد، بمناسبة صدور ديوانه الثاني، واتخذ من تلك المناسبة فرصة اعترف له فيها بفضله، متمنياً عليه إلا يلتفت إلى من ينكر الفضل، وإلى من غاب عنهم الجلال.

يقول العسكر مخاطباً الأستاذ الأنصاري:

تغنيت في الوادي فاسكرت نشاه
وأطربت دانيه ورقصت قاصيه
ورحت على الأحلام في الروض نائماً
فأبكيت في فصل الربيع قماريه
وكم لك من وجدانك الحي صرخة
بعثت بها ميتاً وأيقظت ما فيه
وكم عبرة أرسلتها أثر عبرة
لمست بها جرحا تناسه آسيه
وكم لك من أغنية شفت الصدى
ومثلك عبدالله تشفى أغانيه
فتى الهاتفات الواثبات شواديا
ويا من بأفق الفن لاحت دراريه
فديتك طال الصمت والركب حائر
وخارت قوى حاديه مذ تاه هاديه
بريك ألطقها لحوناً مثيرة
تحرك في القل بالشعور وتذكيه

أما شكري فيخاطب العقاد قائلاً:

يا شاعر الكون أطلق من سرائره
نور الحياة فشعر منك يذكيه
الفضل أغلب من غر يصاقبه
والعقل أعدى على غمر يدانيه
فلم يضرك جوار من أخي جهل
الفكر عدوى وجار المرء يعديه
قد ينكر الفضل بين الناس صاحبه
ويمدح الفضل بين الناس باغيه
كم أكبر الناس أمراً أنت تصغره
وغاب عنهم جلال أنت تدريه
يا ناطقاً يذر الألباب صامتة
كأنما فاه ذاك الخلد من فيه
تذكي الذكاء بسحر أنت نافثه
حتى لشدة ما تذكيه تفنيه
تقصيا لمعان لا انتهاء لها
يفنى الذكاء ولا تفنى معانيه

* * *

وأخيراً فلقد جمع الألم والإحساس بالغربة الشاعرين، على الرغم من اختلاف ظروف حياتهما في بعض الجوانب، فجاء تعبيرهما عن ذلك الألم متقارباً. ويبقى أن نتساءل هل تأثر شاعرنا فهد العسكر بشاعر مصر عبد الرحمن شكري؟

من المعلوم أن شكري ولد عام ١٨٨٦م وتوفي عام ١٩٨٥م. وقد صدرت دواوينه الثمانية والتي جمعت عام ١٩٦٠ في ديوان واحد،



على النحو التالي:

ضوء الفجر	١٩٠٩
لآلئ الأفكار	١٩١٣
أناشيد الصبا	١٩١٥
زهر الربيع	١٩١٦
الخطرات	١٩١٦
الأفنان	١٩١٨
أزهار الخريف	١٩١٩

وأخيراً صدر ديوانه الثامن، الذي يتضمن القصائد التي نشرها في الصحف بعد عام ١٩١٩، والتي لم تنشر، وذلك في عام ١٩٦٠م.

أما الصحف التي نشر فيها فهي: عكاظ، المقطم، الأهرام، الهلال، المقتطف، المجلة الجديدة، الرسالة، وعلى الرغم من صدور ديوانه الأول عام ١٩٠٩، مما يدل على أنه بدأ النظم قبل ذلك التاريخ، إلا أن معظم القصائد التي نشرت له الصحف كان نشرها بعد سنة ١٩٣٥. أما مجلة أبولو فلم ينشر فيها شيئاً من شعره.

وإذا ما علمنا بأن فهد العسكر ولد عام ١٩١٤، حسب رواية الأستاذ الأديب خالد سعود الزيد، علماً بأن كتاب " فهد العسكر حياته وشعره" لم يشر إلى تاريخ ميلاده، وإن دواوين شكري. باستثناء الثامن منها، والصحف الصادرة بعد عام ١٩٣٥، كانت قد ظهرت في فترة كان فيها الشاعر العسكر في أوج تفتحه الذهني، وشغفه بالاطلاع، جاز لنا أن نقف لنتساءل عن إمكانية تأثره بشكري.

• العدد الحادي والعشرون، نوفمبر، ١٩٦٧م.

العربة

بقلم: صقر الرشود *

رجل أسمر فارع الطول قاسي الملامح بارز العضلات، هيئته كتمثال صنعه فنان لبطل خالد.. له عينان تنمان عن ذكاء خارق وعن آمال حطمها الزمن ورسبها في قرارة عينيه ودفنها في عمقهما البعيد، فهناك بريق حارق حزين يعود في نظراته دائماً ويصعب إدراكه أبداً، ولكنه رغم غموضه حبيب طيب لما فيه من صفاء الحزن العميق.. لا تجفل منه أي نفس تراه.. عيناه رحلة لكل حزين.. وحركته هادئة رغم القسوة الملحة بإصرار في بروزها على وجهه.

الوقت قبل المساء بقليلٍ والشمس توشك أن تدنو من مغاربها لتصب في فم الكون ذهباً أصيلاً قبل أن تودعه. يزدحم نوح داخل عربته الصغيرة القديمة التي تقف في شارع ضيق يضج بالناس، ينظر إلى لوحة المرور ثم ينظر بعدها إلى ساعته، ويخرج رأسه من نافذة العربة لتلتهم عيناه أكداس رقاب المارة الممتدة على طوال الشارع الضيق، المتموجة باستمرار وانفعالات الانشغال والترقب الخائف تبدو على وجهه.. لقد تأخر .. يقولها وهو يطفح بالقلق. ثم يعاود النظر إلى لوحة المرور، يفتح باب عربته بحذر لازدحام المارة في الطريق وينزل منها بصعوبة لطول قامته وعرض كتفيه، فتهتز العربة القديمة وكأنه فارس ذو وزن وثقل أراح جواداً . فارتفعت العربة لتتنفس عجلاتها شهيقاً، يعد أكياس الفحم المحملة في صندوق العربة باهتمام بالغ.. إنه آخر كيس، الباقي كيس واحد فقط. فإذا ما تأخر العامل وأدركني الشرطي سوف تذهب قيمة النقل كغرامة، بالله أين أقف؟ في كل مكان يحظر الوقوف وخصوصاً في الأماكن المهمة، إن الذي يهمني جداً هو أن أقف لأجد شيئاً أنقله، في كل مكان تصادفني هذه اللوحة وكأنها سوط عذاب تفرض المسيرة على رغم إرادتي، يجب أن

---

* كاتب من الكويت.



أقف ولو مرة واحدة دون أن أغرم، يجب أن أجتاز هذه اللحظة، ممنوع الوقوف؟ لماذا يمنع الوقوف؟ آه لكي لا تكون فوضى، ويعيد النظر إلى اللوحة ثانية ويبتسم ابتسامة يشفها الألم العريض ويكسرها في وجنتيه قبل أن تنبثق إشراقتها الساخرة.. ثم يحرقه انفعال رهيبٍ خفي يعاوده دائماً فلا يجد مهرباً من حرقته إلا بتحريك شيء ثقيل يدفن فيه شحنة تشنجه المزمن التي يعجز عن تفسير مصدرها.. يحرك العربة بقوة عنيدة فتهتزٍ ويهتز بداخلها خمسة عشر كيساً من الفحم وبينما هو كذلك تبدر منه التفاتة عفوية فيلوح له عن بعد كيس الفحم الأخير يظهر تارة ويختفي أخرى بين زحمة الناس.. يتوقف عن حركته ويصمته انشغال عنيف وتوقع لاجتياز لحظة مهمة تمنى منذ زمن أن يتخطاها.. إنها لحظة مصيرية تشكل عقوبة مادية بالنسبة إليه وهو في أمس الحاجة إلى هذا المجهود المادي، لأن هناك في المنزل ينتظره خمسة أطفال وأمهم.. أشياء عديدة برزت في صمته فرضت نفسها عليه وحبست أنفاسه وانفعالاته فكان وجهه لا يبدو عليه أي ملمحٍ لتأثر ظاهري.. كان وجهه جامداً وكل شيء كان في قراراته يتطاحن.

اللوحة البارزة الشامخة على عربته القديمة.. الكيس الذي يتأجرح.. كلاهما يثيران في نفسه حساسية غريبة. كاد أن يعلن العامل وهو يتابعه، ضربه، لكمه عن بعد، قال في نفسه: لماذا أفرضه على نفسي وعلى عملي وهو لا يستحق ذلك. إنه فاشل.. صرخة متشنجة كادت أن تطلق نفسها من مكان محرق في صدر نوح ولكنه تلاشاها بخطوات غاضبة التهمت ازدحام السوق، فإذا به يقف أمام الكيس الذي وقع من فاضل ويحمله بعنف وشراسة مفزعة ويعدو به إلى العربة، حينما يصلها يفاجأ بشرطي المرور يسجل رقمه. يتجمد نوح في مكانه!! من فضلك، يقولها لشرطي المرور ولكنه لا يرد عليه لتركيزه الشديد على الرقم وبطئه في استنتاج مضمونه، تمنى نوح لو أن اللوحة لم توجد أو هو نفسه يختفي من الوجود لكي لا يعيش هذه اللحظة الحاسمة. كيس واحد وكان سينطلق دون أن يلحظه أحد ودون أن يغرم.. ماتتٍ كل لحظاته التي عاشها مترقباً وضاع مجهوده ووقته اللذان بذلهما في تحميل أكياس الفحم في رقم عربته المسجل في مذكرة شرطي المرور.. بدت خيبة الأمل ترخي من عزم يديه القويتين اللتين تحملان الكيس وتثبت انفعالاته السابقة في



تراخ مرير لتعكسها على وجهه باهتة خفيفة تشقها ابتسامته المعهودة التي يخنق إشراقتها الساخرة ألم عريض ويكسرها في وجنتيه.. فتغدو تلك الوجنتان انعكاسات لمشاعر متنافرة، أو لمزيج من الغربة والانبهار.. أقفل الشرطي مذكرته ثم ذهب في هدوء دون أن ينطق بكلمة وكأنه يسقط شخصية صاحب العربة من وجوده.. تتبعه نوح بنظراته والإثارة تغرز مخالبها في روحه وتشنج يديه، وبعد أن يختفي الشرطي تماماً في زحمة الناس يجد نوح نفسه فجأة يقذف بالكيس إلى العربة ويندفع ليحشر جسمه العريض أمام مقودها ثم ينطلق بها غاضباً وبجانبه فاضل وفترة من الصمت الثقيل الممل تفرض وجودها في العربة كشخص ثالث بصورة مزعجة، حتى لكأنها توشك أن تذيبها في وجود لا يطيقانها وترغمهما أن يبقيا مقيدين بها إلى الأبد. ولكن مقاومة خفية انطلقت من صدر نوح لتفجر في أعماق الصمت الثقيل قهقهة طبيعية صافية أدهشت العامل الذي يجلس بجانبه وجعلته يتوه في تساؤلات عديدة ليجد تفسيراً لها أو مبرراً يقنعه بأنها كانت بذلك الصفاء رغم الغضب المسيطر على نوح، فلم يجد العامل صبراً إلا أن

يسأله.. ألا تزال غاضباً؟؟

– لست بغاضب يا فاضل..

– إذن فأنت سعيد حقاً..

– أنني راض فقط.

– كما تدرك يا نوح. لم أستطع إنجاز العمل بسرعة. إنني أسبب لك بعض المتاعب، أليس كذلك؟؟

نوح يقدم لفاضل سيجارة والعربة تنطلق بهما عبر شارع واسع طويل مضاء الجانبين، يشعل كل منهما سيجارته ثم يخرج نوح خرقة صفراء من درج العربة ويعطيها لفاضل..

– يحسن أن تنظف وجهك من هذا السواد..

– ولكنه سيتلوث عند إنزالي الفحم .

– المهم أن تنظفه الآن، أريد أن أرى ملامح إنسان لا قطعة من فحم تجلس بجانبي.. يقولها نوح وهو يشدد في لهجته ويصر..

يرتاح فاضل للهجة نوح وتسيطر عليه عواطف نبيلة تجاهه ويتمنى لو يضعه داخل قلبه، يأخذ منه الخرقة ويبدأ بتنظيف وجهه..

نوح يقول بلهجة المؤكد.

أتعبك نقل الأكياس هذه المرة.

– جداً – إني لست ناجحاً في هذا العمل.. بنيتي كما تدرك ضعيفة.. كما تمنيت أن يكون لي جسمك أو

أن تكون لي عربتك.. ولكني لم أملك الاثنين.

- هل أنت ارض..

- في الحقيقة يقلقني بعض الشيء.. فقط أريد عربة وتنتهي كل متاعبي ألست فخوراً بعربتك يا نوح؟؟

- إنني غير مرتاح.. إنها ليست أمنية لي كما هي بالنسبة إليك.

- لماذا يا نوح؟

- ألا ترى أنني محشور بها مرغماً .. إنها تتعبني وتضايق جسمي.. أمنيتي أن أترك هذه العربة وأعمل في حقل كفلاح.. طاقة جسمي تكبس في هذه العربة وأنا أريد لها أن تنطلق في أرض تصنع العجب. أحب الأرض يا فاضل وأريد الاستقرار.. أحب أن أخلق من العدم وجوداً.. ألم تتعرف على هذه المتعة.. متعة الخلق؟؟

- لا لم أجربها في حياتي

- لقد اتفق اليوم معي رجل غني على زراعة أرض قصره وسوف أزرعها.

- وماذا تصنع بالعربة؟؟

- لن أوقفها .. سأجعلك سائقاً ماهراً..

- تجعلني أنا؟؟

- نعم أنت..

وبعد هذا التأكيد من نوح، امتلأت نفس فاضل بإشراق عجيب بدا على وجهه الذي ما زالت على جوانبه بقايا سواد الفحم متفتحاً مضيئاً .. وسارا في طريق طويل حتى وصلا إلى منزل صاحب الفحم وأنزل فاضل حمولة العربة..

ومرت أيام ونوح يجاهد بصعوبة في تعليم فاضل قيادة العربة وفي مواصلة عمله في حديقة منزل أحد التجار، كان العمل شاقاً ومضنياً.

ولكن نوحاً بما منحه الله من قوة جسمية وصفاء نفس كان قادراً على تسيير العملين بدقة واتقان.. حتى أصبح فاضل سائقاً ماهراً.. يرتاد الأسواق ويجوب الشوارع ويعود في المساء إلى نوح في حديقته التي يزرعها ويحييها من عدم.. يعود إليه وهو يحمل معه تحصيله اليومي. نقوداً لا بأس بها .. ويجلس الاثنان في راحة تامة يتحاسبان ويتفاهمان فيما بينهما على العمل عند باب القصر.. وحينما ينتهيان يركبان العربة وينطلقان بها .. فينزل نوح عند بيته ويذهب فاضل وحيداً عبر أزقة ضيقة وهو يغني ليبعد عنه وحشة الانفراد حتى يصل إلى حجرته الصغيرة في بيت مهجور خارج المدينة، وفي الصباح ينطلق فاضل بنوح على القصر ليبدأ عمله ثم يذهب هو إلى مواقف

العربات..

كان نوح يحب الأرض ويعتبر بعثها شيئاً أساسياً في حياته يستحوذ على كل تفكيره ويدفع به في إخلاص عنيف يبذل من أجله كل طاقته بسخاء.. ينسى نفسه في العمل ويذيب ذاته ويكسبها عصارة فيه كانت حركته متناغمة منسجمة وهو يعمل في إحياء مزرعة القصر.. في كل حركة كان يحلم بانبثاق خضار أو بتفتح برعم أو بازدهار جديد.. تتطرد الأشياء في نفسه بالليل ويطبقا في نهاره بهمة ونشاط تفوق المهارة نفسها.

كان يقول عنه طباخ القصر بافتخار.. أنه فنان مثلي.. أنه رجل يعصر نفسه في التراب الصبخ فيتورد وتزكي رائحته..

هذا الطباخ كان يوده بصدق ويجلس معه في الظهيرة في أحد افياء القصر يتحدثان عن أمنيات في نفسيهما ويتوهان عبر حلقات من الخيال المترابطة اللذيذة وهما يحتسيان الشاي والقهوة.. وفي جلسة من جلساتهما بدا نوح حزيناً ليس كعادته، وقرأ الطباخ في وجهه ملامح ثقيلة لم يعهدها من قبل ..

– ماذا يا نوح.. مما تشكو .. من ألم؟؟

– أي ألم يا فنان؟؟ قال عبارته بزفير حارق.. وكان يقصد يا طباخ لأنه اعتاد أن يطلق عليه لقب فنان..

– ما الأمر؟

– لا شيء..

– لا تكذب يا نوح.. إن بك أشياء مزدحمة تكاد تنفجر في داخلك.. إن حالتك ليست غريبة عني عشتها عدة مرات وكان طبخي رديئاً.. إنني أمقت هذه الحالة لأنها تجعلني مقيتاً عند الناس.

– حالة بؤس يا فنان فقط.. يقولها وهو يضغط على انفعالات تراوده بالقفز إلى الخارج بقوة..

– ما هي بربك يا نوح؟؟

– السكوت أجمل.. إنها حالة تطاردني وتتعقبني طوال حياتي ولا تأتي إلا في أوقات انشغالي بشيء أحبه أو أعبده فتفتقدني إياه..

– هل تعشق وتفشل دائماً؟؟

يضحك نوح بذبذبة خفية مطردة ثم يسرح بعيداً ولوقتٍ غير قصير والطباخ يراقبه منشداً إلى تعابير عينيه العميقتين فيرى انكسارات متألمة في خدي نوح لابتسامة كادت أن تلمع بالسخرية، تابع الطباخ في باطنه حواراً مستفيض التفاسير المتناقضة لشخصية نوح، ولكنه لم يصل إلى قرار معين.

وفجأة رأى الطباخ نوحاً يثب إلى أحد الأحواض ويجلس على ركبتيه أمام وردة حمراء زاهية التفتح

واللون يقطفها وكأنه ينهبها من غصنها يشمها بأنفاس متشنجةٍ الإيقاعِ وجسمِه يرتعش وكأن انفعالاً داخلياً رهيباً يحرق أعماقه فلا يجد خلاصاً منه إلا بهذه الحركة.

استطرد الاستغراب حارقاً مميتاً يرسم علامات الحيرة والاندهاش على وجه الطباخ وضحكة ترغمه على أن تخرج لتتجاوز كل محاولاته لكتمها، متجاوبة مع تلك الحركات التي يقوم بها نوح ولكن الطباخ يخنقها لما يحمله له من اعزاز كبير..

وتتعاقب حركاتٍ نوح العنيفة حيث تخلف منطرحاً على أرض فناء القصر غارقاً في عرق أفرزته الحركة المعيبة وشمس الظهيرة اللهوب..

يتقدم الطباخ نحوه وهو لا يصدق أن ما يراه بعينيه حقيقة واقعة وإنما هو ضرب ما يراه بعينيه حقيقة واقعة وإنما هو ضرب من الضروب الخيال همس في نفسه.. لماذا يفعل نوح هذه الحركات؟؟ أهو نوع من الصراع؟ أيعقلٍ أن يكون هذا لاسم المثالي مريضاً..؟

ثم فجأة وجد نفسه يسأل نوح: هل أنت مريض؟ أتحتاج إلى مساعدة؟

- لا شكراً..

- الشمس سوف تقضي عليك يا نوح.. يجب أن تعود إلى الفيء..

- آه ما أجمل أن يحترق جسم الإنسان أو يحترق ما يخزنه بداخله.. الشمس صديقتي أيها الصديق..

- إن تصرفاتك اليوم تغير رأيي فيك يا نوح..

- لم؟

- عد إلى الظلال وسوف نتحدث في هذا، هيا يا نوح..

- نوح يثب بصورة فجائية ويعود إلى مكانه السابق، ماذا تريد أن تقول أيها الفنان؟

- أريد أن أقول.. لم تفعل هكذا..؟

يبتسم نوح ابتسامة تشع في ظلال حزنه العميق، وتبدد كل ملامح القسوة المطلة على جبينه حتى غدا وكأنه ملاك أو طفل، وانطلق يتحدث دون تشنج أو تعثر يشرح للطباخ عثرات زمانه الغابر حتى قال، هذه هي حكايتي.. كلما أملك شيئاً أفقده مرغماً..

- وماذا تريد أن تفعل في هذه الحالة؟

- سوف أتركٍ القصر وأعود إلى عربتي مجبراً..

- من أجل عجوز شمطاء؟

- إنها زعيمة هذا القصر وكبيرته

وماذا أستطيع أن أفعل أنا أمامها.

- تستطيع أن تفعل الكثير، فقط يجب عليك الصمود لبعض الوقت.. إنها ربما تموت عما قريب.. أؤكد لك يا عزيزي أن النصر في النهاية.. فقط أصمد.

- كيف احتلم عبثها بأحواضي ومزرعتي.. كيف أحتمل تدخلها في عملي في كل وقت؟ كيف أحتمل أوامرها السخيفة.. من أين لي أن أطيق تفاهة بكاملها؟

- اصبر.. الصبر جميل.. سوف تتغير الأمور وبحكم الزمن ستكون أنت الرابح..

- بهذه الطريقة سيقضي علي قبل أن أربح.. ما أبشع أن يتدخل في عملك جاهل ولا تملك القوة على مصارحته، ما أبشع أن تكون مجيداً ومتفانياً في العمل..

- ليس أمامك حل واضح طالما كانت هذه الإنسانة تحيا.

- أود لو أصفعها.. تقديسي لعملي وتدخلها الغبي يثيران في نفسي التقزز.. إنني أؤمن بعدم الاعتراض على من يجيد اختصاصه وهي في كل حين تدعي.. لا أريد أن أرتجف بين حين وآخر رجفات انفعالي المعتاد هذه مسخرة لا تطاق.

- الباب مقفل، هل تكسره يا صديقي أم تبحث عن وسيلة لفتحه؟

- وما هي الوسيلة؟

- قليل من التروي والتمعن الحكيم.. إن القصر هي التي تملكه والحديقة أيضاً.

- ليس معنى هذا أن تحتقر عملي .. أنا لا أطلب منها أن تثني علي، كما أرجو أن لا تعترضني في كل حين .. أنا الذي صنعت هذه الحديقة، بعد أن كانت خراباً، وأنا الذي أحييت فيها الزهر وليست هي..

- وماذا تفعل إذا كانت هي المالكة لها؟

- أتركها وأمضي في سبيلي.. لن أعمل مطلقاً في أرض يملكها آخر..

- على رجل مبدع مثلك أن لا يحرم الأرض من إبداعه من أجل عجوز شمطاء مغبرة.. من أجل أطفالها الذين يشمون أريج ورودك ويتلذذون بخضار زرعك يجب أن أن تقرر البقاء..

- لا أطيق البقاء.. أخبرهم الليلة بأنني لن أعود في الصباح إليهم.

- لا تطلب أن تأخذ حقك مائة في المائة.. بل اكتف بالخمسين فقط وسيحالفك النجاح.. لن يطاردك سوء الحظ بعد الآن ولن يحرقك انفعال غاضب يهزك.. ابق يا نوح،

- أتمنى لو تكون لي أرض، يقولها نوح بألم شديد ثم يصمت ويغرق في

التفكير معانقاً الآفاق بنظراته..

يسهب الطباخ في حث نوح على البقاء محاولاً إقناعه بشتى الطرق ولكن التصميم على عدم العودة في الصباح القادم إلى الحديقة بارز في صمته الطويل وتعابير وجهه المتشنجة .. أريد أن أتصرف بحرية في اختصاصي وفي حبي لعملي..

يقول هذه الجملة عند المساء عندما عانق رفيقه الطباخ وودعه.

بكى الطباخ كالطفل على هذا العملاق وتمنى أن يكون كسباً لهذه الأرض وصديقاً أبدياً له لا يفارقه.. وقف نوح كعادته عند الباب ينتظر العربة القديمة بفارغ الصبر مدى ساعتين حتى يئس وقرر أن يذهب سيراً على الأقدام إلى بيته.. وفي الطريق وجد عربته محطمة وقد اصطدمت بسيارة نقل كبيرة.. كان قد مضى على الحادث ساعات فوجد فاضل يجلس على الرصيف لوحده يجتر مأساته وبعض الخدوش في يديه ووجهه..

– ماذا يا فاضل؟ يقولها بطريقة عادية..

– صدمت العربة يا نوح.. صدمت.

– وماذا في أن تصدم؟ الإنسان يتمزق ويصدم.. المهم هل أنت سليم..

– كالقط يا نوح .. معافى..

– كان من المفروض أن لا تتركني عائماً في تخمينات وتوقع..

– كنت خائفاً.. إنها خسارة كبيرة بالنسبة إليك.. سوف أصلحها على حسابي..

– هذا قضاء وقدر.. هيا يا صديقي..

– إلى أين؟

– إلى أحد المقاهي.. ليس لدينا ما نفعله الآن..

يذهبان إلى مقهى قريب ويجلسان يحتسيان الشاي وبعد صمت طويل ينظر أحدهما إلى الآخر وينفجر نوح ضاحكاً ضحكته المعهودة الصافية.

• العدد الحادي والعشرون – نوفمبر ١٩٦٧م.



دراسة في شعر العذريين
جميل بن المعمر

بقلم: عبدالله أحمد المهنا *

يحتل جميل بن عبد الله بن معمر العذري منزلة رفيعة في عالم النسيب العفيف وقد قامت دراسات شتى حول هذا الفن وشخصياته فكانت شخصية جميل أبرز هذه الشخصيات على الإطلاق، وقد عاش جميل في القرن الأول الهجري وهو قرن حافل بالتيارات السياسية والانقلابات الاجتماعية التي أثرت إلى حد بعيد في نفسيات شعراء البادية و الحاضرة على السواء، في الحاضرة حيث تتعدد ألوان المتع الحضارية من رقص وشرب وغناء وترف فلا بد أن يكون المتنفس الفني لهذا الجو الصاخب فناً يتفق مع هذه الحياة الماجنة... وأما في البادية فقد اتخذت الحياة فيها شكلاً مخالفاً لطبيعة الحياة في الحاضرة ذلك إنها كانت تتمتع بقحط اجتماعي تفرضه النظم القبلية علاوة على القحط المادي الذي تفرضه طبيعة الصحراء العربية، وقد تعاون العاملان السابقان في صقل شخصية البدوي وإعطائها صفات وسمات معينة سرت في دمائه فأصبحت جزءاً من شخصيته.

فإذا كان القحط المادي قد أذكى في روح البدوي الشجاعة والشهامة والنجدة والثقة بالنفس، فإن القحط الاجتماعي قد منح المرأة مكانة ممتازة في هذا المجتمع. ويبدو لي أن هذا شيئاً طبيعياً في بيئة تفتقر إلى ألوان المتع والفنون التي تتمتع بها المجتمعات الحضارية، ومما هو جدير بالذكر أن هذه الصفات الشخصية والعاطفية ذات شبه كبير بصفات الفروسية التي شاعت في أوروبا في العصور الوسطى، ومن هنا نجد أن المتنفس الفني لهذه الطائفة التي نشأت تحت ظلال الخيام الدكناء في وسط الصحراء، يختلف كل الاختلاف عن ذلك الفن الذي ازدهر في ظلال المدن.. فإذا كان

---

* كاتب من الكويت.



شاعر الحاضرة يسعى إلى تحقيق عاطفته على نحو مادي، فإن أبرز ما يقال في عاطفة البدوي إنها عاطفة تأملية في معان ثابتة لا في ماديات زائلة. وفي هذا الجو نشأ جميل زعيم هذا الفن العربي بلا منازع.

"وقد قامت حول جميل كما قامت حول غيره من شعراء الغزل العذري قصص وحكايات كانت فيها الدموع والآلام هي المعاني الأصيلة في أشعارهم.. وهناك قليل من الأسباب التي تدل على أن هذا الفن كان بدوياً صرفا(١).

فإذا كان (Gibb) يرى أن هناك بعض الأسباب التي تجعل هذا الفن بدوياً صرفاً، فإن المستشرق العالمي " بلاسيوس" يرجع هذا الفن العربي إلى بقايا مسيحية حيث يقول: "لقد ظهر منذ العصر الجاهلي لون من الحب الروحي العفيف كالحب المسيحي. ففي الصحراء العربية قريباً من اليمن عرفت قبيلة بدوية كيف تسمو فهومها إلى أدق ما يمكن أن يتصور من الحب البشري، فبنو عذرة يفضلون على العواطف الحادة حلاوة حزن الحب الأفلاطوني.. وأعظم شعرائهم قد تغنوا في قصائد رومانتيكية. وجميل، إلى جانب شعراء آخرين، هو النموذج الدقيق الذي تتحقق فيه العفة المثالية.. إن عبادة العفة والعذرية خاصتان من خصائص الرهبنة المسيحية الشرقية في العصور الوسطى، والراهب المسيحي شخصية شائعة في القصيدة الجاهلية، وكانت الصوامع والأديرة تتناثر عبر صحاري الجزيرة العربية(٢).

أما إن شخصية الراهب المسيحي شائعة في القصيدة العربية القديمة فهذا حق، إما أن يتخذ ذلك دليلا على وجود أصل مسيحي في هذا الفن البدوي فهو الباطل! لأن الديانة المسيحية ظلت دخيلة على الجزيرة العربية فترة وجودها هناك، ولم تستطع أن تغير من وثنية أهلها حضراً أو بدواً. وإذا كانت طبيعة الحضري تسمح بتقبل مبادئ هذه الديانة فإن طبيعة البدوي ترفض أصول مثل هذه الديانة، فضلاً عن أن تتأثر بمبادئها. وبنو عذرة كما نعلم كانوا قوماً بدواً، والبدو أبعد ما يكونون عن الدين لأنه لا يتفق ومفهوم الحرية لديهم. ولو فرضنا أن قبيلة بدوية قد اعتنقت ديناً ما، فإن هذا الدين لن يمس شغاف قلوب أبنائها إلا بعد ثلاثة أجيال أو أكثر، وقد عبر الله عز وجل عن هذه الظاهرة الموجودة في طبيعة البدو فقال:"قالت الأعراب"(٣). آمنا قل

---

(١) Gibb، Arabic Literature pp .٤٤،٤٥.

(٢) محاضرات في الأدب الأندلسي ألقاها الدكتور الطاهر مكي في كلية دار العلوم جامعة القاهرة للعام الجامعي ٦٥-٦٦.

(٣) سورة الحجرات.



لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا ولما يدخل الإيمان في قلوبكم". هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لم نعثر على أية نصوص عذرية قيلت في العصر الجاهلي تدعم نظرية بلاسيوس، وحتى لو فرضنا جدلاً- مع أن هذا الفرض ليس صحيحا- أن هناك نصاً أو نصين قيلا في العصر الجاهلي فلا يعتبر ذلك دليلاً قاطعاً على أن ظاهرة الغزل العذري قد نشأت بتأثير مسيحي.

-٢-

أما كيف نشأ الحب بين جميل وبثينة، فسندع كتب تاريخ الأدب تصف لنا هذا اللقاء الذي نتج عنه حب جارف شغل أفراد العشيرتين كما شغل الناس في زمانه، حتى أصبح هذا الحب مثلاً أعلى للحب الإنساني.

تصور المصادر القديمة مشهد لقاء العاشقين بأن هذا اللقاء قد تم في واد يقال له "بغيض" حيث أقبلت بثينة مع جارة لها واردتين، فنفرت مضال جميل عن المورد فسبها فسبته، ومن جراء هذا السباب المتبادل نشأ الحب بينهما، ثم علمت بثينة شغفه بها، فآلت على نفسها لا يأتيها على خلاء إلا خرجت إليه لا تتوارى منه!.

وهنا نجد المرحوم الأستاذ العقاد يتساءل قائلا: "لم نسب بها وهو لا يجهل أن النسيب يحول بينهما وبين الزواج كما جرت سنة البادية التي لا تخفى عليه؟ أغلبته النزعة الفنية حتى حجبت عنه الغاية من غرامه، أم هي نزوة أخرى من نزوات ضعف الرأي ومطاوعة الغاية العاجلة؟ أم كان حديث العشق والغزل غرضاً مقصوداً لذاته"؟(٤).

أربعة أسئلة يطلقها العقاد حول جميل، ثم لا يلبث في النهاية إلا أن يقول: "وأيسر ما يقال في هذا المسلك أنه مسلك لا حزم فيه"!.

ولكن الحقيقة أن أيسر ما يقال في أسئلة العقاد أنها أشبه بالطلقات النارية الفارغة وذلك لسبب بسيط لم يفطن إليه العقاد وهو أن عشيرة جميل كانت أعز من عشيرتها وأقوى، فوالده صباح، وصباح من أشراف قضاعة له وزنه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في بطونها، بينما نجد في الطرف الثاني عشيرة بثينة رهط بني الأحب الذين لا يحمون جارهم ولا يذودون عن حرماتهم وقد وصفهم جميل أبلغ الوصف حين قال:

إن حب سفل أشرار
حثالة عودهم خوار
أذل قوم حين يدعى الجار
كما أذل الحارث النخار

إذا كان بنو الأحب كما ذكر جميل،

(٤) جميل بثينة ص ٤٤، ٤٥- العقاد.



فما بالك برهطهم الذين لم يستطيعوا أن يحموا نساءهم! وقد دأب جميل على غشيان منازلهم رغماً عن أنوفهم، كما قال ساخراً من ضعفهم:

إذا ما رأوني طالعاً من بثينة
يقولون من هذا وقد عرفوني!
يقولون لي أهلاً وسهلاً ومرحباً
ولو ظفروا بي خالياً قتلوني!
وكيف ولا توفي دماؤهم دمي
ولا مالهم ذو ندهة فيدوني؟!

وحتى في الوقت الذي أباح لهم السلطان دمه لم تقدم هذه القبيلة على قتله بل كان كل قصارى جهدها أن توجه اشرافها إلى أبيه مناشدينه الله والرحم أن يكف ابنه عما يتعرض له، ويفضحهم في ابنتهم! وبعد، فهل يطمع العقاد في أن يتزوج جميل من بثينة لو لم يشبب بها وحال عشيرتها كما ذكرت؟!.

فمما لا شك فيه أن جميلاً رجل ذكي، فقد أدرك أن هناك فارقا اجتماعيا كبيراً بينه وبين من أحب، وأنه لا سبيل إلى إهمال هذا الفارق خاصة وأن النظام القبلي يعتمد في الحياة الزوجية على التكافؤ القبلي، وهذه الظاهرة موجودة حتى في الوقت الحاضر بين القبائل البدوية في الصحراء، ولا يحس أحد بوجود هذه الظاهرة إلا من عاش بينها وتعرف على عاداتها وتقاليدها.. وإذا كان الأمر كما ذكرت فلا ضير على جميل أن يشبب بها لأنه يعلم مقدماً أنه لن يتزوج بها.

ولو لم تكن هذه الظاهرة التي ذكرتها صحيحة لكان بإمكان بثينة أن تتزوج من أشراف قضاعة على اعتبار أن واحداً من هؤلاء لم يشبب بها، إذا كان التشبيب بالمحبوب يمنع الاقتران به! إذن فمن هو زوج بثينة يا ترى؟

إنه نبيه بن الأسود من أسافل بني عذرة يصفه القدماء بأنه كان رجلاً دميماً أعور ضعيف الشخصية، لا يستطيع أن يرهب غريمه أو يذب عن حريمه، بل أن حميته لا تتعدى في شكوى بثينة إلى والدها، كلما سمع أنها التقت بجميل. وقد قال فيه جميل:

لقد انكحوا جهلاً نبيهاً ظعينة
لطيفة طي الكشح ذات شوى خدل

وفي رأيي أن هذا الزواج إن كان متكافئاً من حيث النظرة الواقعية التي تحتم على الإنسان أن يتزوج ممن يجمعهم وأياه التكافؤ الاجتماعي، فإنه غير متكافئ من الوجهة الخلقية، حيث تبدو لنا بثينة صبية حلوة فيها سر الجمال الفطري ما يغري جميلاً وأمثاله في التشبيب بها، بينما نجد في الطرف الآخر زوجها الذي تقدمت به السن علاوة على الدمامة التي جعلته رجلاً لا يصلح للزواج من امرأة في سنه، فضلاً عن أن يتزوج فتاة في عمر ابنته!.. وهذا في الحقيقة خير ما يفسر لنا بقاء العلاقة بين جميل ومحبوبته حتى بعد زواجها، ويخيل لي أن بثينة لو

وجدت الزواج القوي الذي يشعرها برجولته وكرامته لقطعت كل صلة لها بجميل، إذ أن منشأ إعجابها بجميل أنما كان لشخصيته القوية وجرأته في اقتحام مضارب أهلها وتحديثه لهم!.

-٣-

ما حقيقة هذا الحب الناشئ بين جميل وبثينة؟ وهل هو قائم على عاطفة تأملية بعيدة عن رذائل النفس البشرية؟ أم أنه يجمع بين متطلبات الروح ورغبات الجسد؟

أسئلة محيرة تتطلب من الباحث أن يكون موضوعياً في بحثه كما تتطلب منه أن يستبعد كل فكرة سبق أن كونها عن هذا الحب، حتى يمكنه أن يصل إلى الحقيقة التي ينشدها، والحقيقة وحدها هي التي تفرض نفسها في نهاية البحث على الباحث.

ولما كان مفهوم الحب العذري لدى الدكتور طه حسين قائماً على أساس تأملي زوجي، فقد أدى به ذلك إلى أن يرفض كل رواية أو قصيدة تناقض هذا المفهوم! وربما لو تخلى الدكتور طه عن فكرته السابقة مؤقتاً وبحث الموضوع بعيداً عن أي تأثير سابق،لربما وصل إلى نتيجة تختلف عن النتيجة التي وصل إليها وهو أسير أفكار سابقة، فرضت نفسها على موضوع بحثه، ولو رحنا نتحرى الحقيقة من الروايات التي أثيرت حوله ومن القصائد التي نسبت له، لا نعطي الرواية أكثر مما تستحق ولا النص أقل مما يجب، أقول لو فعلنا ذلك لرأينا الحقيقة بنور العقل المتحرر لا بنور العقل المقيد، إذن فما هي الحقيقة؟

والجواب على ذلك أن الحقيقة نأخذها من النص ومن الرواية على اعتبار أن النص يخدم الرواية وأن الرواية تفسر النص. وإذا ما رجعنا إلى هذين المصدرين أعني الرواية والنص وجدناهما يقرران حقيقة ثابتة وهي أن جميلاً لم يكن عذرياً بالمعنى الذي يفهمه طه حسين، كما لم يكن حسياً بالمعنى الذي نفهمه عن عمر بن أبي ربيعة!.

أنا أعرف أيها القارئ أنك سوف تصرخ بي حسبك.. تمهل لا تلق الأحكام جزافاً فإذا لم يكن جميل عذرياً فمن هو العذري إذن؟ وأنا بدوري أقدر عاطفتك.

واحترمها ولكن ما ذنبي إن كانت طبيعتي تحتم علي أخذ الأمور بميزان العقل لا بميزان العاطفة. لا تقطب جبينك ولا تقلب شفتيك فالمسألة أهون مما تصور، دعني فقط أهمس في أذنيك لعلك تتصور هذه الحقيقة، فالحقيقة التي أرد أن أسرها في أذنك أن الهدف من هذا الحب كان عذراً في بادئ أمره ولكن لا يمنع إطلاقاً أن يتلوث هذا الحب فيما بعد بشهوات النفس البشرية لاسيما ولدينا من الروايات والنصوص ما يكاد ينبئ عن هذه الحقيقة، ولنأخذ كمثال يؤيد جهة نظرنا فيما ندعو إليه تلك الحادثة التي أثبتها الأغاني نقلاً عن "الهيثم بن عدي" حيث

يذكر أن جميلاً ترصد بثينة في ليلة مظلمة مصحوبة بريح ورعد، حتى إذا صادف منها خلوة دنا منها ولما أحست بثينة بوجوده صرفت بعض أترابها على اعتبار أنها ستنام.. ولم يبق معها غير الجسير وأم منظور، فعمدت إلى جميل فأدخلته الخباء معها، ومما لا شك فيه أن أم الجسير وأم منظور كان من المتوقع منهما أن تنسحبا لأنهما لا تجهلان العلاقة بين جميل ومحبوبته، وهذا ما حدث بالفعل حيث جاء غلام زوجها في الصباح ليسقيها صبوحا من اللبن فوجدها نائمة مع جميل فأسرع يخبر سيده بما رأى.

وبعد، فهل يمكننا أن نقول عن رجل يقضي الليل كله مع امرأة متزوجة بأنه كان عذرياً؟

نعم، قد يكون عذرياً في حالةٍ واحدة وهي إذا كان جميل بشراً غير البشر!.

وقد يعترض علنا معترضٌ بأن حادثة واحدة لا تعتبر دليلاً قاطعاً على صحة ما نود إثباته، وهذا صحيح فيما لو كانت هذه الحادثة هي الوحيدة التي رويت عن جميل، ولكن الأمر بخلاف ذلك، وقد مر بك قبل قليل حادث "برقاء ذي ضال" حيث اجتمع العاشقان في الصحراء وقد ألقى الليل عليهما أستاره حتى السحر، حجبهما فيه عن العالم فقضيا الليل إلا أقله في مناجاة رومانسية حالمة! سؤال لابد من الإجابة عنه وهو ماذا كانت تفعل بثينة في الصحراء حتى الهزيع الأخير من الليل؟ ولماذا فضلت أن تنام بدل الرجوع إلى مضاربها؟

... أنا أعرف أنك لم تطمئن بعد، مازالت بذور الشك تعصف بتفكيرك، ولكي أجعلك تزداد اطمئناناً أقول لك دعنا من الرواية، لاسيما وأن الدكتور طه حسين لا يرتاح إلى الروايات التي أثيرت حول جميل، ولنرجع إلى المادة الشعرية لنرى هل تفسر هذه المادة الروايتين السابقتين أم تنفيهما؟

إذا ما رجعنا إلى النتاج الفني الذي تركه جميل، لا نعدم أن نجد نصوصا تؤيد الروايتين السابقتين يقول جميل:

فيا ليت شعري هل أبيتن ليلة
كليلتنا حتى يرى ساطع الفجر
تجود علينا بالحديث وتارة
تجود علينا بالرضاب من الثغر

هنا حديث صريح في أنه كان يقضي الليل بجانبها فتحدثه مرة ثم تسلمه ثغرها مرة أخرى! وليت الأمر وقف عند مجرد قبلة عابرة بل أقسم لها في قصيدة له أنه لم يعاشر غيرها..

حلفت يميناً يا بثينة صادقاً
فإن كنت فيها كاذباً فعميت
إن كان جلد غير جلدك مسني
وباشرني دون الشعار شريت

أظنك الآن قد بدأت تقتنع، ولكي تبدو مقتنعاً أكثر لا يسعني إلا أن أذكر لك رأي المرحوم الأستاذ العقاد في هذا الصدد حيث



يقول: "إن الهوى بين جميل وبثينة لم يكن خلواً من نزعات الجسد ولم يكن خلواً من الشك والريبة وتهمة الخيانة من الجانبين"(٥).

وإذا كنا نأخذ وجهة نظر الأستاذ العقاد فيما يمس النقطة الأولى، إلا أننا نرفض وجهة نظره فيما يتصل بالنقطة الثانية، وهي تهمة الشك والخيانة من الجانبين والنصوص التي اعتمد عليها الأستاذ العقاد يمكننا أن ننظر إليها من زاوية تختلف عن الزاوية التي نظر منها إليها، ومن جملة النصوص التي اعتمد عليها العقاد، قول جميل حينما اتصلت بثينة بحجنة الهلالي:

فيا بثن إن واصلت حجنة فاصرمي
حبالي وإن صارمته فصليني
ولا تجعليني أسوة العبد واجعلي
مع العبد عبداً مثله وذريني

لقد غاب عن الأستاذ العقاد أن الغيرة أمضى سلاح في يد المرأة، تستخدمه عندما ترى جذوة الحب قد خبا أوراها في صدر عاشقها.. لقد أحست بثينة بغريزة الأنثى أن جميلاً لم يكن كما كان من قبل، فأرادت أن تثير غيرته لاسيما وأنها قد لمست ناحية الضعف في شخصيته، وهي الغيرة العمياء عليها حتى لا يتورع أن يبارز من يحس أنه ينافسه على قلبها، ومما يدلك على أنها كانت تستخدم هذه السلاح، أن جميلاً أنشدها قوله:

تظل وراء الستر ترنو بلحظها
إذا مر من أترابها من يروقها

فتحدرت دموعها على وجنتيها قائلة: كلا يا جميل! فمن يروقني غيرك؟

وقد حاول جميل أن يستخدم نفس السلاح السابق مع بثينة إلا أن مفعوله في نفس بثينة كان أقل من مفعوله في نفس جميل! فقد روى على لسانه مخاطبة جميلاً بعد أن عاد من الشام:

ألم تر أن الماء غير بعدكم
وأن شعاب القلب بعدك حلت

فأدرك ما ترمي إليه فقال محولاً إثارة غيرتها:

فإن تك حلت فالشعاب كثيرة
وقد نهلت منها قلوصي وعلت

وقد نجح جميل أحياناً في إثارة غيرتها حيث يقول:

بثينة قالت يا جميل أربتني
فقلت كلانا يا بثين مريب!

ويبقى بعد هذا العرض أن نقرر أنه لا خيانة بين الطرفين كما توهم العقاد، وإنما هي غيرة استغلها

---

(٥) جميل بثينة ص ٥٦ العقاد.



الطرفين ليشعر صاحبه أنه محط إعجاب الآخرين.

-٤-

لا نعرف امرأة وصفت أكثر مما تستحق مثلما وصفت بثينة فقد تغني بها جميل غناء رائعا لم تظفر امرأة بمثله.. فهل كانت تستحق هذا الوصف؟

لقد نظر جميل إليها من محاجر المحب فافتتن بها افتتانا عظيما ملك عليه تفكيره فكرس حياته راهبا في محراب حبها يتغنى بصلوات الحب وابتهالاته ينشد الوصال من حبيب يرى في حرمانه لذة تفوق لذة الوصال.. ولم يستطع جميل أن يسلو عن حب امرأة متزوجة لا طائل من ورائها، ولا أمل في وصالها الأمر الذي يدلنا على تمكن هذا الحب ورسوخه في قلب جميل.

وعلى الرغم من أن جميلاً قد وصفها في معظم قصائده وصفا روحانيا صافي الوجدان منتزعا من قرارة القلب، إلا أننا لا نعدم في أن نجد في ثنايا تلك القصائد وصفا حسيا شبيها بوصف عمر بن أبي ربيعة لصويحباته.

وقبل أن نعرض لهذه الصور الحسية يجدر بنا أن نشير إشارة خفيفة إلى المقاييس الجمالية التي يقاس بها المعشوق في تلك الفترة المتقدمة .. والمصدر الوحيد لهذه المقاييس هو النتاج الفني لهذه الفترة، وإذا ما ذهبنا نتقصى هذه المقاييس في تلك الفترة وسابقتها، فإننا نجد أن هذه المقاييس لم تتغير تغيرا يذكر عن الفترة السابقة عليها على الرغم من أن هذه الفترة قد شهدت تطورات سياسية واجتماعية واقتصادية. وإذا كانت هذه التطورات قد أحدثت آثارا بعيدة المدى في الحياة العقلية لدى العربي فإنها لم تحدث أي أثر يذكر فيما يمس الناحية الجمالية لديه، فهو ينظر إلى الجمال الأنثوي بنفس المنظار الذي كان ينظر به جده، فالمقياس الجمالي لديه أن تكون المحبوبة ريا الروادف ممتلئة الجسم مفلجة الأسنان عجزاء في إدبارها، هيفاء في إقبالها، عذب ريقها، طيب نشرها، ناعم ملمسها، ممتلئة ساقاها، رخصة أطرافها.. إلخ. وهي كما ترى أوصاف تقليدية قد أكثر منها الشعراء الجاهليون حتى امتلأت دواوينهم بها.

ويبقى هنا أن نوجه هذا السؤال: لماذا لم تتطور هذه المقاييس مع أن هذه الفترة كانت أهلا لمثل هذا التطور؟

وقد ظهر لي بعد شيء من البحث أن هذه الأوصاف التي أطنب الشعراء العرب في وصف محبوباتهم بها، كانت تلائم الطبع والمزاج العربي! والمزاج والطبع لا يتغيران لأنهما فطريان في الإنسان، ومما يؤيد ذلك أننا لازلنا في الوقت الحاضر على الرغم من انقلاب المقاييس الجمالية نرى بين ظهرانينا من يفضل المرأة الممتلئة ذات الروادف الثقيلة والمقل القاتلة، وهي كما ترى

أوصاف موروثة عن طبيعة المزاج العربي.

وإذا ما ذهبنا نبحث عن هذه الأوصاف الجمالية في شعر جميل فإننا سنجد بثينة قد أحرزت قصب السبق فيها بحيث أصبحت النموذج الدقيق للجمال الأنثوي عند العرب، فهي فتاة بضة الجسم ضامرة البطن يترجرج عجزها من بدانتها.

رجراجة رخصة الأطراف ناعمة
تكاد من بدنها في البيت تنخضد
خدل مخلخلها وعث مؤزرها
هيفاء لم يغذها بؤس ولا وبد
هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة
تمت فليس يرى في خلقها أود
نعم لحاف الفتى المقرور يجعلها
شعاره حين يخشى القر والصردِ

وإذا كان جميل قد أعطانا وصفاً عاماً لمحبوبته، فإنه لا ينسى أن يلاحق جزئيات هذا الوصف في صور فاتنة كلما سنحت له فرصة القول والإنشاد:

صيود كغصن البان ما فوق حقوها
وما تحته منها نقا يتقصف
من البيض معطار يزين لبانها
جمان وياقوت ودر مؤلف
لها مقلتا ريم وجيد جداية
وبطن كطي السابرية أهيف
من الساجيات الطرف حور كأنها
نعاج غزاهن الأريض ملفلف

وقد لقيت أسنان بثينة كما كما لقى ريقها منزلة خاصة في نفسه، فما وجد فرصة إلا وأطنب في الحديث عنهما، ولو أدى ذلك به إلى المبالغاتٍ ولكنها مبالغات لطيفة وإليك بعضاً من هذه المبالغات التي يجعل من ريقها دواء لمن أشرفوا على الموت:

مفلجة الأسنان لو أن ريقها
يداوي به الموتى لقاموا من القبر

ثم انظر على هذه الصورة الرائعة التي يشبه فيها أسنانها وريقها بالإقحوان الذي كساه طل الندى:

بذى أشر كالأقحوان يزينه
ندى الطل إلا أنه هو أملح

ولكن هذه الأوصاف السابقة لم تشف ما قبله تجاه أسنان محبوبته وريقها، فأخذ يشبه أسنانها بالمنجل تارة، وبالبرد تارة أخرى ويجعل من ريقها ممزوجاً بالخمر مرة ومصفقاً بالشهد مرة أخرى وهكذا:

سبقك بمصقول ترف أشوره
إذا ابتسمت في طيب ريح وفي برد
كأن عتيق الراح خالط ريقها
وصفو غريض المزن صفق بالشهد

أما تشبيه أسنانها بالبرد فهو قوله:

جلت بردا غرا ترف غروبه
عذاب الثنايا لم تشب باجون

وينبغي هنا أن نسأل هل كانت بثينة حقاً تتمتع بهذه المقاييس الجمالية النادرة أم أن المسألة لا تعدو أن تكون إلا كما قال عمر بن أبي ربيعة:

"حسن في كل عين من تود"

لقد كدنا أن نصدق أنها تتمتع بهذا الجمال فعلاً لولا أن عبد الملك بن مـروان قد لقيها كما يقال فقال لها:

ما الذي أعجب جميلاً منك؟ فقالت: أعجبه مني ما أعجب المسلمين منك حين صيروك خليفة!

ومن خلال سؤال عبد الملك يبدو لنا أنها امرأة ذات جمال عادي لكن مبالغات جميل سترت الحقيقة، وفي سؤال الخليفة إظهار لهذه الحقيقة.

وقد يعترض علينا معترض بأن سؤال الخليفة لبثينة إنما كان بعد أن تقدمت بها السن الأمر الذي يجعل سؤال الخليفة يفقد قيمته كوثيقة تاريخية للحكم به على جمالها.

هذا صحيح فيما لو كان عبد الملك قد لقيها بعدما تهدم شبابها وذوى جمالها وتقوس ظهرها، ولكن من الثابت تاريخنا أنه لقيها وهي في قمة نضوجها الأنثوي وإلا فهل يعقل أن يوجه عبد الملك مثل هذا السؤال إلى امرأة فانية؟ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فمن المعروف أن جميلاً قد توفي عام ٨٢هـ، أي قبل وفاة عبد الملك بثلاث سنين، وكانت بثينة عند وفاة جميل كأروع ما تكون الأنثى في مثل سنها، ويكفينا في هذا المقام شهادة ذلك الرجل الذي أوصاه جميل أن يذهب إلى رهط بثينة بعد وفاته وينقل إليهم خبر نعيه. لندع الرجل يحدثنا عن لقائه ببثينة ورهطها وهو ينقل إليهم خبر وفاته:

"فلما قضى(٦). وواريته "يقصد جميلا" أتيت رهط بثينة فنقلت ما أمرني به جميل فما استتممت الأبيات حتى برزت إلي امرأة يتبعها نسوة قد فرعتهن طولاً وبرزت أمامهن كأنها بدر قد برز في دجنة، وهي تتعثر في مرطها حتى أتتني فقالت: يا هذا والله لئن كنت صادقاً لقد قتلتني ولئن كنت كاذباً لقد فضحتني، فقلت: والله ما أنا إلا صادق وأخرجت حلته فلما رأتها صاحت بأعلى صوتها"!

إذاً يبقى ما قررناه صحيحاً من أن لقاء عبد الملك لها كان في عنفوان شبابها وإن في سؤاله إياها السؤال لسابق توضيحاً لحقيقة أخفاها جميل بما أضفاه عليها من أوصاف فاتنة!.

-٥-

إن الحديث عن شخصية جميل، حديث ممتع وطريف إذ يقودنا ذلك إلى الحديث عن البيئة التي نشأ فيها وانعكاس تقاليدها وعاداتها على أخلاقه وشخصيته.

فمن المعروف أن جميلاً تربى في بيئة بدوية أرضعته كل الصفات والسمات التي تتمتع بها تلك البيئة

(٦) الأغاني ج ٨ الطبعة المصورة.



من كرم وشجاعة وثقة بالنفس. علاوة على أنه كان سليل قبيلة كريمة المحتد مرهوبة الجانب تنظر إلى ما دونها من البطون والأفخاذ نظرة الجبل الأشم إلى السفوح والتلال الصغيرة، فلا عجب أن يشب على كبر وخيلاء واستعلاء يستعظم أن يناديه أحد باسمه في الطريق حتى ولو كان ذلك من علية القوم، الأمر الذي يدلنا على اعتداده بشخصيته ومنزلته بوصفه من أشراف قضاعة، ولم يأنف جميل في أن يعرض بثينة لفضيحة تضيرها في مجتمع قبلي حينما أحس أن كرامته قد امتهنت بعد أن أشاع أهل بثينة بين الناس أن جميلاً ينسب بأمتهم لا بابنتهمّ فاعتبرها جميل إهانة بالغة لشخصه وصمم على أن يكون انتقامه على قدر تلك الإهانة، فواعد بثينة على أن يلقاها "ببرقاء ذي ضال" فالتقيا وتحدثا حتى السحر ثم طلب منها أن ترقد فلم تمانع فوسدها جانبه وبعد استغراقها في النوم انسل مستوياً على راحلته، وأصبح الصبح فوجدها الناس راقدة عند مناخ جميل، فتأكد الأمر لديهم أنها قد قضت الليل بجانب فتاها، وفي ذلك يقول:

فمن يك في حبي بثينة يمتري
فبرقاء ذي ضال على شهيد

ويعلق الدكتور طه حسين على هذه الحادثة قائلاً إن هذا "شيء من الغدر لا يمكن أن يصدر عن حبيب عذري كما نفهمه ولا كما يفهمه القدماء"(٧).

والدكتور طه حسين يقصد في هذا التعليق، أن مثل هذه الحوادث دخيلة على شخصية جميل، وأنها لا تعدو أن تكون من النوادر التي يتندر بها الناس للتسلية، فجميل أبعد من أن يغدر بمن أحب!.

والحقيقة أن مثل هذه الحادثة ليست بمستبعدة على جميل، إذا ما وضعنا نصب أعيننا كبرياءه وكرامته التي جرحت حينما أذاع رهط بثينة أنه يتبع أمة لهم!

وليتصور الدكتور طه موقف جميل وقد بدأ الناس يصدقون فعلا في أنه ينسب بأمة بثينة لا بثينة نفسها.. فما هو السبيل لدفع هذه التهمة في رأي الدكتور طه حسين؟

ولكن لما كان الدكتور طه ينفي الحادثة أصلاً فهو لا يحتاج إلى أن يبين لنا كيف يمكن أن يتصرف جميل ازاء هذا الموقف، ولو أن الدكتور طه سلم بالحادثة السابقة لما وجد أي غضاضة في عمل جميل.. ومن الجدير بالذكر أن منهج الدكتور طه في هذا المجال قائم على إعطاء الرواية أهمية تفوق أهمية المادة نفسها! وإذا تناول المادة فهو لا يتناولها إلا بالقدر الذي يلمح فيه الشخصية التي تدور الدراسة

(٧) حديث الأربعاء ص ٢٠١- طه حسين.



حولها، وسوف أناقش هذا المنهج بإيجاز في ضوء التطورات النقدية الحديثة بعد قليل.

ولما كان المظهر يكون جزءاً هاماً من شخصية صاحبه، فقد كان جميل فتى وسيماً جسيماً عريض المنكبين حريصاً على أناقته وحسن هندامه إلى حد السرف الأمر الذي يجعله لا فتى أحلام فتاة واحدة بل فتى أحلام فتيات كثيرات.

ومن اعتداده بشخصيته ومركزه الاجتماعي، أنه لم يمدح أحداً في حياته أبداً حتى ولو كان ذلك الممدوح هو الخليفة. وهذه الرواية التي نسوقها دليل مادي على ثقته بنفسه وأنه أحق بالمدح لا أن يمدح هو غيره.

فقد حدث بعضهم أن جميلاً كان مع الوليد بن عبد الملك في سفر والوليد على نجيب فزجره مكين العذري فقال:

يا بكر هل تعلم من علاكا

خليفة الله على ذراكا

فطلب الوليد من جميل أن يرجز ظاناً أنه سيمدحه ولكن جميلاً خيب ظن الوليد وطفق يفخر بنفسه وقومه حيث قال:

أنا جميل في السنام من معد

في الذروة العلياء والركن الأشد

والبيت من سعد بن زيد والعدد

ما يبتغي الأعداء مني ولقد

أضر بالشتم لساني ومرد

أقود من شئت وصعب لم أقد

-٦-

إذا كان هناك أناس قد كتب عليهم أن يقتاتوا المنى ويرضعوا الأحلام وأن تبقى حياتهم متعلقة بوهم كاذب أو سراب خادع فإن جميلا واحد من هؤلاء الذين أضاعوا حياتهم في توافه الأمور فأصبحت حياته باهتة لا لون لها مبطنة بالألم والشكوى والبكاء لا يملك معها إلا التعبير عما يعتمل في صدره على نحو فني يجد بعدها برد الراحة والهدوء النفسي ويبدو لي أن الناقد المشهور T. S. Eliot كان على حق حينما عرف الشعر " بأنه ليس تعبيراً عن العواطف بقدر ما هو هروب منها".

لقد أحرق جميل زهرة شبابه راهباً في محراب الحب ينشد الوصال وإذا تعذر الوصال- وهو كثيراً ما يتعذر- فلا أقل من عناق أو قبلة تطفئ لهيب الحب المتأجج في صدره.

تجود علينا بالحديث وتارة

تجود علينا بالرضاب من الثغر

وإذا كان من سوء حظ جميل أن تبقى حياته متعلقة بأمل الوصال أو العناق فإن من حسن حظ الأدب العربي أن تبقى حياته على نحو ما ذكرت، فلولا جميل وأضرابه ممن تشابهت ظروفهم لافتقد أدبنا العربي هذا الفن الرفيع الذي شغل النقاد قديماً وحديثاً في الشرق والغرب على السواء، وقد رأينا كيف حاول "سين بلاسيوس" أن يرجع هذه الظاهرة إلى أصول مسيحية.

وتبدأ المأساة الحقيقية لجميل يوم أن تزوجت بثينة من نبيه العذري تاركة إلفها وحيداً في دوحة الحب يلملم جراحه ويكفن أحلامه ويغني على أشلائه المحطمة غناء النسيان، موقناً أن الأيام الحلوة التي قضاها برفقة من أحب لن تعود، فقد مرت سريعة وكأنه كان في حلم لذيذ انتبه بعده إلى واقع مرير.. ولكن هول الصدمة جعل جميلاً يتصور مثل هذه التصورات وما إن بدأ وقع الصدمة يخف تدريجياً على نفسه حتى بدأت الغيرة تنهش قلبه وتستبد بتفكيره، فنتج عن ذلك أن بدأ حبه يتميز بطابع العنف والتحدي معرضاً نفسه للمخاطر والمكاره أملاً في لقاء أو موعد غرام، ولم يجد أهلها مفراً من أن يشكوه إلى أهله خاصة عندما بدأ يغشي منازلهم مستخفاً بحرماتهم هازئاً من ضعفهم واستكانتهم، ولما لم تجد هذه الشكاية في ردعه، شكوه إلى السلطان الذي أباح لهم دمه إن عاد إلى انتهاك حرماتهم. وقد كان لهذه الشكاية آثارها النفسية على جميل، جعلته يهيم على وجهه صاعداً التلال والمرتفعات متنسماً الأخبار عن محبوبته:

أيا ريح الشمال أما تريني
أهيم وأنني بادي النحول

هبي لي نسمة من ريح بثن
ومني بالهبوب إلى جميل

وقولي يا بثينة حسب نفسي
قليلك أو أقل من القليل

ولما ضاقت الدنيا بوجهه وأصبح طريداً مهدداً لا يأمن على حياته قرر أن يبتعد عن وطنه لعل في بعاده راحة لقلبه وعزاء لنفسه، فمكث الشام مدة طويلة انقطعت فيها أخباره عن محبوبته. ولما علمت فيها بعد بخبره واصلت حجنة الهلالي لتثير غيرته وكوامن الوجد في قلبه.. ولكن جميلا عصي قلبه وانتصر عليه فقال على أثر ما حدث:

بينا حبال ذات عقد لبثنة
أتيح لها بعض الغواة فحلها

فعدنا كأنا لم يكن بيننا هوى
وصار الذي حل الحبال هوى لها

وقالوا نراها يا جميل تبدلت
وغيرها الواشي فقلت لعلها!

ويظهر لنا من خلال الأبيات السابقة أن جميلا قد أدرك أنه أضاع حياته هائماً في أوديه من الخيال الحالم لذي امتص كل طاقته الفنية ليجد بعدها الحقيقة التي استترت وراء موجات متلاحقة من الخيال.. والتي عبر عنها بقوله:

فافنيت عيشي بانتظاري نوالها
وأبليت ذاك الدهروهو جديد

فيقرر على أثر ذلك أن ينزح إلى مصر نهائياً ليواري حبه في ثراها آملا ومؤملاً أن يجد فيها الراحة والهدوء اللذين افتقدهما طوال حياته.

وقد أبت عليه نفسه إلا أن يزور بثينة، زورة أخيرة يودع فيها حبه

قبل أن يهاجر إلى مصر. وقد صور لنا هذا اللقاء الأخير الذي لن تراه محبوبته بعده ببيتين اثنين يصوران في رأيي نهاية المأساة الدرامية:

وآخر عهدي من بثينة نظرة
على موقف كادت من البين تقتل
إذا ما كررت الطرف نحوك رده
من البعد فياض من الدمع مهمل

ولم يمكث في مصر إلا مدة قليلة حيث وافته المنية فيها عام ٨٢هـ وفي هذه الفترة التي قضاها في مصر قال قصيدته الدالية ذات المكانة الرفيعة والمنزلة العالية في دنيا النسيب. والقارئ لهذه القصيدة يجد فيها تلخيصا عاما لمأساته ولو لم يكن لجميل في عالم النسيب غير هذه القصيدة لكفى.

-٧-

ويبقى في النهاية أن نناقش منهج الدكتور طه حسين في دراسته للأدب العذري وشخصياته متخذين من شخصية جميل موضوعاً لهذه المناقشة.

يمثل الدكتور طه حسين قمة في الدراسات الأدبية في العصر الحديث وقد طلع علينا في العشرينات من هذا القرن بدراسة نقدية للغزل العذري وشخصياته متخذاً من النهج الشبكي معبراً إلى الحقائق التي خفيت على مؤرخي الأدب وناقديه فيما يتصل بهذا الغزل.

والدكتور طه يهدف من هذه الدراسة الوصول إلى نتيجتين تقوم الأولى على فتح باب جديد في دراسة تاريخ الأدب ونقده، وتقوم الثانية على إثبات أن العصر الأموي قد شهد البذور الأولى للقصة الغرامية، ولكي يصل الدكتور طه إلى هاتين النتيجتين السابقتين استخدم المنهج السابق بالإضافة إلى المنهج البيوجرافي، وهو منهج قائم على تحقيق الشخصيات من خلال الأعمال الفنية المنسوبة لها، فإذا لم توجد الشخصية التي تدور حولها الدراسة بأبعادها النفسية والشخصية في العمل الفني فإن من حق الباحث أن ينكر وجود مثل هذه الشخصية أو إثبات وجودها مع الشك في نسبة العمل الفني لها، وبفضل المنهجين السابقين أنكر الدكتور طه وجود قيس بن الملوح وأثبت وجود جميل بن المعمر" أما قصة جميل فلست أدري بما أصفها، فيها سخف كثير وفيها إحالة كثيرة وما أحسبها أصدق من قصة المجنون ولكن جميلاً رجل تارجي وجد حقاً وشعره واضح الدلالة على شخصيته(٨).

وواضح أن الدكتور طه يشك في أغلب الروايات التي تثار حول هذه

(٨) حديث الأربعاء ج ١ ص ١٩٩- طه حسين.



الشخصيات، ومن هنا، فحكمه على قصة جميل بأنها قصة سخيفة شيء طبيعي من باحث لا يعترف بالرواية وعلى هذا فإن الاهتمام بالرواية على حساب العمل الفني إلا بمقدار وضوح الشخصية منهج غير عملي يؤدي إلى طمس الحقائق لا إلى إظهارها.

وسأحدثك الآن عن بعض هذه الحقائق التي طمست نتيجة لأن الرواية تحتوي على بعض السخف والإحالة في رأي الدكتور طه حسين فمن الروايات التي أنكرها الدكتور طه في قصة جميل الرواية التي تنطوي على بعض الرموز والألغاز والتي يتخذها العاشقان وسيلة لإخفاء مرادهما عمن يحيط بهما من الناس.

فبدلاً من أن يتخذها الدكتور طه على أن بها نوعاً من الحقيقة نراه يرفضها رفضاً باتاً مبيناً: "إن واضع القصة كان رجلا متكلفاً ميالاً إلى المحاجاة"(٩). وأنها لا تعدو أن تكون نوعاً من النوادر المسلية. وبغض النظر عن أن واضع القصة كان رجلا يسلي الناس بها، أو أنها حقيقة قد أثرت عن جميل ومحبوبته، فإن بها بعضاً من الحقيقة ضاع في خضم مناقشة الروايات وإلى أي حد يمكن قبول الرواية أو عدم قبولها.

هذه الحقيقة التي نود إثباتها هي مسألة الرموز والألغاز وهي حقيقة معروفة في دنيا العشق والغرام، وإذا ثبت لنا هذا فإننا نحكم بصحة الرواية، مع التنبيه على أن هذه الرواية وأمثالها إذا دخلتها بعض المبالغات فلا يعني أبداً عدم صحتها إذا تذكرنا طبيعة تبليغ الأخبار في تلك الفترة المتقدمة من الزمن حيث لا مواصلات سريعة ولا كتابات مدونة وإنما روايات شفوية تتناقلها الركبان عبر البوادي والأمصار معرضة للزيادة والنقصان.

وهناك رواية أخرى خاصة بقصة جميل ينكر الدكتور طه وقوعها إذ أن وقوع مثل هذه الحادثة لا يتفق ومفهوم العذرية لديه فيقول أن هذا: " شيء من الغدر لا يمكن أن يصدر عن حبيب عذري كما نفهمه ولا كما يفهمه القدماء"(١٠).

والدكتور طه معذور في هذا لأن مفهوم العذرية لديه كما قلنا يأخذ طابعاً معيناً لا يقبل النقاش فإذا لم تأت الرواية متفقة مع هذا المفهوم فإن أيسر ما يقال فيها أنها دخيلة ونحولة.. وقد تحدثت في بداية البحث حول هذا الموضوع مبيناً أن ما ينكر وقوعه الدكتور طه قد يقع في حالات وظروف قهرية لأن الظروف تحكم الإنسان ولا يحكمها.

---

(٩) المصدر السابق نفسه.

(١٠) لمصدر السابق نفسه.



هذا إلى أن المنهج الذي يعتمد عليه الدكتور طه في دراساته وأعني به المنهج البيوجرافي قد بدأ يخر ظله في العصر الحديث مفسحاً المجال أمام المنهج الفني الذي يقوم بدراسة النص الأدبي على أسس فنية إذ لم يعد العمل الفني دليلاً على وجود الشخصية أو عدم وجودها، ذلك لأن العمل الفني ينفصل عن شخصية صاحبه كما يقال وينبغي حينئذ أن ننظر إليه بمقدار فنيته.

وفي هذا يقول الناقد المشهور (T. S. Eliot) "إن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط بمعى أنه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاق ذاته(١١).

ويقول أيضاً: إننا لو عرفنا عن حياته(١٢). ما تتسع له مكتبة بأكملها لما ساعدنا في ذلك على فهم شعره وأدراك قيمته مثلما ساعدنا ذلك على فهم شعره وأدراك قيمته مثلما يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوب الفني وعقله الخالق.. وعندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها فتصبح هي الحقيقة الوحيدة الكائنة التي تتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى حتى حقيقة الكاتب الذي كتبها"(١٣).

فهذه إشارة صريحة من ناقد عالمي إلى أن المنهج الفني هو منهج العصر الحديث، وليس المنهج البيوجرافي التي أثبتت التطورات النقدية عدم صلاحية كمنهج مستقل في الدراسات النقدية وإن كان البعض يحاول الجمع بين المنهجين في دراسة الأعمال الأدبية على اعتبار أن كلا منهما يكمل الآخر إذ أن الاعتماد على المنهج البيوجرافي وحده يؤدي إلى تشويه الحقائق التي ثبتت صحتها.

■ **العدد الثاني والعشرون - نوفمبر ١٩٦٧م.**

---

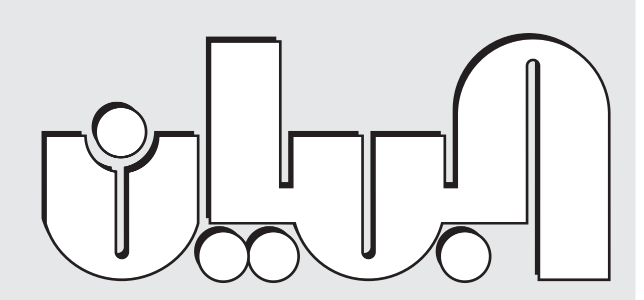
(١١) النقد لاأدبي ص ٣٢٧ د. محمد غنيمي هلال.

(١٢) يقصد شكسبير.

(١٣) المصدر السابق.







العدد 487 فبراير 2011

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة:22518282/25106022ـفاكس:22510603

رئيس التحرير:
سليمان داود الحزامي

سكرتير التحرير:
عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

التدقيق اللغوي:خليل السلامة

تنضيد: عبد الحميد باشا

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(487) February 2011

Editor in chief
S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:
The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

للبيان كلمة

دراسات

قراءات

مقالات

حوار

مسرح

معاجم

قصة

شعر

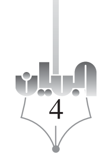
إصدارات

للبيان كلمة

الثقافة الوطنية

سليمان الحزامي





للبيان كلمة

الثقافة الوطنية

بقلم: سليمان الحزامي*

يشهد شهر فبراير من كل عام، ومنذ ما يزيد عن ستة عقود، احتفالات الكويت الوطنية، وارتبط هذا الشهر الميلادي بعيد جلوس الأمير الراحل الشيخ عبد الله السالم الصباح وقد أسندت الإمارة إلى سموه عام 1950 وتم هذا الأمر يوم 25 فبراير 1950م -كما ذكرنا آنفاً- ومنذ ذلك التاريخ، وشهر فبراير أصبح شهراً مميزاً في تاريخ دولة الكويت، وفي عام 1961 وفي التاسع عشر من شهر يونيه من ذلك العام، ألغيت اتفاقية يناير 1899 المبرمة بين الشيخ مبارك الصباح والمملكة المتحدة (بريطانيا)، والتي تنص على الحماية، ونظراً لإلغاء هذه الاتفاقية في بداية الصيف وغالباً ما يكون الجو حاراً وقائظاً فقد تم ترحيل الاحتفال بعيد الاستقلال إلى عيد جلوس الأمير عبد الله السالم أي إلى 25 فبراير من كل عام، وهكذا زادت رقعة الاحتفالات الوطنية في شهر فبراير بالنسبة للكويت والكويتيين.

وتعرضت الكويت في 2/8 من عام 1990 إلى ما تعرضت إليه من غزو واحتلال من نظام صدام حسين السابق، ونتج عن تلك الحالة المنبوذة من قطر عربي شقيق ما نتج عنها من نتائج سلبية انعكست آثارها على الوطن العربي والعلاقات الكويتية العربية والكويتية الكويتية، بمعنى أن ذهب من أبناء الكويت الكثير من الشهداء والقتلى والأسرى، وأصبح 2/8/1990 محفوراً في ذاكرة الإنسان الكويتي بل والعربي.

وها نحن على أبواب بداية العقد الثاني من الألفية الثالثة، ومع شهر فبراير من عام 2011 نحتفل بأعيادنا الوطنية لتتسع القاعدة بمرور 50 عاماً على إنهاء المعاهدة البريطانية و عشرين عاماً على التحرير وخمسة أعوام على مبايعة الأمير صباح الأحمد الجابر الصباح بدولة الكويت، لذا نجد أن شهر فبراير أصبح شهر المناسبات الوطنية، مناسبات تحمل الكثير من الذكريات الجميلة وشيئاً من الأسى ولكنها كانت نهايتها أيضاً سعيدة بتحرير دولة الكويت وعودة الأرض إلى أصحابها وعودة الشرعية إلى أرضها ووطنها.

> **السؤال هل لعبت الثقافة الكويتية دورا في تأكيد احتفاليات هذا الشهر؟ أعني شهر فبراير من كل عام؟**

هذه الأمور كلها وبدون تخطيط بشري،

تساؤلات تطرح نفسها أمام الجيل الناشئ وأمام مستقبل الشعب الكويتي، وهذا الشهر يستحق منا كل تقدير، لأنه يحتضن مناسبات عزيزة على الإنسان الكويتي والعربي.

اجتمعت في شهر فبراير من كل عام والسؤال هل لعبت الثقافة الكويتية دوراً في تأكيد احتفاليات هذا الشهر؟ أعني شهر فبراير من كل عام.

تساؤلات تطرح نفسها أمام الجيل الناشئ وأمام مستقبل الشعب الكويتي، وهذا الشهر يستحق منا كل تقدير، لأنه يحتضن مناسبات عزيزة على الإنسان الكويتي والعربي، ونجد عند بعض الشعوب احتفالات وتقديراً خاصاً للأعياد الوطنية وللأيام والشهور، التي تضم هذه الأيام، فعلى سبيل المثال نجد أن الفرنسيين يحتفلون بشهر يوليو من كل عام ميلادي، لأن الثورة الفرنسية وقعت في هذا الشهر ونجد أن المثقف الفرنسي سجل هذا الشهر بأحرف من نور، وكتب كثيراً من المثقفين الفرنسيين قصائد ومقالات في تقدير هذا الشهر عن الشهور الميلادية لأنه شهر سجلت فيه الأمة الفرنسية تاريخ استقلالها وتطورها بمعنى أن فرنسا تمت إعادة ولادتها في شهر يوليو والذي هو قيام الثورة الفرنسية.

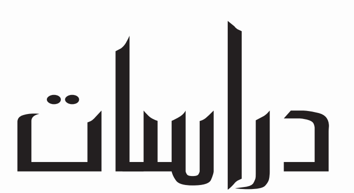
وكذلك نجد شهر يوليو عند الأمة الأمريكية، أعنى الولايات المتحدة الأمريكية، وفي الوطن العربي نجد أن شهر يوليو خلده المثقف العربي المصري في كثير من الأعمال الروائية والشعرية وغيرها، والسبب لا يخفى عن القارئ الكريم وهو أن ثورة 1952 وقعت أو حدثت في 23 يوليو من ذلك العام.

وهنا أتساءل، مرة أخرى، هل لعب المثقف العربي الكويتي دوراً في تقدير هذا الشهر في تاريخ الشعب الكويتي؟ وهل كتبنا هذه التواريخ للأجيال القادمة نوضح فيها أهمية هذا الشهر بالنسبة لهذا الوطن الجميل ولمن يعيش على أرضه من مواطن ومقيم؟

هل لعب المثقف العربي الكويتي دوراً في تقدير هذا الشهر في تاريخ الشعب الكويتي؟ وهل كتبنا هذه التواريخ للأجيال القادمة نوضح فيها أهمية هذا الشهر بالنسبة لهذا الوطن الجميل ولمن يعيش على أرضه من مواطن ومقيم؟

وللبيان كلمة

● رئيس التحرير



دراسات

لغات العرب في خزانة الأدب

د. ليلى السبعان

الأثر الدلالي في التوجيه النحوي

د. محمد قاسم محمد حسين

قضايا النقد العربي المعاصر

د. عبد المالك أشهبون



لغات العرب في خزانة الأدب (2-2)

بقلم : د.ليلى خلف السبعان*

(١١) إعمال إن النافية عمل ليس مسموع من أهل العالية

ذكر البغدادي هذه اللغة عند عرضه لقول الشاعر:

إن هو مستولياً على أحد إلا على أضعف المجانين

حيث استشهد المبرد بالبيت على إعمال إن النافية عمل ليس. قال ابن هشام في المغني: وسمع من أهل العالية: "إن أحد خيراً من أحد إلا بالعافية، وإن ذلك نافعك ولا ضارك" أ.هـ (٩٢).

اختلف النحاة في إن النافية التي ترفع الاسم وتنصب الخبر، فمنعه الفراء وأكثر البصريين، والمغاربة، وعزي إلى سيبويه المنع، وأجازه الكسائي وأكثر الكوفيين والمبرد وابن السراج والفارسي، وابن جني، وابن مالك وصححه أبو حيان(٩٣) قالوا لمشاركتها لما الحجازية في النفي وكونها لنفي الحال، والدليل على ذلك من السماع قراءة سعيد بن جبير(إن الذين تدعون من دون الله عباداً أمثالكم) الأعراف ١٩٤.(٩٤).

ومن الشعر الشاهد السابق: إن هو مستولياً على أحد...

وقول الشاعر:

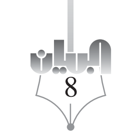
إن المرء ميتاً بانقضاء حياته ولكن بأن يبغي عليه فيخذلا(٩٥)

ومن النثر ما سمع من أهل العالية " إِن ذلك نافعك ولا ضارك، إن أحد خيراً من أحد إلا بالعافية"، وسمع الكسائي أعرابياً يقول: إنا قائماً، يريد إن أنا قائماً(٩٦).

إذن أدلة من قالوا بإعمال إن عمل ليس القياس، حيث قاسو إن على ما الحجازية، والسماع في قراءة سعيد بن جبير، وفي شاهدين شعريين، وجاء ما سمع من أهل العالية ضمن أدلة هذا الفريق، وقد حكى بعض النحويين أن إعمال ما عمل ليس لغة أهل العالية (٩٧).

---

* أكاديمية وباحثة من الكويت.
l.sabaan@yahoo.com



(١٢) نصب الجزأين في باب إن وأخواتها

ذكر البغدادي هذه اللغة عند تعرضه لقول العجاج:

يا ليت أيام الصبا رواجعا

قال البغدادي: على أن الفراء استشهد به على نصب المبتدأ والخبر بليت، وقدر الكسائي "رواجع" خبراً لكان المحذوفة.. وذهب ابن سلام في طبقات الشعراء، وجماعة المتأخرين إلى جواز نصب خبر إن وجميع أخواتها، والكسائي إلى جوازه في ليت، وكذا نقل عن الفراء، وعنه أيضاً في ليت وكأن ولعل، وزعم ابن سلام أنها لغة رؤبة وقومه، وحكى عن تميم أنهم ينصبون بـ "لعل"، وزعم أبو حنيفة الدينوري في كتاب النبات أن نصب الجزأين بليت لغة بني تميم... (٩٨).

وقبل التطرق للحديث عن اللغتين المنسوبتين إلى بني تميم، وإلى رؤبة وقومه، نذكر أن النحاة اختلفوا في خبر إن أو إحدى أخواتها الذي جاء منصوباً على ثلاثة مذاهب(٩٩):

المذهب الأول: مذهب جمهور النحاة الذين أولوا هذه الأخبار المنصوبة على الحال أو على إضمار فعل أو على حذف الخبر.

المذهب الثاني: أن نصب الجزأين سائغ في إن وجميع أخواتها وأنه لغة، ذهب إلى ذلك ابن سلام وابن سيده وابن الطراوة وابن السيد.

المذهب الثالث: أن نصب الجزأين خاص بليت، وهذا مذهب الفراء، وزعم أبو حنيفة الدينوري أن ذلك لغة لبني تميم.

بعد هذا العرض السريع نأتي إلى لغة نصب الجزأين، سواء في ليت فقط أم في غيرها.

قال ابن سلام في طبقات فحول الشعراء عن قول العجاج:

يا ليت أيام الصبا رواجعا. إن ذلك لغة، سمعت أبا عون الحرمازي يقول: "ليت اباك منطلقاً، وليت زيداً قاعداً، وأخبرني أبو يعلي أن منشأه بلاد العجاج فأخذها عنهم(١٠٠)، والشواهد على هذه اللغة كما وردت في مصادر النحو المختلفة:

إذا التف جنح الليل فلتأت ولتكن

خطاك خفافاً إن حراسنا أسدا

والشاهد في قوله: إن حراسنا أسدا.

وقال الراجز: إن العجوز خبة جروزا.

والشاهدان كما هو واضح على نصب الجزأين بـ "إن".

وقال أبو نخيلة العماني:

كأن أذنيه إذا تشوفا

قادماً أو قلماً محرفا

والشاهد على نصب الجزأين بـ "كأن"

ومما سمع في ليت قول العجاج: يا ليت أيام الصبا رواجعا.

وقول النمر بن تولب:

ألا يا ليتني حجراً بواد

أقام وليت أمي لم تلدني

وقال ابن المعتز – من المولدين:

مرت بنا سحراً طير فقلت لها

طوباك يا ليتني إياك طوباك

وقال الآخر:

ليت الشباب هو الرجيع على الفتى

والشيب كان هو البديء الأولي(١٠١)

هذه هي الشواهد على من زعم أن نصب الجزأين بإن أو إحدى أخواتها لغة، ولنرجع إلى موقف النحاة منها:

- في قول عمر بن أبي ربيعة: إن حراسنا أسدا، قال ابن هشام: وقد خرج البيت على الحالية وإن الخبر محذوف، أي تلقاهم أسدا (١٠٢).

وفي قول الراجز: إن العجوز خبة جروزا، قدر ابن عصفور نصب جروزا على الذم والخبر تأكل، وأما قول أبي نخيلة كأن أذنيه... فإن الأصمعي وأبا عمرو لحناه بحضرة الرشيد، ولولا أنه غير فصيح لما جاز لهما ذلك (١٠٣)، ونأتي إلى قول رؤبة وهو أشهر شاهد في هذه المسألة، وقد قدر النحاة انتصاب "رواجعا" على الحال، والخبر محذوف (١٠٤).

خلاصة القول إن جمهور النحاة أول ما ورد من منصب الجزأين في باب إن وأخواتها.

(١٣) إجراء القول مجرى الظن عند بني سليم

وردت هذه اللغة عند شرح البغدادي لقول الكميت:

أجهالاً تقول بني لؤي

لعمر أبيك أم متجاهلينا

حيث نقل عن سيبويه قوله: "وزعم أبو الخطاب- وسألته عنه غير مرة- أن ناساً من العرب يوثق بيتهم، وهم بنو سليم، يجعلون باب قلت أجمع مثل ظننت"ا.هـ كلام سيبويه(١٠٥).

وأقول: اختلف العرب في إجراء القول مجرى الظن في نصب المفعولين على لغتين؛ اللغة الأولى لغة جمهور العرب- غير بني سليم- وهم لا يجيزون إجراء القول مجرى الظن إلا بأربعة شروط: الأول أن يكون الفعل مضارعاً، والثاني أن يكون لمخاطب،

والثالث: أن يكون قد تقدمته أداة استفهام، والرابع: ألا يفصل بينه وبين أداة الاستفهام إلا بالظرف أو المجرور أو أحد مفعولي القول (١٠٦)، وعلى ذلك ورد:

أما الرحيل فدون بعد غد

فمتى تقول الدار تجمعنا (١٠٧)

حيث نصب الدار بتقول؛ لأنه أجراها مجرى الظن، وقال هدبة:

متى تقول القلص الرواسما

يدنين أم قاسم وقاسما(١٠٨)

حيث نصب تقول "القلص" لأنه أجراها مجرى الظن.

ومن الشواهد على الفصل بالظرف قول الشاعر:

أبعد بعد تقول الدار جامعة

شملي بهم أم تقول البعد محتوما

ومن الشواهد علي الفصل بالمعمول قول الكميت: أجهالاً تقول بني لؤي... الشاهد.

اللغة الثانية في إجراء القول مجرى الظن وهي لغة بني سليم، وهم يجرون القول أجمع مجرى الظن كانت فيه الشروط السابقة أو لم تكن، وجاء على هذه اللغة السليمية قول امرئ القيس:

إذا ما جرى شأوين وابتل عطفة

تقول هزيز الريح مرت بأثأب

على رواية من نصب "هزيز" وعليها أيضاً جاء قول الحطيئة:

إذا قلت أني آيب أهل بلدة

نزعت به عنه الولية بالهجر

بفتح همزة أني(١٠٩)، وقال أعرابي:

قالت- وكنت رجلاً فطيناً

هذا لعمر الله إسرائينا(١١٠)

خلاصة القول: إن البغدادي نقل عن سيبويه أن بني سليم يجرون القول مجرى الظن مطلقاً، ولم يذكر سيبويه ولا البغدادي شواهد على هذه اللغة، وقد جمعنا ثلاثة شواهد من كتب النحو المختلفة.

(١٤) لغات العرب في أمس

وردت هذه اللغة عند بيان البغدادي للشاهد في قول الراجز:

لقد رأيت عجباً مذ أمسا

قال: أمس غير منصرف، مجرور بالفتحة، والألف للإطلاق، وقد زعم الزجاجي أن أمس في البيت مبنية على الفتح، وقد غلطه في هذا شراحه، منهم ابن هشام اللخمي في شرح أبيات الجمل، حيث ذكر أنها في البيت على لغة بعض بني تميم، وليس في العرب من يبينها على الفتح، وهي مخفوضة بمذ، ولكنها لا تنصرف عندهم للتعريف والعدل(١١١). ونذكر أولاً لغات العرب في أمس في حال الظرفية، ثم نذكر بعد ذلك التعليق على كلام البغدادي:

للعرب في أمس في حال الظرفية ثلاث لغات (١١٢).

اللغة الأولى: وهي لغة أهل الحجاز، وهم يبنونه على الكسر مطلقاً، فهم يقولون مثلاً ذهب أمس بما فيه..

والشواهد على هذه اللغة كالتالي:

اليوم أجهل ما يجيء به

ومضى بفضل قضائه أمس

وقال زياد الأعجم:

رأيتك أمس خير بني معد

وأنت اليوم خير منك أمس(١١٣)

اللغة الثانية: وهي لغة بعض بني تميم، وهم يعربونه إعراب ما لا ينصرف مطلقاً، وعليه: لقد رأيت عجباً مذ أمسا.

اللغة الثالثة: وهي لغة جمهور بني تميم، وهم يعربون أمس إعراب ما لا ينصرف في حالة الرفع خاصة، ويبنونه على الكسر في حالتي النصب والجر، يقولون مثلاً ذهب أمسُ، واعتكفت أمس؛ أي أن التميميين متفقون على إعراب أمس إعراب ما لا ينصرف في حالة الرفع- كقول الشاعر:

اعتصم بالرجاء إن عن يأس

وتناس الذي تضمن أمس

وهم- أي جمهور التميميين- يوافقون الحجازيين في بناء أمس على الكسر في حالتي النصب والجر.

هذه هي لغات العرب في أمس في حال الظرفية، ولنرجع إلى الشاهد " لقد رأيت عجباً مذ أمسا". فأمس في الشاهد مجرورة بالفتحة، لأن مذ هنا حرف جر، وهي بمنزلة في، كأن قال: لقد رأيت عجباً في أمس والعامل فيها رأيت، والفتحة فتحة إعراب وهي علامة الخفض كما تكون فيما لا ينصرف (١١٤).

وذهب الزجاجي في الجمل إلى أن من العرب من يبني أمس على الفتح واشتهد على ذلك بقول الراجز: لقد رأيت عجباً مذ أمسا(١١٥)، قال البغدادي وقد غلطه

شراحه، ونقل عن ابن هشام اللخمي في شرح أبيات الجمل قوله: ليس من العرب من يبنيها على الفتح، وإلى مثل هذا ذهب ابن عصفور(١١٦)، وابن أبي الربيع قال: وإن كانت- أي أمس- في موضع رفع أو خفض بعد مذ أو منذ أجروها مجرى اسم لا ينصرف، وعلى هذا جاء قول الراجز: لقد رأيت عجباً مذ أمسا(١١٧).

إلا أن ابن هشام في شرح الجمل وافق الزجاجي في أن من العرب من يبنيه على الفتح، واستشهد على ذلك بالرجز... مذ أمسا (١١٨) وهكذا يكون ابن هشام قد وافق الزجاجي، وهذا خلاف ما صرح به البغدادي، حيث ذكر أن شراح الجمل قد غلطوا الزجاجي في بناء أمس على الفتح، وكلام البغدادي ينطبق على ابن هشام اللخمي وابن عصفور وابن أبي الربيع.

(١٥) جر الظروف التي لا تتمكن

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول أنس بن مدركة:

عزمت على إقامة ذي صباح

لأمر ما يسود من يسود

قال: "على أن الشاعر جر ذي صباح على لغة خثعم، وهو ظرف لا يتمكن، والظروف التي لا تتمكن لا تجر ولا ترفع. ولا يجوز مثل هذا إلا في لغة هؤلاء القوم أو في ضرورة" (١١٩).

ومن الظروف المعربة غير المتصرفة التي ألحقها النحاة بالممنوع من التصرف في أنها تلزم النصب على الظرفية إذا، ذات بشرط أن يضافا إلى زمان. قال أبو قيس الأسلت:

إذا شد العصابة ذات يوم... (١٢٠).

هذان الظرفان- كما قلنا- ممنوعان من التصرف إلا على لغة خثعم فإنهم أجازوا فيها التصرف، قال شاعرهم:

عزمت على إقامة ذي صباح. فالشاعر قد جر "ذي صباح" وهو ظرف لا يتمكن والظروف التي لا تتمكن لا تجر إلا في لغة لقوم من خثعم- والشاعر وهو أنس بن مدركة خثعمي- أو يضطر إليه شاعر، قال سيبويه: وذو صباح بمنزلة ذات مرة، تقول: سير عليه ذا صباح، أخبرنا بذلك يونس عن العرب إلا أنه قد جاء في لغة لخثعم مفارقاً لذات مرة وذات ليلة، وأما الجيد فأن تكون بمنزلتها(١٢١)، فاللغة الجيدة عند سيبويه والتي عليها العرب عدا قبيلة خثعم أن "ذو" ظرف لا يتمكن فلا يجر ولا يرفع.

بقي الكلام عن موقف البغدادي من الرضي، وهو هنا تابع له يشرح استشهاده بالبيت، واللغة منسوبة عند الرضي إلى خثعم(١١٢).

(١٦) الاستثناء

ورد في الخزانة أكثر من شاهد في باب الاستثناء، ومن ثم كان البغدادي يتطرق إلى لغة التميميين والحجازيين في الاستثناء المنقطع، والمعروف أن الاستثناء إذا كان منقطعاً فإن الحجازيين يوجبون نصبه، أما التميميون فإنهم يجيزون الإبدال ويختارون النصب (١٢٣)، فأهل الحجاز يقولون: ما فيها أحد إلا حماراً، جاؤوا به على معنى ولكن حماراً، وكرهوا أن يبدلوا الآخر من الأول، فيصير كأنه من نوعه، فحمل على معنى ولكن، وأما بنو تميم فيقولون: "لا أحد فيها إلا حمار، أرادوا ليس فيها إلا حمار.." (١٢٤).

ونذكر الآن الشواهد التي وردت في الخزانة وتوجيه البغدادي لكل شاهد، إما على لغة الحجازيين أو التميميين، أو على اللغتين معاً.

أولاً- على اللغة التميمية:

قال سعد بن مالك:

الحرب لا يبقى لجا

حمها التخيل والمراح

إلا الفتى الصبار في النجـ

دات والفرس الوقاح

قال البغدادي: أورده سيبويه(١٢٥) على أن الفتى وما بعده بدل من التخيل والمراح على الاتساع والمجاز لذلك أوردهما الشارح المحقق (١٢٦) أيضاً في باب المستثنى؛ وذك أنه استثناء منقطع، كقولك ما فيها أحد إلا حمار، فرفع على لغة بني تميم(١٢٧).

وقال عدوي بن زيد:

في ليلة لا نرى بها أحداً

يحكي علينا إلا كواكبها

قال البغدادي: على أن قوله كواكبها بالرفع بدل من الضمير في يحكي الراجع إلى أحد، مع أن مرجع الضمير ليس معمولاً للابتداء أو أحد نواسخه(١٢٨).

وقال ضرار بن الأزور:

عشية لا تغني الرماح مكانها

ولا النبل إلا المشرفي المصمم

قال البغدادي: على أن ما بعد إلا وهو المشرفي، بدل من الرماح والنبل والاستثناء منقطع، وإنما رفع على لغة تميم. والحجازيون ينصبونه مطلقا(١٢٩).

وقال جران العود النميري:

وبلدة ليس بها أنيس

إلا ليعافير وإلا العيس

أما الشاهد الذي ذكر البغدادي توجيهه على اللغتين الحجازية والتميمة فهو قول النابغة:

وقفت فيها أصيلاناً أسائلها

عيّت جواباً وما بالربع من أحد

إلا الأواري لأياً ما أبينها

والنؤي كالحوض بالمظلومة الجلد

قال البغدادي: لاشاهد رفع الأواري في لغة تميم، ونصبه في لغة الحجاز، قال الأعلم: الشاهد في قوله إلا الأواري بالنصب على الاستثناء المنقطع لأنها من غير جنس الأحدين، والرفع جائز على البدل من الموضع، والتقدير وما بالربع أحد إلا الأواري على أن يجعل من جنس الأحدين اتساعاً ومجازاً(١٣٠).

أما الاستثناء على لغة قيس فورد في شاهدين:

الأول قول النابغة الجعدي:

فتى كملت أخلاقه غير أنه

جواد فما يبقى من المال باقيا(١٣١)

قال البغدادي على أنه الاستثناء المنقطع جعل كالمتصل لصحة دخول البدل في المبدل منه، ونقل ابن جني في إعراب الحماسة عن ثلعب أن هذا استثناء قيس. يقولون غير أن هذا أشرف من هذا، وهذا أطرف من هذا يكون مدحاً بعد مدح (١٣٢).

والشاهد الآخر:

فتى تم فيه ما يسرُّ صديقه

على أن فيه ما يسوء الأعاديا

والشاهد فيه كالذي قبله.

وهكذا وجه البغدادي شواهد على اللغة التميمية، وشاهداً يجوز حمله على التميمية أو الحجازية، وشاهدين على لغة قيس، وهو في كل ذلك تابع للرضي.

(١٧) الجر بـ "لعل" لغة عقيلية

ذكر البغدادي لغة عقيل في الجر بلعل عند شرحه قول كعب بن سعد الغنوي:

فقلت ادع أخرى وارفع الصوت جهرة

لعل أبي المغوار منك قريب

قال:"على أن لعل في لغة عقيل جارة كما في البيت، ولهم في لامها الأولى الإثبات والحذف، وفي الثانية الفتح والكسر"(١٣٣).

والجر بـ "لعل" لغة عقيلية حكاها أبو زيد وأبو عبيدة والأخفش والفراء (١٣٤). وأنشدا على هذه اللغة قول كعب بن سعد "لعل أبي المغوار..." وقول خالد جعفر:

لعل الله يُمْكنني عليها

جهاراً من زهير أو أسيد

وقول الشاعر:

لعل الله فضلكم علينا

بشيء إن أمكم شريم

وقول الراجز:

على صروف الدهر أو دولاتها

يدللننا اللمة من لماتها

على رواية من جر "صروف".

وقد أنكر بعضهم الجر على هذه اللغة، وأولوا قول الشاعر "لعل أبي المغوار" عدة تأويلات، قالوا: لعل في الشاهد مخففة واسمها ضمير الشأن واللام المفتوحة لام الجر، و"لأبي المغوار منك قريب" جملة في موضع خبرها، وما قالوه بعيد من أوجه، أحدها: أن تخفيف لعل لم يسمع في هذا الشاهد، الثاني: أنها لا تعمل في ضمير الشأن، الثالث: أن فتح لام الجر مع الظاهر شاذ فلا يقاس عليه إلا في باب الاستغاثة والتعجب، والرابع: إن حذف الموصوف الذي قريب صفته لا يعلم ولا يحذف من الموصوفات إلا ما يعلم من صفته (١٣٥)، وقال بعضهم:

يجوز أن يقال إن لعل في البيت كلمة تقال للعاثر واللام للجر، والكلام جملة قائمة بنفسها والموصوف محذوف تقديره "فرج أو شبهه" (١٣٦)، وهذا بعيد؛ لأن ذلك لا معنى له في الشاهد.

ورد الفارسي هذه اللغة وأول الشاهد "لعل أبي المغوار" على إضمار القصة والحديث، وهذا يكون على حذف حرف الجر وإبقاء عمله وذلك جائز في الشعر وفي نادر الكلام، والتقدير لعل لأبي المغوار منك قريب، واسم لعل ضمير الأمر والشأن محذوف كأنه قال : لعل أو لعل الأمر(١٣٧).

بقي الحديث عن اللغات في لعل الجارة، وقد حكى ذلك البغدادي بقوله: ولهم في لامها الأولى الإثبات والحذف، وفي الثانية الفتح والكسر، وبهذا يكون في "لعل الجارة" أربع لغات لعل وعل بفتح اللام فيهما، ولعل وعل بكسر اللام فيهما(١٣٨).

وبعد أن انتهينا من الحديث عن لعل الجارة نجمل ما قلنا في كلمات هي لعل تعمل الجر في لغة عقيل وجاء على ذلك لعل أبي المغوار منك قريب، لعل الله يمكنني عليها، لعل الله فضلكم علينا، على صروف الدهر.. وقد أنكر بعض

النحاة هذه اللغة وتأولوا قول الشاعر لعل أبي المغوار عدة تأويلات، وقد ذكرنا الرد على هذه التأويلات، ثم ذكرنا اللغات في لعل الجارة بحذف اللام الأولى وإثباتها، وفتح اللام الثانية وكسرها.

(١٨) متى حرف جر عند هذيل

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول أبي ذؤيب:

شربن بماء البحر ثم ترفعت

متى لجج خر لهن نئيج

قال: على أن متى حرف جر عند هذيل بمعنى من أو في، أو اسم بمعنى وسط،ثم نقل عن ابن السيد في شرح أبيات أدب الكاتب قوله "متى لجج" قولان: قيل أراد من لجج، كما قال صخر الغي الهذلي... متى أقطارها علق نفيث.

أراد من أقطارها، وقيل متى بمعنى وسط، وحكى أبو معاذ الهراء وهو من شيوخ الكوفيين: جعلته في متى كمي(١٣٩)اه. فمتى عند هذيل حرف جر بمعنى من ويستشهدون على ذلك بقول ساعدة بن جؤية الهذلي:

أخيل برقا متى حب له زجل

إذا يفتر من توماضه حلجا(١٤٠)

أراد من حاب، وبقول صخر الغي: متى أقطارها علق نفيث (١٤١) واختلفوا في قول بعضهم: وضعته في متى كمي، فقال ابن سيدة متى بمعنى في، وقال غيره: بمعنى وسط، واختلفوا في قول أبي ذؤيب متى لجج، قال ابن سيده بمعنى وسط وقال غيره بمعنى في(١٤٢). خلاصة الكلام أن متى عند هذيل حرف بمعنى من أو في، أو اسم بمعنى وسط ما ذكره الرضي عن أبي زيد، والبغدادي هنا تابع للرضي يشرح استشهاده ببيت أبي ذؤيب(١٤٣).

(١٩) كسر ياء المتكلم لغة بني يربوع

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول الأغلب العجلي:

قال لها هل لك يا تا في

قال: على أن كسر ياء المتكلم في لغة بني يربوع، لكنه عند النحاة ضعيف، كقراءة (وما أنتم بمصرخي) إبراهيم٢٢ (١٤٤).

وقبل ذكر هجوم بعض النحاة على القراء نذكر ما ورد على هذه اللغة من شواهد:

١- قرأ الحسن وعمر بخلاف عنهما "هي عصاي" ط١٨ بكسر الياء(١٤٥).

٢- قال النابغة:

عليَّ لعمر نعمة بعد نعمة

لوالده ليست بذات عقارب (١٤٦)

٣- وقال سعد بن مالك:

إن بني صبية صيفيون

أفلح من كان له ربعيون

هذا بالإضافة إلى قراءة حمزة "بمصرخي" بكسر الياء وقول أبي النجم: يا تا في، والحديث الآن عن اللغة فقد نسب إلى بني يربوع أنهم يكسرون الياء في حال الإضافة وهذا الكسر نادر بعد الألف، كما في عصاي، ومطرد في الياء المضاف إليها جمع المذكر السالم (١٤٧)، وعلى هذا المطرد في لغة بني يربوع جاءت قراءة حمزة (١٤٨). والأعمش ويحيي بن وثاب وحمران بن أعين وجماعة من التابعين، وقد أجازها قطرب وأبو عمرو بن العلاء، وقد قوبلت هذه القراءة بهجوم من قبل النحاة، ولا داعي لنقل هذا الهجوم (١٤٩)، بل سنذكر الرد عليهم:

١- قالوا (١٥٠): لا شاهد عليها إلا بيت مجهول- يقصدون قول الأغلب العجلي: هل لك يا تا في، وقد ذكرنا شاهداً للنابغة وآخر لسعد بن مالك، وقد أجاز أبو عمرو "ما في" أفعل كذا بكسر الياء.

٢- قالوا (١٥١): هذا وهم من القراء من طبقة يحيي بن وثاب... ولاقراءة متواترة صحيحة قرأ بها من السبعة حمزة.

٣- قالوا (١٥٢) أجمع أصحاب العربية على كراهة قراءة حمزة، قلت أجازها قطرب وأبو عمرو بن العلاء، وليس هناك إجماع على كراهة هذه القراءة، وإذا كان بعض النحاة قد طعن على هذه القراءة، فإن آخرين قد ردوا هذا الطعن (١٥٣).

٤- قالوا (١٥٤): لم نسمع بها من أحد من العرب ولا من أهل النحو، قلت وهي لغة بني يربوع وعندهم الكسر مطرد في الياء المضاف إليها جمع المذكر السالم.

هذه هي لغة بني يربوع، وهذه قراءة حمزة "بمصرخي"، وقد آثرنا الاختصار لسببين، الأول: خشية الوقوع في دائرة التكرار؛ فالهجوم على هذه القراءة وأصحابها من معاد القول. الآخر: سقط في فخ الهجوم على القراءة وأصحابها أعلام من أهل اللغة والقراءة، وقد غلط هؤلاء حيث أقدموا على هذا الهجوم، وفي ترديد كلامهم إساءة لهم من ناحية وإساءة إلى القراء من ناحية أخرى.

بقيت ملاحظة، وهي أن بعض النحاة نسب إلى الفراء أنه حكى هذه اللغة، قال ابن مالك: وممن روي كسر المدغم فيها- أي الياء- أبو عمرو بن العلاء والفراء وقطرب(١٥٥)، وقال الشيخ خالد: وهذه اللغة حكاها الفراء وأجازها أبو عمرو (١٥٦).

والمشهور عن الفراء أنه ممن تصدوا لقراءة حمزة، قال في معاني القرآن: وقد خفض الياء من قوله "بمصرخي" الأعمش ويحيي بن وثاب جميعاً قال: ولعلها من وهم القراء طبقة يحيي، فإنه قل من سلم منهم من الوهم، ولعله ظن أن الياء في بمصرخي خافضة للحرف كله والياء من المتكلم خارجة من ذلك (١٥٧).

وعندي احتمالان، إما أن يكون النحاة قد وهموا حين نسبوا إلى الفراء أنه حكى هذه اللغة، وإما أن يكون الفراء قد حكى هذه اللغة إلا أنه جهل أن القراءة جاءت عليها كما جهل أن حمزة قد قرأ بكسر الياء.

(٢٠) قلب ألف المسكور ياء عند الإضافة إلى ياء المتكلم

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول الراجز:

يابن الزبير طالما عصيكا

وطالما عنيتنا إليكا

لنضربن بسيفنا قفيكا

قال: علي أنه جاء في الشعر قلب الألف ياء مع الإضافة إلى كاف الضمير في قوله"قفيكا" والأصل قفاكا، فأبدلت الألف ياء، وإنما كان سبيل هذا الشعر لأنه ليس مع ياء المتكلم، فإنها تقلب معه ياء نثراً ونظماً عند هذيل، وإنما قيد بكاف الضمير لأنه السماع جاء به (١٥٨).

المشهور أن الاسم المكسور إذا أضفته إلى ياء المتكلم أثبت الألف وفتحت الياء نحو عصاي، فتاي، بشراي، وفي لغة هذيل تقلب هذه الألف ياء، وتدغم في

ياء الإضافة، فنقول على لغتهم عصي وفتي... والشاهد على هذه اللغة قول الهذلي:

سبقوا هويَّ وأعنقوا لهواهمُ

فتخرَّمو ولكل جنب مصرع(١٥٩)

وروي عن قطرب:

يطوف بي عكب في معد

ويطعن بالصملّة في قفيّا

فإن لم تأثرا لي من عكب

فلا أوريتما أبداً صديّا (١٦٠)

ومن شواهد هذه اللغة م القراءة قوله تعالى :(فَمن تبع هُداي فلا خوفٌ عليهم ولا هم يحزنون) البقرة ٣٨، وقراءة النبي- صلى الله عليه وسلم- وأبي الطفيل وابن أبي إسحق والجحدري وعيسى بن عمر "هدي" (١٦١).

وقرأ أبو الطفيل والجحدري وابن أبي إسحق (قال يا بشرى هذا غلام) يوسف ١٩(١٦٢).

وقرأ ابن أبي إسحق ﷺقال هي عصي" طه ١٨(١٦٣)، وقد وجه النحاة كل ذلك على أنه لغة لهذيل يقلبون ألف المكسور ياء ويدغمونها في ياء الإضافة. قال ابن جني: قال لي أبو علي: وجه قلب هذه الألف لوقوع ياء ضمير المتكلم بعدها أنه موضع ينكسر فيه الصحيح، نحو هذا غلامي ورأيت صاحبي، فلما لم يتمكنوا من كسر الألف قلبوها ياء، فقالوا: هذي عصي، وهذا فتي(١٦٤).

بقي أن نقول إن البغدادي تابع للرضي، حيث ذكر الرضي أن قلب ألف المكسور ياء لغة لهذيل ولم يستشهد عليها الرضي وكذلك البغدادي، أما الشاهد الذي شرحه البغدادي فهو على أن قلب الألف ياء جاء في الشعر مع الإضافة إلى كاف الضمير (١٦٥).

(٢١) مجيء فاعل نعم نكرة مضافة إلى مثلها

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول الشاعر:

فنعم صاحب قوم لا سلاح لهم

وصاحب الركب عثمان بن عفانا

قال: "على أن مجيء فاعل نعم نكرة مضافاً إلى مثلها قليل، وحكى الأخفش أن ناساً من العرب يرفعون بنعم النكرة مفردة ومضافة، فيقال على هذا: نعم امرؤ زيد، ونعم صاحب قوم عمرو"(١٦٦).

نص النحاة على أن مجيء فاعل نعم نكرة مضافة إلى مثلها قليل وبابه الشعر، ونقل البغدادي أن الأخفش (١٦٧)، والكوفيين وابن السراج(١٦٨) أجازوا ذلك في الاختيار ونقلوا أنه لغة لبعض العرب.

فمن النحاة الذين ذكروا أن مجيء فاعل نعم مضافاً إلى مثلها قليل وبابه الشعر أبو علي الفارسي (١٦٩)، وابن عصفور(١٧٠)، والسيوطي (١٧١)، وقد جاء على ذلك شاهدان على نعم؛ الأول ما ذكره البغدادي "فنعم صاحب قوم"، والآخر ما أنشده الهجري في نوادره:

فنعم مناخ أزفلة عجاف

وملقى نستعين على رحيل

رجال من خويلد آل عوف

حيال الشمس أو مجرى سهيل(١٧٢)

أما الأخفش فقد حكى أن ناساً من العرب يرفعون بنعم النكرة مفردة ومضافة (١٧٣)، وقد وافق الفراء الأخفش وأجاز

ذلك ابن السراج إلا أن هذه اللغة لم تنسب إلى أحد (١٧٤)، وإنما اعتمد من وافق الأخفش على قوله: إن ناساً من العرب يرفعون بنعم النكرة مفردة ومضافة.

بقي أن نقول إن الرضي لم يتطرق إلى اللغة التي حكاها الأخفش، وإنما ذكر أن فاعل نعم وبئس قد يرد منكراً مفرداً كقوله فنعم صاحب قوم..(١٧٥)، ونقل البغدادي قوله الأخفش بأنها لغة من شراح التسهيل(١٧٦).

(٢٢) كذب اسم فعل، ومضر تنصب به

ذكر البغدادي هذه اللغة في موضعين من خزانته، الموضع الأول عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول معقر البارقي:

وذبيانية أوصت بنيها

بأن كذب القراطف والقروف

قال: على أن الكذب مستهجن عندهم، بحيث إذا قصدوا الإغراء بشيء، قالوا: كذب عليك، أي عليكم بها فاغتنموها، ومضر تنصب بكذب، وأهل اليمن ترفع بها، قال ابن السكيت: يرفعون المغرى به ومن نصب فعلى الأمر والإغراء(١٧٧).

كذب العتيق وماء شن بارد

إن كنت سائلتي غبوقاً فاذهبي

قال: على أن كذب في الأصل فعل، وقد صار اسم فعل أمر بمعنى الزم، ولم أر من قال من النحويين وغيرهم أن كذب اسم فعل، وهذا شيء انفرد به الشارح المحقق(١٧٨). وبالرجوع إلى كلام الشارح المحقق وجدته ينقل ذلك عن ابن السراج.

قال الرضي: قال محمد بن السري، إن مضر تنصب به – أي بكذب- واليمن ترفع، فمعنى كذب عليه البزر أي الزمه وخذه، ووجه ذلك أن الكذب عندهم في غاية الاستهجان، ومما يغري بصاحبه وبأخذه المكذوب عليه، فصار معنى كذب فلان الإغراء به، أي الزمه وخذه فإنه كاذب، فإذا قرن بعليك صار أبلغ في الإغراء ، كأنك ثقلت: افترى عليك فخذه، ثم استعمل في الإغراء بكل شيء، وإن لم يكن مما يصدر منه الكذب كقولهم: كذب عليك العسل، أي عليك بالعسلان قال:

وذبيانية أوصت بنيها

بأن كذب القراطف والقروف

أي عليكم بها وكذب الحج، أي عليك به، فكما جاز أن يصير نحو عليك وإليك بمعنى فعل الأمر، فينصب به، جاز أن يصير كذب، وكذب عليك بمعنى الأمر فينصب به كما ينصب بالزم (١٧٩).

وقد ذهب ابن السكيت والزمخشري- كما في اللسان- إلى أن كذب فعل، قال ابن منظور: كذب عليكم الحج، من رفع جعل الكذب بمعنى وجب ومن نصب فعلى الإغراء ولا يصرف منه آت ولا مصدر ولا اسم فاعل ولا مفعول، وله تعليل دقيق ومعان غامضة تجيء في الأشعار، وفي حديث عمر كذب عليكم الحج والعمرة كذب عليكم الجهاد، ثلاثة أسفار كذبن عليكم، قال ابن السكيت، كان كذبن هنا إغراء أي عليكم بهذه الأشياء الثلاثة، قال: كان وجهة النصب على الإغراء ولكنه جاء شاذاً مرفوعاً، قال الزمخشري: معنى كذب عليكم الحج على كلامين، كأنه قال كذب الحج عليك أي ليرغبك الحج وهو واجب عليك، ومن نصب الحج فقد جعل عليك اسم فعل وفي كذب ضمير الحج (١٨٠).

وبذلك يسقط كلام البغدادي الذي صرح

بأنه لم ير من قال من النحويين وغيرهم إن كذب اسم فعل، وإن هذا شيء انفرد به الشارح المحقق، ومن حفظ حجة على من لم يحفظ.

(٢٣) ما ورد على فعال علماً مؤنثاً

وردت في الخزانة أعلام مؤنثة على وزن فعال، والمعروف أن الأعلام على هذا الوزن مثل: حذام، قطام، سكاب، سجاع،... فيها ثلاث لغات.

اللغة الأولى : لغة أهل الحجاز، وهم يبنون هذه الأعلام على الكسر مطلقاً(١٨١)، وشواهدهم على هذه اللغة كالتالي:

إذا قالت حذام فصدقوها

فإن القول ما قالت حذام

أتاركة تدللها قطام

وضناً بالتحية والكلام

أبيت اللعن إن سكاب علق

نفيس لا يعار ولا يباع (١٨٢)

خبريني رقاش لا تكذبيني

أبحرٌ زنيْت أم بهجين(١٨٣)

لو كن من حضن تضاءل متنه

أو من قضاء بكى عليه تضاد(١٨٤)

اللغة الثانية: لغة بعض بني تميم، وهم يعربون تلك الأعلام إعراب ما لا ينصرف مطلقاً.

اللغة الثالثة: لغة جمهور بني تمام، وهم يعربون الأعلام المؤنثة على وزن فعال إعراب ما لا ينصرف، إلا ما آخره راء فإنهم يبنونه على الكسر، وهم في ذلك يوافقون أهل الحجاز(١٨٥)، وعلى هذه اللغة جاء قول الفرزدق:

متى تردن يوماً سفار تجد بها

أديهم يرمي المستجيز المعورا(١٨٦)

وقد جمع الأعشى بين اللغتين التميميتين بقوله:

ومر دهر على وبار

فهلكت جهرة وبار

وعلى لغة جمهور تميم جاء قول الشاعر:

ندمت ندمة الكعسي لما

غدت مني مطلقة نوار (١٨٧)

ونعود إلى البغدادي وخزانته لنجده قد خرج ما ورد من أعلام مؤنثة على وزن فعال على اللغات المذكورة- أهل الحجاز، جمهور تميم، بعض تميم- فعلى لغة أهل الحجاز، واللغة الثانية المنسوبة إلى بعض التميميين خرج قول الشاعر:

حنت نوار ولا هنا حنت

وبدا الذي كانت نوار أجنت

قال في إعرابه: نوار فاعل حنت، مبني على الكسر في لغة الجمهور(١٨٨) وعند تميم معرب لا ينصرف (١٨٩)، وهذه ليست لغة كل بني تميم فجمهورهم يوافقون الحاجزيين في ما آخره راء مثل نوار، وعلى هاتين اللغتين أيضاً خرج قول الأعشى:

ومر دهر على وبار

فهلكت جهرة وبار

قال البغدادي: أورده شراح الألفية شاهداً على ورود اللغتين إحداهما البناء على الكسر، والثانية إعرابها إعراب ما لا ينصرف (١٩٠) وعلى لغة الحجازيين، وكل بني تميم (١٩١) خرج قول الشاعر:

أبيت اللعن إن سكاب علق

نفيس لا يعار ولا يباع

قال في إعراب البيت: سكاب اسم فرس إذا أعربته منعته الصرف لأنه علم فلحصول التعريف فيه والتأنيث مع كثرة الحروف يمنع من الصرف، والشاعر تميمي وهذه لغة قومه، وإذا بنيته على الكسر أجريته مجرى حذام؛ لأنه مؤنث معدول معرفة فلمشابهته هذه الأواف- دراك- نزال، بني، وهذه اللغة حجازية.

بقي أن نجمل ما قلنا في أن البغدادي خرج ما ورد في خزانته من أعلام على وزن فعال على اللغات المأثورة في هذه المسألة، وهو في هذا غير متأثر بشرحه بشواهد البغدادي، ففي قول الأعشى ومر دهر على وبار... البيت غير موجود عند الرضي، بل هو مطلع قصيدة جاء منها شاهد في شرح الكافية وهو:

كحلفة من أبي رياح

يسمعها لاهه الكبار

وبعد أن بين البغدادي استشهاد الرضي ذكر أن الشاهد من قصيدة للأعشى مطلعها ومر دهر على وبار... وأخذ في شرح هذا المطلع وخلال هذا الشرح وقع توجيهه لوبار... وهكذا في الشواهد الأخرى.

(٢٤) فتح اللام التي بمعنى كي

ذكر البغدادي هذه اللغة عند شرحه لقول خالد بن جعفر:

لعل الله يمكنني عليها

جهاراً من زهير أو أسيد

حيث نقل عن الفارسي في المسائل البصرية قوله: قال أبو الحسن الأخفش: زعم يونس أن ناساً من العرب يفتحون اللام التي في مكان كي، وزعم خلف الأحمر أنها لغة لبني العنبر، وقد سمعت أنا ذلك من العرب، وذلك أن أصلها الفتح وكسرت الإضافة لفصل بينها وبين لام الابتداء، وأحفظ في كتاب أبي الحسن:

تواعدني ربيعة كل يوم

لأهلكها وأقتني الدجاجا(١٩٢)

وما نسبة خلف الأحمر إلى بني العنبر أضاف إليه ابن مالك عكلا، قال في شرح التسهيل: وإذا وليها- أي اللام- فعل كسرها كل العرب إلا عكلا وبني العنبر، فإنهم يفتحونها وأنشدوا على ذلك وتأمر في ربيعة كل يوم(١٩٣).

وقد جاء فتح اللام في قراءة أبي السمال في قوله تعالى :(وما كان الله ليعذبهم) الأنفال ٣٣، بفتح اللام (١٩٤).

بقي أن نقول إن البغدادي ذكر ذلك استطراداً، والشاهد عند الرضي مجيء لعل حرف جر(١٩٥).

(٢٥) رفع المضارع بعد أن لغة لبعض العرب

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول الشاعر:

أن تقرأان على أسماء ويحكما

مني السلام وأن لا تشعرا أحدا

قال: على أن أن الخفيفة المصدرية قد لا تنصب المضارع، كما في البيت إما للحمل على "ما" المصدرية، أو على المخففة، وذهب الزمخشري إلى أن الرفع بعد أن لغة، قال في المفصل: "وبعض العرب يرفع الفعل بعد أن تشبيهاً بما"(١٩٦)، وأقول وردت عدة شواهد دخلت فيها أن على الفعل المضارع ولم تعمل فيه النصب، هذه الشواهد كالآتي:

١- أن تقرأان على أسماء ويحكما...

٢- أنشد الفراء عن القاسم بن معن قاضي الكوفة:

إني زعيم يا نويـ

ـقة أن سلمت من الرزاح

أن تهبطين بلاد قو

م يرتعون من الطلاح (١٩٧)

٣- وقال آخر :

إذا كان أمر الناس عند عجوزهم

فلابد أن يلقون كل يباب (١٩٨)

٤- وقال حاتم الطائي:

وإني لأختار القرى طاوي الحشا

محاذرة من أن يقال لئيم (١٩٩)

٥- وقال آخر:

أبي الناس ويب الناس أن يشترونها

ومن يشتري ذا علة بصحيح(٢٠٠)

أقول اختلف النحاة في تخريج هذه الشواهد على مذهبين (٢٠١).

المذهب الأول: أنٍ ذلك لغة لبعض العرب يهملون أن حملاً على أختها "ما" في كون كل منهما مصدرية، وممن صرح بأنها لغة الزمخشري (٢٠٢) وقد سبق كلامه، والأنباري (٢٠٣)، وابن يعيش (٢٠٤)، والأشموني (٢٠٥).

والمذهب الثاني: مذهب الكوفيين، ووافقهم الفارسي وابن جني (٢٠٦)- أن أن مخففة من الثقيلة.

بقي الحديث عن لغة إهمال أن، والضرورة، فابن عصفور وأبو حيان جعلا ذلك ضرورة، ولنبدأ بابن عصفور فقد جعل مباشرة الفعل المضارع لـ أن المخففة من الثقيلة وحذف الفصل من الضرائر، وساق على ذلك الشواهد المذكورة منذ قليل أن تهبطين أن تقرأان، أن يلقون أن يشترونها، أن يقال. قال: ولا يحسن شيء من ذلك في سعة الكلام حتى يفصل بين أن والفعل بالسين أو سوف أو قد في الإيجاب وبـ لا في النفي، فإن جاء شيء منه في الكلام حفظ ولم يقس عليه، نحو قراءة ابن مجاهد (٢٠٧) "لمن أراد أن يتم الرضاعة" برفع يتم (٢٠٨)، قلت: يحفظ ولا يقاس عليه ولا يدرج ضمن الضرائر؛ القراءة تمنع ذلك.

أما أبو حيان فقد ذكر أن النحويين نسبو القراءة إلى ابن مجاهد " أن يتم بالرفع، وقد جاز رفع الفعل بعد أن في كلام العرب في الشعر، وذكر شاهدين على ذلك، ثم قال: والذي يظهر لي أن إثبات النون في المضارع المذكور (٢٠٩) مع أن مخصوص بضرورة الشعر ولا يحفظ أن غير ناصبة إلا في هذا الشعر، والقراءة المنسوبة إلى ابن مجاهد وما سبيله هذا لا تبنى عليه قاعدة(٢١٠). قلت: أما قوله لا يحفظ إلا في هذا الشعر، فهذا غير صحيح، وقد وردت ثلاثة شواهد أخرى سبق ذكرها، وأما قوله إن ذلك لم يرد إلا في قراءة ابن مجاهد، فهذا ينفيه ما ذكره في الآية الكريمة (تريدون أن تصدونا) إبراهيم١٠. قال: وقرأ طلحة أن تصدونا بتشديد النون، جعل أنٍ هي المخففة من الثقيلة وقدر فصلاً بينها وبين الفعل، وكان الأصل أنه تصدوننا فأدغم نون الرفع في الضمير، والأولى أن تكون أن الثنائية التي تنصب المضارع لكنه هنا لم يعملها، بل ألقاها من قرأٍ لمن أراد أن يتم الرضاعة برفع يتم حملاً على ما المصدرية أختها (٢١١)، فالذي يذكر أن رفع المضارع بعد أن لم يثبت إلا في قراءة ابن مجاهد يعود ويخرج قراءة

طلحة (تريدون أن تصدونا) بتشديد النون على أنها المصدرية، أهملت حملاً على ما أختها.

والذي أميل إليه قل الرؤاسي- وهو إمام في النحو واللغة والقراءة- أن فصحاء العرب ينصبون بأن وأخواتها الفعل، ودونهم قوم يرفعون بها، ودونهم قوم يجزمون بها، والدليل على أنها تأتي في مرتبة تالية لنصب المضارع بعد أن، أن النحاة لم ينسبوها لقبيلة بعينها، بل إن منهم من لم يذكر أنها لغة أصلاً.. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقراءة ابن مجاهد التي نسبها النحاة إليه غير موجودة في كتابه السبعة، والقراءة الثانية التي نسبها أبو حيان إلى طلحة كذلك...

الهوامش:

٩٢- خزانة الأدب ١٦٦/٤ بتصرف، وقد وردت اللغة منسوبة لأهل العالية في المغني ٣٥، والجني الداني ٢١٠، والهمع ٣٩٤/١.

٩٣- انظر في هذا الخلاف مثلاً شرح التسهيل ٣٧٥/١، والهمع ١، ٣٩٤.

٩٤- المحتسب ٢٧٠/١.

٩٥- انظر الشاهد في الجني الداني ٢١٠، وشرح التسهيل ٣٧٥/١، وشرح الأشموني ٢٥٥/١.

٩٦- انظر المغني ٣٥، والهمع ٣٩٤/١.

٩٧- انظر الجني الداني ٢١٠ على سبيل المثال.

٩٨- خزانة الأدب ٢٣٥،٢٣٦/١٠ باختصار، وانظر كلام ابن سلام في طبقات فحول الشعراء ٧٨/١، ٧٩.

٩٩- انظر على سبيل المثال: شرح المفصل ٥٨٤/٨، وشرح لاجمل ٤٣٣/١، وشرح الرضي ٣٣٤/٤، ولاهمع ٤٣٢/١، وشرح الأشموني ٢٦٩/١.

١٠٠- طبقات فحول الشعراء ٧٨/١، ٧٩.

١٠١- الجني الداني ٤٩٢.

١٠٢- المغني ٤٩، وانظر شرح الجمل ٤٣٣/١.

١٠٣- شرح الجمل ٤٣٣/١.

١٠٤- انظر مثلاً الكتاب ١٤٢/٢، وشرح المفصل ٨٤/٨، ورصف المباني ٢٩٨.

١٠٥- الكتاب ١٢٤/١، والخزانة ١٨٥/٩، وانظر في نسبة هذه اللغة شرح المفصل ٧٩/٧، وشرح الرضي ١٧٨/٤، وشرح الجمل ٤٧١/١، ٤٨٠/٢، وشرح شذور الذهب ٤٠٦، والهمع ٥٠٤/١.

١٠٦- انظر هذه الشروط على سبيل المثال عند ابن يعيش ٧٩/٧، وعند ابن عصفور في شرح الجمل ٤٧١/١.

١٠٧- الكتاب ١٢٤/١، وشرح الجمل ٤٧١/١.

١٠٨- انظر شرح شذور الذهب ٤٠٦، والهمع ٥٠٤/١.

١٠٩- المشهور عند البصريين فتح همزة إن إذا أجري القول مجرى الظن على لغة سليم وغيرها، انظر حاشية الصبان ٣٨/٢.

١١٠- أجرى قالت مجرى ظنت على لغة سليم حيث نصب مفعولين، الأول هذا والآخر إسرائينا، وانظر الشاهر في شرح الأشموني ٣٧/٢.

١١١- خزانة الأدب ١٦٧/٧.

١١٢- انظر في هذه اللغات على سبيل المثال الكتاب ٢٨٣/٣، وشرح المفصل ١٠٦/٤، وشرح الجمل لابن عصفور ٤١٢/٢، وشرح شذور الذهب ١١٦، والهمع ١٣٩/٢.

١١٣- لزياد الأعجم في ديوانه ٧٨.

١١٤- شرح أبيات الجمل لابن هشام اللخمي نقلاً عن الخزانة ١٦٧/٧.

١١٥- الجمل ٢٩٩.

١١٦- شرح الجمل ٤١٢/٢.

١١٧- البسيط في شرح الجمل لابن أبي الربيع ٤٨٣/١.

١١٨- شرح جمل الزجاجي لابن هشام ٣٦٦، والغريب أنه لم يذكر هذه اللغة في شرح شذور الذهب مثلاً ١١٥ وما بعدها، وقد ذكر اللغات الأخرى.

١٩- الخزانة ٨٧/٣، وكلام البغدادي هو هو كلام ابن السيرافي في شرح أبيات سيبويه ٣٨٨/١.

١٢٠- انظر الهمع ١٠٦/٢.

١٢١- الكتاب ٢٢٦/١، وانظر المقتضب ٣٣٥/٤.

١١٢- شرح الرضى ٤٩٥/١ واللغة منسوبة إلى خثعم في كتاب ٢٢٦/١، وانظر الهمع ١٠٦/٢.

١٢٣- انظر الكتاب ٣١٩/٢، المقتضب ٤١٢/٤ وما بعدها، وشرح المفصل ٨٠/٢، وشرح الجمل ٢٧٢/٢، وشرح الرضي ٨٥/٢، وشرح شذور الذهب ٢٨٥.

١٢٤- الكتاب ٣١٦/٢ باختصار يسير.

١٢٥- الكتاب ٣٢٤/٢، وانظر شرح أبياته السيرافي ١٧٨/٢.

١٢٦- شرح الرضي ٨٦/٢.

١٢٧- خزانة الأدب ٤٧٠/١.

١٢٨- الكتاب ٣١٢/٢، وخزانة الأدب ٣٥١/٣.

١٢٩- الكتاب ٣٢٥/٢، والخزانة ٣١٨/٣.

١٣٠- تحصيل عين الذهب ٣٥٨، والخزانة ٣٦/١١.

١٣١- الكتاب ٣٢٧/٢.

١٣٢- قال ابن السيرافي في شرح أبيات سيبويه: نصب غير على الاستثناء المنقطع وغير أنه جواد ليس بشيء مستثنى من الأول أراد ولكنه مع ذكرته لك جواد لا يبقى من ماله شيئاً ١٦٣/٢.

١٣٣- خزانة الأدب ٤٢٦/١٠.

١٣٤- اظر مثلاً معان القرآن للأخفش ١٣٢/١، والجنى الداني ٥٦٨، والهمع ٣٧٣/٢.

١٣٥- انظر رصف المباني ٣٧٥، والجني الداني ٥٨٦.

١٣٦- قال الرضي: يجوز أن يقال: الأصل "لعا" أي انتعش، دعاء له، فأدغم تنوينه في لام الجر، وشرح الرضي ٤٧٣/٤، وهذا أيضاً لا معى له في الشاهد.

١٣٧- انظر الحجة ١٣٩/٢، والمغني ٢٨٤، وشرح الجمل ٤٣٥/١.

١٣٨- انظر في ذلك شرح الرضي ٣٧٣/٤، والجنى الداني ٥٨٦.

١٣٩- خزانة الأدب ٩٧/٧ وما بعدها.

١٤٠- ديوان الهذليين ٢٠٩/٢.

١٤١- عجز بيت لصخر الغي والرواية في ديوان الهذليين على أقطارها وبهذه الرواية يفوت الاستشهاد، انظر ديوانهم

.٢٢٤/٢

١٤٢- المغني ٣٢٧.

١٤٣- انظر شرح الرضي ٢٠٤/٣، والهمع ٣٧٥/٢، ٣٧٦، وشرح الأشموني ٢٠٥/٢.

١٤٤-خزانة الأدب ٤٣٠/٤.

١٤٥- المحتسب ٤٨/٢.

١٤٦- شرح التسهيل ٢٨٤/٣.

١٤٧- انظر مثلاً المحتسب ٩٤/٢، وشرح التسهيل ٢٤٢/٣.

١٤٨- انظر التصريح بمضمون التوضيح ٢٤٢/٣.

١٤٩- من السبعة، انظر السبعة ص٣٦٢.

١٥٠- قاله الزمخشري في الكشاف ٥٥١/٢.

١٥١- قاله الفراء في معاني القرآن ٧٥/٢.

١٥٢- قاله المعري في رسالة الغفران ٤٥٥.

١٥٣- انظر مثلاً شرح التسهيل ٢٨٤/٣، والبحر المحيط ٤٢٩/٦.

١٥٤- قال الأخفش في معاني القرآن ٢٧٥/٢.

١٥٥- شرح التسهيل ٢٨٤/٣.

١٥٦- التصريح بمضمون التوضيح ٢٤٢/٣، وانظر الإتحاف ١٦٨/٢.

١٥٧- معاني القرآ، للفراء ٥٧/٢.

١٥٨- خزانة الأدب ٤٢٨/٤، وقد جاءت اللغة منسوبة إلى هذيل في المصادر التالية: المحتسب ٦٧/١، ٣٦٦، وشرح المفصل ٣٣/٣، والبحر المحيط ٢٩١/٥، وشرح الأشموني ٢٨٢/١، والهمع ٤٣٥/١، ووردت غير منسوبة في الخصائص ١٧٧/١.

١٥٩- الشاهد قلب ألف المقصور ياءٍ وإدغامه في ياء الإضافة، انظر مثلاً الهمع ٤٣٥/٣.

١٦٠- الشاهد كلاذي قبله، وانظر مثلاً الخصائص ١٧٨/١، وشرح المفصل ٣٣/٣.

١٦١- مختصر في شواذ القرآن ١٢، والمحتسب ٧٦/١.

١٦٢- مختصر في شواذ القرآن ٦٧، والمحتسب ٣٦٦/١، والبحر المحيط ٢٩١/٥، قال أبو حيان: يا بشري بقلب الألف ياء وإدغامها في ياء الإضافة.

١٦٣- مختصر شواذ القرآن ٩٠.

١٦٤- المحتسب ٧٦/١، وانظر الخصائص ١٧٧/١.

١٦٥-انظر شرح الرضي ٢٦٤/٢.

١٦٦- الخزانة ٤١٧/٩، باختصار، وانظر شرح الرضي ٢٥٣/٤.

١٦٧- انظر منهج الأخفش الأوسط ٣٤٨.

١٦٨- انظر الأصول ١١٩/١.

١٦٩- انظر الإيضاح العضدي ٨٥، وايضاح شواهد الإيضال ١٢٠/١.

١٧٠- المقرب ٦٦/١، وشرح الجمل ٦١٣/١.

١٧١- أخل به المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية، وانظره في إيضاح شواهد الإيضاح ١٢٠/١، ١٢١.

١٧٣- انظر شرح التسهيل ١٠/٣، والهمع ٢٤/٣.

١٧٤- انظر شرح التسهيل لابن مالك ٣/١٠ و ١١، وشرح الأشموني ٣/٢٨و ٢٩.

١٧٥- انظر شرح الرضي ٤/٢٥٣.

١٧٦- انظر شرح التسهيل ٣/١٠و ١١.

١٧٧- خزانة الأدب ٥/١٥.

١٧٨- خزانة الأدب ٦/١٨٣.

١٧٩- شرح الرضي ٣/٨٨.

١٨٠- اللسان: كذب.

١٨١-اختلف النحاة في سبب ناء هذه الأعلام على ثلاثة مذاهب؛ الأول مذهب سيبويه أنها بنيت لشبهها بفعال الذي هو اسم الأمر، وهذا مذهب سيبويه ومن تبعه، انظر الكتاب ٣/٢٧٣، والثاني مذهب المبرد أنها بنيت لتوالي علل منع الصرف عليها وهي التعريف والتأنيث والعدل، انظر المقتضب ٣/٣٧٤، والثالث: مذهب الربعي أنها بنيت لتضمنها معنى الحرف، وهو تاء التأنيث، انظر شرح الجمل ص/٢٤٩.

١٨٢- أخل به المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية، وانظره في الخزانة ٥/٢٩٨، وما بنته العرب على فعال ص١١.

١٨٣- أخل به المعجم المفصل، وانظره في ما بنته العرب على فعال.

١٨٤- أخل به المعجز.

١٨٥- انظر في نسبة هذه اللغات، الكتاب ٣/٢٧٧، المقتضب ٣/٢٧٥ وما ينصرف وما لا ينصرف ٧٢، وما بعدها، وشرح المفصل ٤/٦٤ وما بعدها.

١٨٦- سفار مبنية على اكسر على لغة أهل الحجاز وجمهور تميم.

١٨٧- وبار الأولى مبنية على الكسر، والثانية مرفوعة.

١٨٨- للفرزدق في ديوانه ص ٢٥٧، وقد أخل به المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية.

١٨٩- أحياناً يسمى البغدادي لغة الحجاز لغة الجمهور.

١٩٠- الخزانة ٤/١٩٩.

١٩١- خزانة الأدب ٢/٧١ وما بعدها، وانظر مثلاً شرح الأشموني ٣/٢٦٩.

١٩٢- أخل به المعجم المفصل في شواهد الحو الشعرية، وانظره مثلاً في شرح التسهيل ٣/١٤٩ وهو للنمر بن تولب.

١٩٣- شرح التسهيل ٣/١٤٩.

١٩٤- مختصر شواذ القرآن ٥٥، قال ابن خالويه حكى أبو زيد أن من المعرف من يفتح كل لام إلا في قولهم الحمد لله.

١٩٥- انظر شرح الرضي ٤/٣٧٤.

١٩٦- خزانة الأدب ٨/٤٢٠ وما بعدها باختصار.

١٩٧- انظر مثلاً معاني القرآن ١/١٣٦، والخصائص ١/٣٩٠.

١٩٨- انظر مثلاً ضرائر الشعر ١٦٤.

١٩٩- أخل به المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية، وانظر مثلاً في الضرائر ١٦٤.

٢٠٠- أخل به المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية، وانظره في الضرائر ١٦٤.

٢٠١- انظر الإنصاف ٢/٥٦٣ وشرح المفصل ٧/١٥.

٢٠١- وقبلهم صرح به ثعلب في مجالس ١/٣٢٢، وقال الرؤاسي من الكوفيين:

"فصحاء العرب ينصبون بأن وأخواتها الفعل، ودونهم قوم يرفعون بها، ودونهم قوم يجزمون بها" الهمع ٢/٢٨٤.

٢٠٣- قال في الإنصاف: إن من العرب من لا يعلمها مظهرة ويرفع ما بعدها تشبيهاً بـ "ما" لأنها تكون مع لافعل بمنزلة المصدر كما أن ما تكو العفل بعدها بمنزلة المصدر ٢/٥٦٣.

٢٠٤- انظر شرح ابن يعيش ٧/١٥.

٢٠٥- عند شرحه لقولٍ ابن مالك "وبعضهم أهمل "أن" حملاً على "ما" أختها حيث استحقت عملاً، قال الأشموني بعضهم- أي بعض العرب ٣/٢٨٦.

٢٠٦- قال في الخصائص: سألت عنه- أي عن قول الشاعر أن تقرأن- أبا علي - رحمه الله- فقال: هي مخففة من الثقيلة ١/٢٩١.

٢٠٧- القراءة غير موجودة في السبعة لابن مجاهد.

٢٠٨- الضائر ١٦٤، وانظر شرح الجمل ١/٤٤٥.

٢٠٩- يعني قول الشاعر أن تهبطين، أن تقرأن.

٢١٠- البحر المحيط ٢/٢٣٠.

٢١١- البحر المحيط ٥/٤١٠.



الأثر الدلالي في التوجيه النحوي من حيث التعدد والاحتمال والمنع

بقلم: د.محمد قاسم محمد حسين*

هذه الدراسة تقوم على جانبين رئيسين،: الأول: الجانب النظري، ويشمل علاقة الدلالة بعلم النحو، وقد ذكرت فيه معنى الدلالة في اللغة والاصطلاح، وأوضحت فيه موقع الدلالة في التراث النحوي العربي، وتوظيف نحاتنا الأوائل لهذه الدلالة توظيفاً صحيحاً، وعدم إغفالهم لدورها الفعّال في التوجيه النحوي.

والثاني: الجانب التطبيقي، وتناولت فيه الأثر الدلالي في التوجيه النحوي للقراءات القرآنية والشواهد الشعرية من حيث التعدد والاحتمال والمنع.

علم الدلالة

هو علمٌ حديث النشأة من حيث منهجيته واستقلاله كفرع رئيس من فروع البحث اللغوي " وقد أصبحت (الدلالة) أو (علم الدلالة) أو (نظرية الدلالة) أو (نظرية المعنى) أو (علم المعنى) منذ مطالع هذا القرن - القرن العشرين . فرعاً من فروع البحث اللغوي معترفاً به فى علم اللغة "(١) لذا فإن جورج مونان يعترف بأن دراسة هذا الفرع " لم تبلغ بعد سن الرشد العلمي، ويرى كثير من الألسنيين أنها الجزء من الألسنية الذي تفترض تطبيق مبادئ الهيكلية عليه أكثر العقبات، وهى عقبات لم تتضح طبيعتها بعد "٢) بيد أن هذا العلم له أصول تاريخية قديمة ترجع لعلماء العرب القدماء من لغويين وبلاغيين وفلاسفة وعلى رأس هؤلاء هم النحاة.

والدلالة لغة " الإرشاد، وما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه، والجمع دلائل ودلالات.

ودلّه على الشيء يدله دلاً ودلالة، فاندلّ: سدده إليه، والدليل ما يستدل به "٣)

والدلالة فى الاصطلاح تعنى " ما يتوصل به إلى معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعنى "(٤)

وعلم الدلالة " مصطلح فنى يستخدم فى الإشارة إلى دراسة المعنى "٥) أو " العلم الذي يدرس المعنى "(٦) " ولكن لا يفهم من هذا أن علم الدلالة يهتم بالمعنى المفرد

* أكاديمي من مصر.



وحسب، بل هو موجه صوب النشاط الكلامي ذي الدلالة الكاملة من أحداث كلامية أو امتدادات نطقية، تكون جمل ذات معان فتجدد عن طريق معطيات الجمل ككل وليس الكلمة المفردة "٧)

الدلالة وعلاقتها بالنحوالعربي

" ويرتبط النحو – بوصفه العلم الذي يدرس المستوى التركيبي للغة – ارتباطًا جوهريًا بالدلالة ليس فقط لأن قواعده هى أداة التوصيل إلى الدلالة، وإنما لأن عنصر الدلالة مكون من مكونات القاعدة نفسها من ناحية، كما أنه من ناحية ثانية وسيلة لدراسة هذه القواعد وتفسيرها وتعليلها "٨) "لا سيما في النحو العربي الذي لم يقتصر فى أهدافه على الوصول إلى القواعد وإنما تعدى ذلك إلى تفسيرها وتعليلها، وقد كان المكون الدلالي عنصرًا أساسيًا فى هذه المراحل كلها "٩) " وقد أدت مكانة المعنى هذه إلى اهتمام دارسي اللغة به اهتماماً جعله أساساً لتحليل التراكيب اللغوية "١٠) وهذه العلاقة عرفها النحاة منذ سيبويه " فاستخدموا المعنى فى التحليل النحوي "١١) " وكانت غاية التحليل النحوي أو الإعراب بالمعنى الاصطلاحي عندهم إنما هي بيان لوظائف تتصل بالمعنى "١٢)

وعلق د. محمد حماسة تعليقًا دلالياً على قول سيبويه:" فمنه مستقيم حسن، ومُحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب "١٣) فقال:" في هذا النص القصير تكمن بذور نظرية نحوية، حيث تندمج في تواؤم حميم قوانين النحو مع قوانين الدلالة، أو بعبارة أخرى قوانين المعنى النحوي الأولى وتمثله الوظائف النحوية المختلفة مع قوانين دلالة المفردات الأولية وتمثلها الدلالة المعجمية بالكلمة وتمتزج فيما يمكن أن يسمى المعنى النحوي الدلالي "١٤)

ومن أقوال علمائنا القدماء أيضاً فى الربط بين الجانب النحوي والجانب الدلالي ما قاله ابن جنى عند تعريفه للإعراب – وهو جزء من النحو –:" الإبانة عن المعنى بالألفاظ "١٥) ويظهر هذا الارتباط أيضًا فى تعريف السكاكي لعلم النحو بقوله:" بأنه معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقاً "١٦) ونقل السيوطي تعريف صاحب المستوفي للنحو فقال:" صناعة ينظر لها أصحابها فى ألفاظ العرب من جهة ما يتألف بحسب استعمالهم، لتعرف النسبة بين صيغة النظم،وصورة المعنى،فيتوصل بإحداهما إلى الأخرى"١٧)والذى يؤكد ذلك الارتباط ما قرره نحاة العرب القدامى" فكل ما يصلح به المعنى فهو جيد، وكل ما فسد به المعنى فمردود "١٨)

وقد أكد ابن جنى على أن تقدير الإعراب يجب أن يكون موافقًا للمعنى فقال:"فإن أمكنك أن يكون تقدير الإعراب على سمت تفسير المعنى فهو ما لا غاية وراءه، وإن كان تقدير الإعراب مخالفًا لتفسير المعنى تقبلت تفسير المعنى على ما هو عليه، وصححت طريق تقدير الإعراب، حتى لا يشذ شيء منها عليك "١٩) وقد عقد ابن جنى فى الخصائص باباً فى تجاذب المعانى والإعراب فقال: " هذا موضع كان أبو علي رحمه الله يعتاده ويلم كثيرًا به. ويبعث على المراجعة له

وإلطاف النظر فيه وذلك أنك تجد فى كثير من المنثور والمنظوم الإعراب والمعنى متجاذبين، هذا يدعوك ٬ إلى أمر وهذا يمنعك منه فمتى اعتورا كلاما ما أمسكت بعروة المعنى وارتحت لتصحيح الإعراب "٢٠) وهم يقصدون بالمعنى هنا المعنى النحوي الوظيفي " وقد أورد ابن جنى أمثلة لذلك من القرآن الكريم "٢١) ومنها قوله تعالى:)إنه على رجعه لقادر يوم تبلى السرائر)". سورة الطارق: آيتان (٨، ٩) " وفى مباحث النحو كما فى مجالس العلماء ومناظراتهم فى حلقات الدرس أو فى حضرة الخلفاء والعلية شواهد قاطعة الدلالة على أنهم كانوا يعلمون أن الإعراب قد يوجه المعنى ويؤثر فيه، إذ كانوا يديرون عليه، ويربطون به بعض مسائل الفقه وأحكام التشريع "٢٢).وذكر السيوطى العلاقة بين النحو متمثلاً فى الإعراب وبين المعنى فقال: "لأن المعنى يغير ويختلف باختلاف فى الإعراب فلابد من معرفة وجوه الإعراب لتحديد المعنى المراد من التركيب بناء على معرفة إعرابه "٢٣).

"وفى الفترة المبكرة للنحو العربى، كان أتباع مدرسة الكوفة يقولون عن سيبوبه إنه (عمل كلام العرب على المعانى فخلى عن الألفاظ) أى أنه أولى الجانب الإدراكى رعاية واهتمامًا على حساب الجانب الصوتى، أو بعبارة أخرى إنه يهتم بالدلالة وليس بالدال، أو بالمعنى الداخلى وليس بالشكل الخارجى "٢٤) وذلك لأن سيبويه " ما من مسألة نحوية يتناولها بالتحليل إلا ونجده يرط فيها بين التغيرات التي تحدث على مستوى اللفظ وما ينتج عنها من تعديل أو تحوير على مستوى المعنى " ٢٥) " وقد تنبه بعض أئمة النحويين منذ وقت مبكر إلى ظاهرة التحول فى الأساليب العربية وسجل صورًا من انتقال دلالة التركيب النحوي من مفهوم وضعت له فى الأصل إلى مفهوم آخر جديد اقتضته سنن التطور فى الاستخدام اللغوى، والحاجة إلى التعبير عن حالات مستجدة تتطلبها دواع نفسية وظروف اجتماعية لا تجد لها صيغة مستقلة تعنى بها، فتلجأ لاستعارة صيغ أخرى تحاول إضفاء دلالات جديدة عليه،تفهم من السياق الذى استخدمت فيه "٢٦)

"وقد درس العلماء القدماء كذلك جوانب مختلفة من جانب الدلالة التى تتعلق بالصيغة النحوية المجردة، فدرسوا فى إشارات ترتبط غالباً بنص من النصوص الفرق بين صيغة الجملة الاسمية وصيغة الجملة الفعلية، وهذه الإشارات متفرقة موزعة "٢٧).

وأصدق دليل على أن النحاة الأول اعتمدوا على المعنى الوظيفي فى التقعيد النحوى، أنهم اتهموا بتحكيم المعنى عند تحليلهم النحوي "واتهم النحاة العرب بأنهم يحكمون المعنى فى التحليل النحوي، وخطئوا فى ذلك إبّان المد الشكلى للنظريات الغربية "٢٨)

وما سبق يشير إلى " عناية اللغويين والنحاة والبلاغيين العرب القدامى. ومنذ عهد مبكر. بوظائف النحو أو معانيه، فقد أكد هؤلاء أن الأنظمة والقوانين النحوية عنصر حاسم من عناصر تحديد الدلالة، وفهم المعنى، وتهيأ لهم وضع علم النحو وسن قواعده وتقرير قوانينه فى ظل المعنى "٢٩) ويعلل د/ تمام حسان لذلك بقوله:" لأنهم اتخذوا من تلك القواعد

والـقـوانـين الـنـحـوية سـبـيـلاً إلــى فهم النصوص اللغوية، ومنها النص القرآنى، ممـا يجعل الـنـحـو الـعـربـى مـنـذ نشأته الأولى لصيقًا بعلم الدلالة، وأن للنحاة العرب المتقدمين قصب السبق على أى تـراث نحوى أممـى آخـر فى الربط بين النحو والدلالة "٣٠) أي في ربطهم بين النحو ودلالته الوظيفية.

الأثر الدلالى فى التعدد والاحتمال والمنع

لقد أوضحت في الكلام السابق العلاقة بـين الـدلالـة والـنـحـو وأظـهـرت أن هذه الـعـلاقـة قـويـة ومـؤثـرة، وسـوف أنـاقـش بصورة عملية أثـر الجانب الـدلالـى فى التوجيه النحوي ومـن مظاهرذلك ما نراه من تعدد التقعيد النحوي للشاهد الـواحـد بـاخـتـلاف روايـاتـه، أو احـتـمـال الشاهد لأكثر من توجيه أومجئ الشاهد على صورة واحدة ومنع احتمال التوجيه النحوى أو التعدد له، و يعتبر هذا المبحث بمثابة الدراسة العملية التى تبرز علاقة الدلالة بالنحو.

أولاً: الدلالة والتعدد:

وأقصـد بذلك أن الـدلالـة لها أثـر بـارز فى تعدد القاعدة النحوية أمام الشاهد الــواحـد، فـنـرى كـثـيـرًا مـن الـنـصـوص العربية تروى فى كتب النحاة بأكثر من رواية، وكل رواية لها توجيه نحوى مغاير عن الأخرى مما يؤثر في اختلاف المعنى، فبتعدد الموقع الإعرابي لكلمات الشاهد ينتج عنه تـعـدد فـى المعـنـى المصـاحـب لكل روايـة، فتختلف الـروايـات للشاهد الواحد أحياناً لاختلاف المعنى المـراد " إن دلالـة الأوجـه النحوية ليست مجرد استكثار من تعبيرات لا طائل تحتها، كما يتصور بعضهم، وإن جواز أكثر من وجه تعبيرى ليس معناه أن هذه الأوجه ذات دلالـة معنوية واحـدة. وإن لك الحق أن تستعمل أيها تشاء كما تشاء، وإنما لكل وجه دلالته "٣١)

فـكل روايــة تحـمـل دلالــة خـاصــة، وكل تعبير يفصح عن معنى مغاير للآخر " إذ كل عـدول من تعبير إلى تعبير، لابد أن يصحبه عـدول من معنى إلى معنى، فـالأوجـه التعبيرية المـتـعـددة، إنـمـا هـى صور لأوجه معنوية متعددة "٣٢)

" ومـمـا يـؤيـد ذلـك مـا ورد عـن الـعـرب فى قولهم: (ما أحسن زيـد) فـإذا قصد المتكلم دلالـة التعجب فـإنـه يـقـول: (ما أحـسـنَ زيــدًا) بنصب كل مـن (أحـسـنَ و زيـدًا)، ولو أراد معنى الاستفهام أى: عـن أى شـيء مـن زيـد حسن لقـال:(ما أحسنُ زيدٍ ؟) برفع (أحسن) وجر(زيد)، ولو قصدً معنى النفى لقال: (ما أحسنَ زيدٌ) بنصب أحسن ورفع زيد "٣٣) وهـذا المثال يظهر التأثير المتبادل بين الدلالة الوظيفية والنحو، فالإعراب وهو جزء من النحو يساعد على وضوح المعنى الوظيفي المـراد، وإذا خفى الإعـراب فـإن العامل الدلالي يساعد على فهم المعنى الوظيفي وذلك من مجرد فهم دلالة المتكلم نستطيع أن ننصب زيدًا أو نرفعه أو نجره " ومن الواضح أن كل تركيب وكل وجه إعرابى يتميز بخصائصه الدلالية، وتعدد معانيه الإعرابية وهـذا ينسجم مع النهج الذى اتبعه اللغويون، والمفسرون، والنحويون، والأصوليون العرب القدامى فى التعامل مـع النص القرآني المنطوي على معان مطلقة. لا تنقضى عجائبها، وتعدد أوجه تأويلها وتفسيرها "٣٤) ومما يؤكد قوة العلاقة بين الدلالة الوظيفية والنحو ما

نراه من تعدد روايات قراءة الآية الواحدة فى القرآن الكريم، فكل قراءة لها دلالة وظيفية معينة يصحبها تغير فى التوجيه النحوى ومن أمثلة ذلك ما يلى:

الأول: ما قرئ بالنصب والرفع و مثال ذلك قوله تعالى: (ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوةٌ) " سورة البقرة: آية (٧) لقد قرئت الآية السابقة برفع (غشاوة) ونصبها، قال ابن مجاهد: " قرأوا كلهم (غشاوة) في البقرة رفعاً بالألف إلا أن المفضل بن محمد روى عن عاصم (وعلى أبصارهم غشاوةً) نصباً "(٣٥) " والنصب على تقدير فعل أي: جعل على أبصارهم غشاوة وقراءة النصب أصوب عند الفراء "(٣٦) "ويرجح الزجاج وغيره قراءة الرفع على الابتداء (٣٧"

ويأتى الدور الدلالى فى ترجيح قراءة الرفع على غيرها من قراءة النصب وذلك للأسباب التالية:

أولاً :لقرب المعنى المقصود " وعلى الرفع تكون الدلالة المرادة أقرب، وتقتضى الوقف على (وعلى سمعهم) وهو حسن ؛ لأن الكلام قد تم.ثم استأنف (وعلى أبصارهم غشاوة)"(٣٨)

ثانياً: عدم مناسبة معنى الختم للأبصار " أن الختم لا يكون على الأبصار، وإنما على القلوب والأسماع "(٣٩) وذلك " فالقلوب مجوفة أشبهت بالأكياس فاستعير لها الختم والطبع والأكنة، بينما البصر ليس مجوفًا، فكان الذى يناسبه غشاوة "(٤٠) "وكل ما كان مشتملاً على الشيء فهو من كلام العرب مبنى على فعالة "(٤١)

ثالثاً: دلالة الاستعلاء المستفادة من رواية الرفع " دلالة (على) على الاستعلاء بما يشير إلى وقوع الغشاوة على الأبصار التى تأبى إدراك آيات الله ودلائله "(٤٢) وأسباب الترجيح السابقة تقوم على أساس المعنى الوظيفي الناتج عن رفع كلمة (غشاوة).

الثانى: ما قرئ بالنصب والجر ومن أمثلة ذلك فى القرآن قوله تعالى: (ثم ردوا إلى الله مولاهم الحق) " سورة الأنعام: آية (٦٢) "فقد قرأ الجمهور (الحق) بالجر، وقرأ الحسن البصرى بالنصب "(٤٣)

وتخرَّج قراءة النصب " على المصدر (حقاً) أو بتقدير فعل (أعنى)" (٤٤) وتخرج رواية الجر على أن (الحق) صفة لمولاهم. ويرجح النحاة والمفسرون رواية الجر على رواية النصب، وهذا الترجيح مرجعه للعامل الدلالى، وذلك لسببين:

الأول: دلالة رواية الجر على الثناء والتعظيم " لأن فى الموصوف دلالة على الثناء والتعظيم لله تعالى، والتأكيد على انفراده سبحانه بصفة الألوهية الحقة، فهو الإله الحق وأنه موجد الشيء بسبب ما تقتضيه الحكمة بفعل واقع بقدر ما يجب وفى الوقت الذى يجب "(٤٥) الثانى: دلالة المبالغة "ما فى الوصف بالمصدر من مبالغة فى حصول الصفة فى الموصوف (٤٦"

الثالث: ما قرئ بالرفع والجر ومن أمثلة ذلك قوله تعالى:(قد كان لكم آية فى فئتين التقتا فئة تقاتل فى سبيل الله وأخرى كافرة..)" سورة آل عمران: أية (١٣) "قرأ الجمهور (فئة) بالرفع، وقرأ آخرون بالجر"(٤٧) فتوجيه قراءة الرفع " على الخبر لمبتدأ محذوف تقديره: إحداهما فئة، أو على الابتداء والخبر

شبه جملة والتقدير: منهما فئة "٤٨) بينما توجه رواية الجر على البدلية من (فئتين).

ورواية الرفع أرجح من أختها لقوة دلالتها الوظيفية على المعنى المراد، وذلك لسببين:

الأول: لوضوح دلالة التفصيل " إذ تتضح فيه دلالة التفصيل والتبيين على وجه المدح للفئة الأولى، و الذم للثانية "٤٩)

الثانى: لأن رواية الرفع تظهر أهمية المذكور " ومن المعروف أن حذف المبتدأ والانشغال بذكر الخبر وحده دلالة على أهميته "٥٠).

الرابع: ما قرئ بالنصب والرفع والجر ومن ذلك قوله تعالى: (ولحم طير مما يشتهون وحورٌ عين)" سورة الواقعة: الآيتان: (٢١-٢٢) " فقد قرئت (حور) بالنصب والرفع والجر "٥١) " توجه رواية الرفع بتوجيهات ثلاثة: أحدها: معطوف على (ولدان)، والثاني: على الابتداء، والخبر محذوف، والتقدير: لهم حور، والثالث:ونساؤهم حور.وتوجه رواية النصب على تقدير فعل محذوف، والتقدير: أى: يعطوا حورًا " وكذلك من نصب من غير السبعة، حمل على المعنى ؛ لأن الكلام دل على يمنحون وعلى يملكون "٥٢) .

وتوجيه رواية الجر على العطف على (أكواب) قبلها فى قوله تعالى: (يطوف عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق) "٥٣) سورة الواقعة: الآيتان (١٧-١٨)

وللعامل الدلالي الوظيفي دور بارز فى ترجيح قراءة الرفع على غيرها وذلك للتالي:

أولاً: لما فيه من دلالة الاختصاص " وفى هذا الوجه معنى الاختصاص، حيث خص المتقين بالحور العين وحصره عليهم "٥٤)

ثانياً: لبيان أهمية المذكور "ولا شك أن فى الحذف دليلاً على أهمية المذكور وعظمته "٥٥)

ثالثاً: لما فيه من الاتساع الدلالى مع الإيجاز " وأن فيه إيجازًا واختصارًا واتساعًا فى الدلالة "٥٦)

وإذا تصفحنا كتب النحاة وجدنا أثر الدلالة واضحًا فى تعدد الروايات للشواهد الشعرية ومن أمثلة ذلك قول الفرزدق:

كم عمةٌ لك يا جريرُ وخالةٌ

فدعاء قد حلبت علىّ عشاري "٥٧)

ورد هذا الشاهد بثلاث روايات فى كتب النحاة، بجر كلمة (عمة) ورفعها، ونصبها.

فأما عن رواية الجر " فقد ذكرها سيبويه عند حديثه عن البيت التالى للشاهد السابق "٥٨)، وذكر المبرد رواية الجر ووجهها بقوله:" فإذا قلت: كم عمةٍ فعلى معنى رُبّ عمة.. فإذا قلت: كم عمةً فلست تقصد إلى واحدة وكذلك إذا نصبت "٥٩) وذكر ابن يعيش رواية الجر ونعتها بأنها أفضل الروايات وأجودها مستدلاً على ذلك بالعامل الدلالى، فقال:" ومن جرَّ فعلى أنه خبر لمعنى (رُبّ) وأجودها الجر لأنه خبر، والأظهر فى الخبر الجر والمراد الإخبار بكثرة العمات المتهنات بالخدمة "٦٠) ويبدو الأثر الدلالى واضحًا فى قول ابن يعيش السابق:" المراد الإخبار بكثرة العمات المتهنات بالخدمة "٦١)

ووافق صاحب التصريح رأى ابن يعيش

السابق فى دلالة رواية الجر على الكثرة فقال:

"بجر(عمة وخالة) على أن (كم) خبرية: أى: كثيرمن عماتك وخالاتك من جملة خدمى "٦٢) ومن دلالة الجر السابقة نستشف ربط النحاة بين رواية جر(عمة) من ناحية وبين دلالتها الوظيفية من ناحية أخرى مما نتج عنها كثرة عمات وخالات جرير اللواتى عملن بالخدمة عند الفرزدق وهذا أبلغ فى الهجاء.

وأما عن رواية الرفع فذكر سيبويه دلالتها بقوله:" وقد قال بعض العرب:كم عمةٌ لك يا جرير وخالةٌ.. البيت، فجعل كأنه قال: كم مرة قد حلبت عشاري على عماتك "٦٣)

وقال المبرد عن رواية الرفع:" وإذا قلت كم عمة أوقعت (كم) على الزمان فقلت: كم يومًا عمةٌ لك وخالةٌ قد حلبت علىّ عشارى، وكم مرةً ونحو ذلك "٦٤) ويعلل ابن يعيش رواية الرفع فيقول: " فالرفع على أنه مبتدأ وحسن الابتداء به حيث وصف بالجار والمجرور وهو (لك) وقوله: قد حلبت على عشارى فى موضع الخبر "٦٥) وقال الرضى:" والرفع على حذف التمييز... فترفع (عمة) بالابتداء و (لك)صفتها والخبر (قد حلبت)"٦٦) ويوضح الرضى دلالة هذه الرواية من خلال تقدير التمييز المحذوف فيقول:" إما مصدرًا بتقدير: كم حلبة، نصبًا، وجرًا. فالنصب على الاستفهام على سبيل التهكم، والجر على الإخبار، وإما ظرفاً بتقدير: كم مرة "٦٧)

ومن تخريج النحاة لرواية الرفع تأكد لنا أثر المعنى الوظيفي فى توجيه الإعراب ؛ لأن رفع كلمة (عمة) تعطى مفهومًا دلالياً جديداً وهو أن العمة واحدة وكذلك الخالة ولكن الكثرة وقعت على عدد مرات الحلب، أو كثرة مدته، ووجه الهجاء فى هذه الرواية يأتى من طول فترة بقاء عمة جرير وخالته عند الفرزدق وهما يعملن بهذا العمل الوضيع.

وأما عن رواية النصب فقد استشهد بها سيبويه على أن من العرب من ينصب تمييز (كم) الخبرية تشبيهًا بالاستفهامية فقال:" وبعض العرب ينشد قول الفرزدق: كم عمةً لك يا جرير وخالةً..(البيت) "٦٨) وذكر المبرد النصب فقال:" وإذا قلت: كم عمةً ؟ فعلى الاستفهام "٦٩) ويخرج ابن يعيش رواية النصب مستدلاً بالعامل الدلالى " ومن نصب فعلى لغة من يجعل(كم)فى معنى عدد منون، ونصب بها فى الخبر وهم كثير منهم الفرزدق ؛ لأن هذا ليس موضع استفهام مع أنه لا يبعد الاستفهام على سبيل التقرير فتكون (كم) مبتدأ فى موضع مرفوع وقوله: قد حلبت على عشارى فى موضع الخبر، وتكون (كم) واقعة على العمات "٧٠) وذكر الرضى توجيه رواية النصب مبرزًا دور العامل الدلالى من خلالها، فقال:" ووجه النصب فى (عمة) كون (كم) خبرية، على ما تقدم من جواز نصب مميزها عند بعضهم، أو استفهامية وإن لم يرد معنى الاستفهام، لكنه على سبيل التهكم، كأنه يقول: نفس الحلب ثابت، إلا أنه ذهب عنى عدد الحلبات"٧١) وذكر صاحب التصريح رواية النصب مبيناً أثر العامل الدلالى عند توجيهها فقال:" وبنصبهما.- أى عمة وخالة - فقيل: إن تميمًا تجيز نصب مميز الخبرية مفردًا... وقيل على الاستفهام التهكمى أي: أخبرنى بعدد عماتك وخالاتك اللاتى كن يخدمننى فقد نسيته "٧٢)

ورواية النصب تقترب فى دلالتها من رواية الجر حيث تدل على كثرة العمات والخالات مضافًا إليها دلالة السخرية والتهكم.

والقارئ لتخريج النحاة للشاهد السابق يلحظ أهمية الدور الدلالي فى توجيه المعنى النحوى بالجر أو الرفع أو النصب، فتعدد المواضع الإعرابية لكلمتي: (عمة وخالة) نتج عنه تعدد في المعاني الوظيفية للشاهد مما أدى إلى تعدد المعاني الدلالية له وهذا يعكس قوة العلاقة بين النحو والدلالة وأثرها فى تعدد القاعدة النحوية للشاهد الواحد.

ثانياً: الدلالة والاحتمال

وأقصد بذلك أن هناك شواهد شعرية ونثرية وردت فى كتب النحاة برواية واحدة، ولكن تحتمل أكثر من توجيه، وهذه الاحتمالات تقوم على أساس العامل الدلالى " وكان من أبرز مظاهر الإعراب الوظيفى الدلالى هو أفرز فى تراثنا نظرية نحوية دلالية مثيرة أساسها ومنطلقها الإعراب فحسب هى نظرية (الاحتمالات الإعرابية) التى تقدم لنا إمكانيات التعدد فى الأوجه الإعرابية للكلمة الواحدة داخل النص المعين "٧٣) وكل وجه من هذه الوجوه المتعددة يحتمل دلالة مغايرة عن الآخر" بحيث يتخصص كل وجه من وجوه هذا التعدد الإعرابي بدلالة خاصة لا يؤديها الوجه الإعرابى المقابل الذى تحتمله الكلمة نفسها فى التركيب النحوى نفسه"٧٤) فمثلاً هناك جمل فى لغتنا العربية " تحتمل أكثر من معنى نحوي نحو (عندى حب عسلٍ) فهذا يحتمل أن يكون عندك الوعاءً وليس عندك عسل بخلاف قولك: (عندى حب عسلاً) فهذا نص فى أن عندك عسلاً مقدار حُبِّ "٧٥) وهذا مثل " (كرم خالدٌ أبًا) فهذا يحتمل أن خالدًا كرم حال كونه أبًا ويحتمل أن أباه كرم، بخلاف قولك: (كرم أبو خالد) "٧٦) " إن نظرية الاحتمالات الإعرابية هذه تؤكد بوضوح طبيعة العلاقة الجدلية بين علامات الإعراب والدلالة لكون هذه النظرية فى حقيقة الأمر نظرية فى تعدد أنواع الأوجه الإعرابية لمكون من مكونات تركيب نحوى واحد من جهة، وتعدد أنواع التراكيب الممكنة من جهة أخرى "٧٧)

ومن الشواهد القرآنية التى تبدى فيها عنصر الاحتمال قوله تعالى:(كونوا قردة خاسئين)" سورة البقرة: الآية (٦٥) " قد اختلفوا فى توجيه إعراب (خاسئين) على ثلاثة أوجه "٧٨) "فقيل إنها صفة لـ (قردة) أو: إنها خبر بعد خبر. أو: إنها حال من الضمير فى (كونوا).

ويترجح عند أكثرهم النصب على أنه خبر ثان للفعل الناسخ (كونوا) للدلالات الآتية "٧٩)

أولاً: يرجح النصب على الخبر للناسخ لأن الحالية أو الوصفية لا يزيدان إلى سياق الآية دلالة جديدة، فالوصف والحال مستفاد من لفظ (قردة) لدلالتها على الذل والصغار والخِس

ثانياً: فى الإخبار دلالة على سرعة فعل الله تعالى ومسخه لليهود بما تتم به الدلالة المرادة

ثالثاَ: لو كانت (خاسئين) صفة لـ (كان) لأخلق أن يكون:قردة خاسئة ولما يقرأ بذلك دل على أنه ليس بوصف،وجمع المذكر السالم لا يكون صفة لما لا يعقل "٨٠).

ومن توجيهات النحاة السابقة لنصب (خاسئين) نستشف أهمية دور العامل الدلالى فى هذه التوجيهات ودوره كذلك فى ترجيح رواية النصب على الخبرية للفعل الناسخ من بين الروايات وهذا يشير إلى أن للدلالة دورًا هامًا ومؤثرًا فى التوجيه النحوى.

العوامل التى تؤدى إلى وجود دلالة الاحتمال فى الجملة العربية:

أولاً: الاشتراك اللفظى فى معنى المفردة " فقد يكون للكلمة أكثر من معنى وليس فى العبارة ما ينص على أحدها فتكون دلالة الجملة احتمالية "٨١) " ومن ذلك الاشتراك فى الأدوات نحو (ما) و (إن) وغيرها. فقد تشترك (ما) فى معانى: النفى، والاستفهام، والمصدرية، والموصولية الاسمية، وغيرها. فإذا كان فى الكلام ما يبين أحد المعانى كانت الدلالة قطعية وإلا كانت احتمالية"٨٢)

"فأما (ما) فإنها تقع على ما لا يعقل وعلى أنواع من يعقل من المذكرين والمؤنثات فمثال وقوعها على ما لا يعقل قوله تعالى:(ما عندكم ينفد وما عند الله باق)" سورة النحل: آية (٩٦) ومثال وقوعها على أنواع من يعقل قوله تعالى:(فانكحوا ما طاب لكم من النساء) " سورة النساء: آية (٣) أى: انكحوا الأبكار والثيبات أو الصغار أوالكبار أو الحرائر أو الإماء "٨٣)

ومثال احتمال إعراب (ما) قوله تعالى، (إن الله لا يستحيى أن يضرب مثلاً ما بعوضة " سورة البقرة: الآية (٢٦) فـ (ما) يمكن أن توجه هنا بأنها حرف زائد أو نكرة موصوفة أو اسم موصول، فعلى قراءة نصب بعوضة يحتمل فى(ما)احتمالين "

(ما) حرف زائد للتوكيد

و (بعوضة) بدلٍ من مثلاً "٨٤) والتقدير هنا يكون: مثلاً بعوضة " وقيل: (ما) نكرة موصوفة، وبعوضةٍ بدلٍ من (ما) "٨٥) والتقدير: أى: مثلاً شيئًا بعوضة.

وأما على قراءةٍ رفع بعوضة فتكون (ما) اسمًا موصولاً بمعنى الذى أوحرفا " ويقرأ شاذا بعوضةٌ – بالرفع – على أن نجعل (ما) بمعنى الذى، ويحذف المبتدأ ؛أى الذى هو بعوضة "٨٦) وهذه القراءة فى المحتسب " قراءة رؤبة (مثلا ما بعوضةٌ) بالرفع. قال أبو الفتح وجه ذلك أن (ما) ههنا اسم بمنزلة الذى ؛ أى لا يستحيي أن يضرب الذى هو بعوضة مثلاً ؛ فحذف العائد على الموصول، وهو مبتدأ "٨٧) " ويجوز أن يكونٍ (ما) حرفًا ويضمر المبتدأ، تقديره مثلا هو بعوضة "٨٨)

ومنه قوله تعالى: (فما أصبرهم على النار)" سورة البقرة: الآية (١٧٥) " (ما) فى موضع رفع، والكلام تعجب عجَّب إليه به المؤمنين. و(أصبر) فعل فيه ضمير الفاعل، وهو العائد على ما.

ويجوز أن تكون (ما) استفهاماً هنا، وحكمها فى الإعراب كحكمها إذا كانت تعجبًا وهى نكرة غير موصوفة تامة بنفسها "٨٩) "أى تعرب مبتدأ أو ما بعدها خبر " وقيل: وهى نفى أي: فما أصبرهم الله على النار."٩٠)

وأما عن (إن) فمن أمثلة ذلك قوله تعالى:(وإن كان مكرهم لتزول منه الجبال)" سورة إبراهيم: آية (٤٦) فـ (إن) هنا تحتمل دلالتين: إحداهما: نافية، والثانية: مخففة من الثقيلة " لتزول منه: يقرأ بكسر اللام الأولى،

وفتح الثانية، وهى لام كى، فعلى هذا فى (إن) وجهان: أحدهما:هى بمعنى (ما)؛ أي ما كان مكرهم لإزالة الجبال ؛ وهو تمثيل أمر النبى صلى الله عليه وسلم "٩١) " والثانى: أنها مخففة من الثقيلة، والمعنى أنهم مكروا ليزيلوا ما هو كالجبال فى الثبوت، ومثل هذا المكر باطل "٩٢) وتحتمل أن تكون (إن) شرطية " فإن (إن) تحتمل أن تكون شرطية أي: ولو كان مكرهم معدًا لإزالة الجبال "٩٣)

ثانياً: وجود صيغة تؤدى إلى اختلاف محتمل فى الإعراب والدلالة: ومثال ذلك قوله تعالى: (وادعوه خوفًا وطمعًا) " سورة الأعراف: الآية (٥٦) "فهذا يحتمل المفعول لأجله أي: لأجل الخوف والطمع، ويحتمل الحالية أي: خائفين وطامعين، ولو قلت: (ادعوا ربكم خائفين وطامعين) لصارت الدلالة قطعية وهى الحالية "٩٤) " لذا فقد اشترط النحاة لنصب المفعول لأجله خمسة شروط منها:" اتحاده بالمعلل به فاعلاً بأن يكون فاعل الفعل وفاعل المصدر واحداً كقوله تعالى: (يجعلون أصابعهم فى آذانهم من الصواعق حذر الموت) " سورة البقرة: الآية (١٩) فإن (الحذر) مصدر ذكر علة لجعل الأصابع فى الآذان، وفاعل الجعل والحذر واحد وهم الكفار "٩٥)

" وخالفهم ابن خروف فأجاز النصب مع اختلاف الفاعل محتجًا بنحو قوله تعالى: (هو الذى يريكم البرق خوفاً وطمعًا) سورة الرعد: الآية (١٢) ففاعل الإراء هو الله تعالى، وفاعل الخوف والطمع المخاطبون "٩٦) لذا فقد " جعل الزمخشرى الخوف والطمع حالين "٩٧) وأجاب عنه ابن مالك فى شرح التسهيل بقوله: " معنى: (يريكم) يجعلكم ترون، ففاعل الرؤية على هذا هو فاعل الخوف والطمع "٩٨) ولهذا فإن ابن مالك لم يجوز النصب على الحال كما زعم الزمخشرى فقال:" فلا يلزم جعل (خوفًا وطمعًا) حالين كما زعم الزمخشرى ولا كون التقدير: يريكم البرق إراء خوف وطمع "٩٩)

ومن أمثلة هذه الصيغ مجئ تمييز العدد المركب جمعًا منصوبًا " نحو: (أقبل خمسة عشر رجالاً) فهذا يحتمل الحال والتمييز فمعنى الحال أنهم أقبلوا يمشون على أرجلهم، ومعنى التمييز أنهم خمس عشرة جماعة كل جماعة هى رجال ولو قلت: (أقبل خمسة عشر رجلاً) لتعين التمييز و صارت الدلالة قطعية "١٠..

ثالثاً: الحذف المؤدى إلى الاحتمال فى الدلالة والإعراب: ومنه قوله تعالى: (فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيرًا " سورة التوبة: الآية (٨٢) فيحتمل نصب (قليلاً وكثيراً)على النيابة من المفعول المطلق أو على المصدرية،وذلك حسب التأويل " قوله تعالى:(قليلاً):أي ضحكا قليلاً،أو زمنًا قليلا "١,١) " فهذا يحتمل أن المعنى فليضحكوا ضحكاً قليلاً وليبكوا بكاء كثيرًا فيكون قوله: (قليلاً) و(كثيراً) من المفعول المطلق، ويحتمل أن المعنى فليضحكوا زمنا قليلاً وليبكوا زمنًا كثيرا فيكون قوله: (قليلاً) و (كثيراً) من الظروف "١,٢) " وليس مما ينوب عن المصدر صفته نحو: (وكلا منها رغداً) "خلافاً للمعربين، زعموا أن الأصل: (أكلاً رغداً) وأنه حذف الموصوف، ونابت صفته منابه، وانتصبت انتصابه، ومذهب سيبويه أن ذلك إنما هو حالٌ من مصدر

الفعل المفهوم منه، والتقدير: فكلا حال كون الأكل رغـدًا "١,٣) " ونحو هذا قولك:(هولا يفقه إلا قليلا) فهذا يحتمل أن المعنى أنه لا يفقه إلا فقهًا قليلاً، ويحتمل أنه لا يفقه إلا قليلاً من الأمور فيكون قوله: (قليلا) يحتمل المفعولية المطلقة والمفعول به "١,٤)

"فإن ذكر ما يبين الدلالة كانت الدلالة، قطعية نحو: ضحك قليلاً من الوقت أو ضحكاً قليلاً، وهو يفقه قليلاً من الأمور "١,٥)

رابعاً: الاشتراك فى الإعراب الذى يؤدى إلى الاشتراك فى الدلالة:" نحو: (ذره يقول ذاك) فإن جملة (يقول ذاك) تحتمل الحال والاستئناف، والمعنى يختلف على كل احتمال، فمعنى الحال اتركه قائلاً ذاك، ومعنى الاستئناف اتركه إنه يقول ذاك "١,٦)

" ونحو: (ما رأيت فرسًا سابقًا) فسابقًا يحتمل الحال والنعت ولكل منهما معنى، فمعنى الحال أنك لم تر فرسًا سابقًا فى أثناء سبقه ولكن قد تكون رأيته وهو غير سابق، ومعنى النعت أنك لم تر فرسًا سابقًا على أية حال لا فى حال سبقه ولا فى غيرها "١,٧)

خامسًا: ذكر كلمات تؤدى إلى الاحتمال فى المعنى: " سواء كانت قيودًا أم غيرها ولو لم تذكر لكانت الدلالة قطعية نحو: (ما جاءنى أخوك راكبًا) فهذا يحتمل أنه لم يجئك أصلاً راكبًا أو غير راكب،ويحتمل أنه جاءك ولكنه لم يأتك راكبًا بخلاف ما لو قلت: (ما جاءنى أخوك) "١,٨) ومنه قوله تعالى: (لا يسألون الناس إلحافًا) " سورة البقرة: الآية (٢٧٣)

"(إلحافًا) مفعول من أجله. ويجوز أن يكون مصدرًا لفعل محذوف دل عليه يسألون، فكأنه قال:لا يلحفون. ويجوز أن يكون مصدرًا فى موضع الحال ؛ تقديره: لا يسألون ملحفين "١,٩)

" إلحافًا حال منصوب وعلامة نصبه الفتحة،وصاحب الحال واو الجماعة فى (يسألون)، أو مفعول مطلق منصوب وعلامة نصبه الفتحة لفعل محذوف، والتقدير: يلحفون إلحافًا "١١.)

سادساً: عدم وضوح القول إن كان كلمة أو كلمتين: " نحو: (مالى عندك) فإنها تحتمل أن يكون (مالى) هى مال مضافة إلى ياء المتكلم، ويحتمل أن تكون هى (ما) وبعدها جار ومجرور على اسم موصول، أو اسم استفهام "١١١)

ومنه قول الشاعر:

وغلت بها سجحاء جارية

تهوى بهم فى لجة البحر"١١٢)

" يحتمل أن تكون (وغلت) من التوغل، ويحتمل أن تكون الواو عاطفة من الغليان "١١٣)

سابعاً: الاشتراك فى دلالة الصيغة: " فقد تشترك صيغة أو بناء فى الدلالة على أكثر من معنى وذلك نحو: (فعيل) فقد يشترك هذا البناء فى المصدر نحو: صهيل، والصفة المشبهة نحو: كريم، واسم المفعول نحو: طريد والمبالغة نحو: سميع "١١٤) " وقد ترد صيغة فى عبارة تحتمل أكثر من معنى فتكون دلالة الجملة غير محددة بل تحتمل أكثر من معنى "١١٥) " ومنه قوله تعالى: (بأيكم المفتون) سورة القلم: الآية (٦) فكلمة المفتون تعنى المجنون وتحتمل معنى الفتنة أي الجنون " المفتون المجنون لأنه فُتن: أي

مجن بالجنون، أو لأن العرب يزعمون أنه من تخبيل الجن وهم الفتان للفتاك منهم ؛ والباء مزيدة أو المفتون مصدر كالمعقول والمجلود: أى بأيكم الجنون. أو بأى الفريقين منكم الجنون،أبفريق المؤمنين أم بفريق الكافرين"١١٦) " قوله تعالى:(بأيكم المفتون) سورة القلم: الآية (٦) " فيه ثلاثة أوجه: أحدها: الباء زائدة. والثانى: أن المفتون مصدر مثل المفعول والميسور، أى بأيكم الفتون ؛ أي الجنون. والثالث: هى بمعنى فى ؛ أي في أي طائفة منكم الجنون "١١٧)

ثامنًا:مواقع إعرابية محتملة الدلالة: ومن ذلك عمل اسم الفاعل فيما بعده أو إضافته إليه

" فإذا كان فيه الألف واللام عَمل عَمَلَ فعله قولاً واحدًا كان ماضيًا أو بمعنى الحال والاستقبال... فإن لم يكن فيه الألف واللام فلا يخلو أن يكون بمعنى الحال والاستقبال أو بمعنى المضى "١١٨) " وذلك نحو: (هو ضارب زيد) بالإضافة، فإن هذا يحتمل المضى والحال والاستقبال بخلاف قولك: (هو ضاربٌ زيدًا) فإن هذا نصب فى الدلالة على الحال أو الاستقبال، وذلك أن من شروط نصب اسم الفاعل للمفعول به الدلالة على الحال أو الاستقبال، أما بالإضافة فهى ذات دلالة مطلقة"١١٩) " وأما إذا كان اسم الفاعل بمعنى الاستمرار فى جميع الأزمنة، ففى إضافته اعتباران: أحدهما: أنها محضة باعتبار معنى المضى فيه، وبهذا الاعتبار يقع صفة للمعرفة ولا يعمل. وثانيهما: أنها غير محضة باعتبار معنى الحال أو الاستقبال، وبهذا الاعتبار يقع صفة للنكرة، ويعمل فيما أضيف إليه "١٢٠.) " أما الذى ينصب مفعولاً به فلا يدل إلا على الحال أو الاستقبال "١٢١) "ونحو قولك: (اشتريت قدح ماء) بالإضافة، فهذا يحتمل شراء القدح، ويحتمل شراء ماء بمقدار قدح. فإن قلت: (اشتريت قدحًا ماءً) بالنصب تعين شراء الماء "١٢٢)

"النصب فى نحو: ذنوبٌ ماءً، وحبٌ عسلاً، أولى من الجر ؛ لأن النصب يدل على أن المتكلم أراد أن عنده ما يملأ الوعاء المذكور من الجنس المذكور، وأما الجر فيحتمل أن يكون مراده ذلك وأن يكون مراده بيان أن عنده الوعاء الصالح لذلك "١٢٣)

تاسعًا: احتمال الإنشاء والخبر فى التعبير الواحد: " فقد يحتمل التعبير أن يكون إنشاء وأن يكون خبرًا فتعدد الدلالة تبعًا لذلك "١٢٤) ومنه قوله تعالى: (قال رجلان من الذين يخافون أنعم الله عليهما ادخلوا عليهم الباب) سورة المائدة: الآية (٢٣) " (أنعم الله) صفة أخرى لرجلين. ويجوز أن يكون حالاً، و(قد) معه مقدرة وصاحب الحال رجلان، أو الضمير فى الذين "١٢٥) فإن جملة (أنعم الله عليهما) تحتمل الدعاء فتكون معترضة،"وأن تكون اعتراضاً، فلا يكون لها موضع من الإعراب" ١٢٦) وتحتمل الإخبار فتكون صفة ثانية، والصفة الأولى الجار والمجرور وهو قوله: (من الذين يخافون)،"(أنعم الله عليهما) صفة لقوله (رجلان) وصفا أولاً بالجار والمجرور، ثم ثانياً بالجملة..وجوز أن تكون الجملة حالاً على إضمار(قد) "١٢٧)

عاشرًا: دلالة التعليق أو الوقف:" هناك عبارات تحتمل أكثر من معنى غير أن

دلالتها تتعين بالتعليق تارة أو بالوقف تارة أخرى "١٢٨) ومن ذلك قوله تعالى: (فإنها محرمة عليهم أربعين سنة يتيهون فى الأرض) سورة المائدة: الآية (٢٦) " (أربعين سنة): ظرف لمحرمة، فالتحريم على هذا مقدر، و (يتيهون) حال من الضمير المجرور. وقيل: هى ظرف ليتيهون فالتحريم على هذا غير مؤقت"١٢٩) " فإنه إذا علقت (أربعين سنة) بـ (محرمة) كانت مدة التحريم أربعين سنة. وإذا علقتها بـ (يتيهون) كان المعنى أنها محرمة عليهم أبدًا وأن التيه أربعون سنة، والوقف إنما يكون بحسب التعليق "١٣٠) ومنه قوله تعالى: (فلا يصلون إليكما بآياتنا أنتما ومن اتبعكما الغالبون)" سورة القصص: الآية (٣٥)"قوله تعالى:(بآياتنا) يجوز أن يتعلق بـ (يصلون)،وأن يتعلق بـ (الغالبون)"١٣١)

" فإذا علقت (بآياتنا بالوصول كان المعنى أنهم لا يصلون إليهما بسبب الآيات، وإذا علقتها بالغلبة كان المعنى أنهم غالبون بالآيات وهى المعجزات وهو أولى لأنهم غلبوا بالآيات "١٣٢)

ويأتي الاحتمال بتوجيهات متعددة، ومن أمثلة ذلك:

أولاً: احتمال النصب والرفع: ومنه قوله تعالى: (... وما يضل به إلا الفاسقين. الذين

ينقضون عهد الله من بعد ميثاقه...) " سورة البقرة: الآيتان (٢٦،٢٧)"قوله تعالى: (الذين ينقضون): فى موضع نصب صفة للفاسقين ويجوز أن يكون نصبًا بإضمار أعنى"١٣٣) ويحتمل الرفع " وأن يكون رفعًا على الخبر؛ أي هم الذين. ويجوز أن يكون مبتدأ والخبر قوله (أولئك هم الخاسرون) " سورة البقرة: الآية (٢٧) ومن الشواهد الشعرية التى تحتمل النصب والرفع قول الشاعر: (من البسيط)

أكنيه حين أناديه لأكرمه

ولا ألقبه والسوءة اللقبا "١٣٤)

فى هذا الشاهد يحتمل نصب (السوءة) ويحتمل رفعها .فأما عن توجيه احتمال النصب فمن ثلاثة أوجه:

الأول: مفعول معه وهذا ما قاله ابن جنى:" لأنه يجيز تقدم المفعول معه على مصحوبه، والتقدير: ولا ألقبه اللقب و (السوءة) أى مع السوءة، لأن من اللقب ما يكون لغير سوءة، كتلقيب الصديق – رضى الله عنه – عتيقًا لعتاقة وجهه من العتق، و هو الجمال، أو لكونه عتيقًا من النار والمعنى إن لقبته لقبته بغير سوءة "١٣٥)

والثانى: منصوب على المفعول المطلق وهو رأى الجمهور " وعند الجمهور: (الواو) للعطف قدمت هى ومعطوفها والتقدير: لا ألقبه اللقب ولا أسوءه السوءة، فاللقب مفعول به، والسوءة مفعول مطلق ثم حذف ناصب السوءة وقدم العاطف ومعمول الفعل المحذوف "١٣٦)

والثالث: ينصب على المعنى " ويقال: ويجوز أن يكون انتصاب (السوءة) على المعنى فعمل فيه معنى (لا ألقبه)"١٣٧) وأما عن احتمال الرفع فيجوز على وجهين: أحدهما: رفعه على الابتداء " وإن رفع فارتفاعه يجوز أن يكون بالابتداء، ويكون الخبر مضمرًا، كأنه قال: والسوءة ذاك، يعنى: إن لقبته والفحش فيه. ويجوز أن يكون مبتدأ وخبره (اللقب)، ويكون مصدرًا كالحمزى والوكرى "١٣٨)

والثانى: يرفع على الخبر" ويجوز أن يكون خبر مبتدأ محذوف، كأنه قال: لا ألقبه اللقب وهو السوءة"١٣٩)

ثانياً: احتمال النصب والجر: ومنه قوله تعالى: (ومن وراء إسحاق يعقوبُ) سورة هود: الآية (٧١)"قرأ ابن عامر وحمزة وحفص بالنصب، ورفعه الباقون "١٤٠) فأما عن رواية فتح الباء فى كلمة يعقوب فتأتى على وجهين الأول: النصب " ويقرأ بفتح الباء وفيه وجهان: أحدهما أن الفتحة هنا للنصب، وفيه وجهان: أحدهما معطوف على موضع (بإسحاق).

والثانى: هو منصوب بفعل محذوف دل عليه الكلام، تقديره: ووهبنا له من وراء إسحاق يعقوب "١٤١) والثانى:يحتمل الجر " والوجه الثانى: أن الفتحة للجر، وهو معطوف على لفظ إسحاق، أي فبشرناها بإسحاق ويعقوب "١٤٢)

ومن قرأ برفع (يعقوب) فعلى وجهين " أحدهما: هو مبتدأ، وما قبله الخبر، والثانى: هومرفوع بالظرف "١٤٣)

ومن الشواهد الشعرية التى تحتمل النصب والجر قول الشاعر: (من الطويل)

وفى الجسم منى بينا لو علمته شحوبٌ وإن تستشهدي العين تشهد "١٤٤)

فقول الشاعر(منّى)يحتمل أن يكون فى محل جر أو فى محل نصب"قوله: منى فى محل الجر لأنه صفة للجسم على تقدير زيادة الألف واللام فيه "١٤٥) وتوجيه النصب يحتمل أن يكون " حال منه - أى من الجسم - على تقدير عدم الزيادة "١٤٦) فالمعنى على الوصفية أدق لأنه يفيد دلالة استمرار شحوب جسمه، وهذا بخلاف معنى الحالية الدال على الانقطاع وعدم الثبوت. ومن ذلك قول الشاعر أيضا: (من البسيط)

السالك الثغرة اليقظانِ سالكِها مشْى الهلوكِ عليها الخيعلُ الفضُلُ "١٤٧)

يجوز في كلمة(الثغرة) النصب والجر. فأما عن النصب فيكون " فيه النصب على المفعولية ١٤٨) ويحتمل الجر " والجر على الإضافة "١٤٩)

ثالثاً: احتمال الجر والرفع ومنه قوله تعالى: (ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلا) " سورة آل عمران: الآية (٩٧)فقوله تعالى: (من استطاع) يحتمل الجر والرفع فأما عن الجر " من استطاع: بدل من الناس بدل بعض من كل "١٥٠).

وأما عن احتمال الرفع فيؤول كالتالى:" وقيل: هو فى موضع رفع، تقديره: هم من استطاع، أو الواجب عليه من استطاع والجملة بدل أيضاً.

وقيل: هو مرفوع بالحج، تقديره: ولله على الناس أن يحج البيت من استطاع، فعلى هذا فى الكلام حذف، تقديره: من استطاع منهم، ليكون فى الجملة ضمير يرجع على الأول.

وقيل: (من) مبتدأ شرط، والجواب محذوف تقديره: من استطاع فليحج، ودل على ذلك قوله: (ومن كفر) وجوابها "١٥١)

ومن الشواهد الشعرية التى تحتمل الجر والرفع قول الشاعر: (من الرجز)

يا رُبّ بيضاءَ من العواهج

أم صبىّ قد حبا أو دارج "١٥٢)

فكلمة (أم صبى) فى الشاهد تحتمل الجر والرفع فأما عن الجر فيوجه على أنه عطف بيان " قوله: أمِّ صبى عطف بيان لقوله: بيضاء"١٥٣) و (بيضاء) مجرور بالفتحة لأنه ممنوع من الصرف وهذا يجعل (أم صبى) مجرورة لأنها عطف بيان لـ (بيضاء)، وأما عن توجيه الرفع فيكون على الخبرية " ويجوز أن يكون مرفوعًا لكونه خبر مبتدأ محذوف، أي: هى أم صبى حابٍ أو دارج"١٥٤)

رابعاً: احتمال الوجوه الثلاثة (الرفع والنصب والجر) ومن ذلك قوله تعالى: (وحفظناها من كل شيطان رجيم إلا من استرق السمع فأتبعه شهاب مبين) " سورة الحجر: الآيتان(١٨،١٧)

" قوله تعالى: إلا من استرق السمع فى موضعه ثلاثة أوجه: الأول: نصب على الاستثناء المنقطع. والثانى:جر على البدل أي: إلا ممن استرق. والثالث: رفع على الابتداء و (فأتبعه) الخبر، وجاز دخول الفاء فيه من أجل أن (من) بمعنى الذى أو شرط "١٥٥) ومن ذلك قوله تعالى: (نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن) " سورة يوسف: الآية (٣) "(بما أوحينا) (ما) مصدرية، وهذا مفعول (أوحينا) و (القرآن) نعت له، أو بيان ويجوز فى العربية جره على البدل من (ما)، ورفعه على إضمار هو. والباء متعلقة بـ (نقص). ويجوز أن يكون حالاً من أحسن "١٥٦)

ومن الشواهد الشعرية التى تحتمل الأوجه الثلاثة قول الشاعر: (من الطويل)

ومازال مهرى مزجر الكلب منهمُ

لدن غدوة حتى دنت لغروب "١٥٧)

فيحتمل فى كلمة (غدوة) النصب والرفع والجر. فأما عن النصب فعلى التشبيه بالمفعول

" وقد نصبت العرب بها . يعنى لدن . غدوة تشبيهًا لنونها بالتنوين فى اسم الفاعل، حيث رأوها تثبت تارة وتحذف تارة، فلذلك نصبوا (غدوة) بعدها على التشبيه بالمفعول. ويقال: نصبوا ما بعدها كما نصبوا ما بعد (كم) الخبرية "١٥٨) ويجوز نصبها على التمييز" وشابهت النون التنوين من جهة جواز حذفها،.. فنصب (غدوة) على التمييز بـ (لدن) كنصب (خلاً) بـ (راقود) "١٥٩) "ويجوز نصبها على إضمار (كان) واسمها مع بقاء خبرها والأصل: لدن كان الوقت غدوة"١٦٠) في اللفظ وأما عن احتمال الرفع فعلى التشبيه بالفاعل " ومنهم من رفع (غدوة) تشبيها بالفاعل، كما نصب تشبيهاً بالمفعول "١٦١) " وحكى الكوفيون رفعها على إضمار(كان) التامة والتقدير أي: لدن كانت غدوةٌ " ١٦٢) وأما احتمال الجر فعلى القياس " ومنهم من جرها على القياس "١٦٣) " والجر القياس كما تجر سائر الظروف وهو الغالب في الاستعمال " ١٦٤) وعلى هذا التوجيه تكون (لدن) ظرفاً مبنياً على السكون في محل نصب وهو مضاف، و(غدوة) مضاف إليه ويعد هذا أفضل الوجوه لجريانه على القياس وشيوع استعماله.

خامساً: احتمالات النصب: وفى مثل هذه الحالة نرى أن الشاهد يأتي بحالة إعرابية واحدة هي النصب ولكن يحتمل تأويلات نحوية عدة ومرجع ذلك إلى العامل الدلالي

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: (من الخفيف)

فلإن صرت لا تحير جواباً

لبما قد تُرى وأنت خطيب "١٦٥)

فكلمة (جوابًا) منصوبة ويحتمل نصبها وجوهًا ثلاثة:الأول النصب على المفعولية " قوله(جوابًا) نصب على أنه مفعول لقوله: (لا تحير) "١٦٦) والثانى: يحتمل النصب على التمييز "وقد قيل: إنه نصب على التمييز، أى: من حيث الجواب "١٦٧) والثالث: يحتمل نصبه على التعليل " أو على التعليل. قلت: هذا لا يستقيم ههنا إلا أن يجعل (لا تحير) من حار يحار حيرة، وأما من أحار يحير كما ذكرنا فهو مفعول والمعنى ههنا على هذا "١٦٨)

فالملاحظ أن للدلالة دوراً بارزاً في تعدد احتمالات النصب السابقة حسب مراد المتكلم أوفهم السامع، فعند قصد دلالة التفسير توجه (جواباً) على التمييز، وعند قصد دلالة السببية توجه على التعليل ويصبح الفعل لازماً، وعند قصد دلالة الإخبار توجه على المفعول به. والدلالة ترجح وجهاً على غيره من هذه الاحتمالات ويظهر ذلك من قول العيني السابق: " فهو مفعول والمعنى ههنا على هذا " ١٦٩) ومن ذلك أيضاً قول الشاعر: (من المتقارب)

أنفساً تطيب بنيل المنى

وداعى المنون ينادى جهارًا "١٧٠)

جاءت كلمة (جهارًا) منصوبة ويحتمل نصبها وجهين: الأول: النصب على النيابة عن المفعول المطلق " قوله: (جهارًا) صفة لمصدر محذوف أي: ينادى نداء جهارًا "١٧١)

والثانى: احتمال نصبها على الحالية " ويجوز أن يكون حالاً بمعنى مجاهرًا "١٧٢) فالدلالة هي التي أباحت ذلك التعدد، فعند قصد دلالة صفة النداء ونوعه توجه (جهاراً) على النيابة للمفعول المطلق، وعند قصد دلالة حال صوت المنادي توجه على الحالية.

سادساً: احتمالات الرفع: يأتى الشاهد فى مثل هذه الحالة برفع لفظة مع تأويل ذلك الرفع لأكثر من وجه ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: (من الوافر)

أحقًا أن جيرتنا استقلوا

فنيتنا ونيتهم فريقُ "١٧٣)

فـ (أن وما بعدها) فى الشاهد السابق يحتمل وجهين: الأول: الرفع على الابتداء " أن تكون مبتدأ خبره الظرف، والتقدير: أفى حق استقلال جيرتنا، ولا يجوز كسرها لأن الظرف لا يتقدم على إن المكسورة لانقطاعها عما قبلها "١٧٤) والثانى: الرفع على الفاعلية " وهو الأوجه، أن تكون فاعلاً بالظرف لاعتماده، كما فى قوله تعالى،(أفى الله شك) سورة إبراهيم: آية (١٠)"١٧٥) ومن ذلك قول الشاعر: (من الكامل)

إن النبوة والخلافة فيهم

والمكرمات وسادة أطهار"١٧٦)

فكلمة (المكرمات) وردت مرفوعة ورفعها يحتمل وجهين: الأول: العطف على محل اسم إن " رفع (المكرمات) عطفاً على محل اسم (إن)، نحو: إن زيدًا فى الدار وعمرو، تقديره: وعمرو كذلك "١٧٧) الثانى: الرفع على الابتداء " يقال: (المكرمات) مرفوع على الابتداء، والخبر محذوف، والتقدير: وفيهم المكرمات "١٧٨) فإن قصد المتكلم دلالة اتصال الكلام بعضه ببعض عطف بالواو، وإن

قصد دلالة الاستقلال وجه الكلام الثاني على الاستئناف.

ثالثا: الدلالة والمنع: يقصد الباحث بهذا أن الدلالة تجعل التركيب غير محتمل لأى وجه آخر من الوجوه الإعرابية، وهو ما يعرف بالدلالة القطعية للجملة " أن تكون ذات دلالة قطعية تدل على معنى واحد لا تحتمل غيره مثل: (حضر محمود) و (سافر خالد) ومثل: (الله ربكم ورب آبائكم الأولين) " سورة الصافات: الآية (١٢٦) و (لا إله إلا الله) "١٧٩)

ومن أمثلة ذلك فى كلام العرب قول الشاعر: (من الرجز)

علفتها تبنًا وماء بارداً

حتى شتت همالة عيناها "١٨٠)

وقول الآخر (من الوافر)

إذا ما الغانيات برزن يومًا

وزججن الحواجب والعيونا "١٨١)

فى الشاهدين السابقين يمتنع العطف المتمثل فى عطف (الماء) على (التبن) فى الأول وعطف (العيون) على (الحواجب) فى الثانى، وامتناع العطف مرجعه لعلة دلالية " لأن (الماء) لا يشارك (التبن) فى العلف، و (العيون) لا تشارك (الحواجب) فى التزجيج "١٨٢)

ويمتنع أيضًا نصبهما على المفعول معه وهذا المنع مرجعه للعامل الدلالى أيضًا " وأما امتناع المفعول معه فيهما فلانتفاء المعية فى البيت الأول لأن الماء لا يصاحب التبن فى العلف، وانتفاء فائدة الإعلام بها أي: بمصاحبة العيون للحواجب فى البيت الثانى إذ من المعلوم أن العيون مصاحبة للحواجب، فلا فائدة فى الإعلام بذلك "١٨٣)

ومن ذلك قول الشاعر: (من الوافر)

أبحت حمى تهامة بعد نجد

وما شيء حميت بمستباح "١٨٤)

وردت كلمة(شيء) بالرفع هنا على أنها اسم (ما)، والدلالة تمنع نصب (شيء) وذلك لفساد المعنى " واعلم أن نصب (شيء) ههنا ممتنع فلابد من تقدير الهاء فى (حميت) ووجه امتناع النصب فساد المعنى، لأنه لو نصب لصار: وما شيئاً حميت مستباحًا فيكون (مستباحًا) نعتاً لشيء، والباء الزائدة تمنع من جعله نعتًا، إذ لا تزاد فيه "١٨٥) وامتناع النصب هنا مخافة أن ينقلب معنى المدح " وينقلب معني المدح، إذ يصير تقديره: وما حميت شيئاً مستباحًا،فنفى عنه أن يحمى شيئاً مستباحًا، وإذا لم يحمِ شيئًا مستباحًا فقد حمى شيئاً محمياً، والشيء المحمى لا يحتاج إلى الحماية لعدم فائدة تحصيل الحاصل، فيخرج عن المدح "١٨٦)

ومما سبق نخلص أن للدلالة بنوعيها: المعجمي والوظيفي أثراً واضحاً في توجيه المعاني النحوية للآيات القرآنية والشواهد الشعرية، وهذا الأثر يتبدى من خلال التعدد أو الاحتمال أو المنع.

المراجع

١) النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوى ـ الدلالى، د/ محمد حماسة عبد اللطيف صـ ٤٩، دار غريب للطباعة.

٢) مفاتيح الألسنية، جورج مونان صـ ١١٩، انظر: النحو والدلالة صـ ٤٩.

٣)لسان العرب، لابن منظور مادة (د ل ل)، ١٤١٤/٢ دار المعارف، (د.ت).

٤) المفردات في غريب القرآن، لأبي القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني، تحقيق محمد سيد كيلاني مادة (د ل ل) صـ ١٧١، مطبعة مصطفى بابي الحلبي بمصر، ١٣٨١هـ ـ ١٩٦١م .

٥) علم الدلالة(إطار جديد)،فرانك بالمر صـ ٩ ترجمة د/ صبرى إبراهيم السيد دار قطرى بن الفجاءة ١٤,٧ هـ ١٩٨٦ م

٦) علم الدلالة، د/ أحمد مختار عمر، صـ ١١، عالم الكتب، ط ٤، ١٩٩٣م.

٧)العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربى د/ عبد الواحد حسن الشيخ صـ ٧.

٨) المحتوى الدلالى للوظائف النحوية، د/حسام أحمد قاسم، مجلة كلية دار العلوم– جامعة القاهرة عدد ٩٢(٤٢ صـ

٩)السابق:٨٣–٨٤.

١٠) التحليل الدلالي للجملة العربية، د/ عبد الرحمن أيوب، ص ١,٨، المجلة العربية للعلوم الإنسانية،ع (١٠).

١١)انظر: نظرية النحو العربى د/ نهاد الموسى صـ ٧٨.

١٢)العربية والغموض، د/ حلمى خليل، صـ ١٤.

١٣)الكتاب، سيبويه،تحقيق /عبدا لسلام محمد هارون،١/ ٢٥، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ط/ الثالثة، ١٤,٨هـ / ١٩٨٨م

١٤) النحو والدلالة صـ ٨١.

١٥) الخصائص، لابن جنى، تحقيق / محمد على النجار:٣٦/١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٤,٧هـ ـ ١٩٨٧م

١٦) مفتاح العلوم، للسكاكى، صـ ٣٧..

١٧)الاقتراح صـ ٣..

١٨) المقتضب، للمبرد، تحقيق /محمد عبد الخالق عضيمة، ٣١١/٤، المجلس الأعلى للشيءون الاسلامية، القاهرة، ط/ الثانية، ١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩م

١٩) الخصائص:٢٨٤/١ ـ ٢٨٥.

٢٠) السابق:٢٥٨/٣.

٢١) انظر: السابق ٢٥٨/٣، ٢٥٩.

٢٢) المعنى والإعراب عند النحويين ونظرية العامل، د/ عبد العزيز عبده أبو عبد الله، صـ ٢٣، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا.

٢٣)الإتقان فى علوم القرآن، للسيوطي:١٨٧/٢ ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/ الثانية، ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م.

٢٤)النحو والدلالة:صـ ٤٨.

٢٥)دراسات فى نظرية النحو العربى وتطبيقاتها،د/ صاحب أبو جناح صـ٨٣، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٩٨م.

٢٦) اللفظ والمعنى في البيان العربي، لمحمد عابد الجابري، مجلة فصول، مج٦ ع ١،صـ٢٣، ١٩٨٥م.

٢٧) النحو والدلالة: صـ ٦٥–٦٦.

٢٨) انظر: دراسات نقدية فى النحو

العربى،د/عبد الرحمن محمد أيوب صـ ٩،مؤسسة الصباح . العربية وعلم اللغة البنيوى، حلمى خليل صـ ١٦٨: ١٨٠.

٢٩) علم الدلالة التطبيقى،د/هادى نهر، صـ ٨٠، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط ١، ١٤٢٩هـ . ٢٠٠٨م.

٣٠)السابق: نفسه.

٣١) معاني النحو،د/ فاضل صالح السامرائي، ٩/١، دار احياء التراث العربى بيروت، ط الأولى ١٤٢٨ هـ ٢٠٠٧م.

٣٢) السابق: نفسه.

٣٣)انظر: أسرار العربية، لأبي البركات عبد الرحمن بن محمد الأنبارى، تحق / محمد بهجة البيطار، صـ ٢٤، ٢٥، مطبوعات المجمع العربي بدمشق. (د. ت).

٣٤) علم الدلالة التطبيقى فى التراث العربى، د/ هادى نهر، صـ٩٢

٣٥)السبعة فى القراءات، لابن مجاهد، صـ١٣٨. ١٣٩، تحق د. شوقي ضيف ، ط دار المعارف بمصر . انظر: الحجة للقراء السبعة، لأبي علي الحسن بن عبد الغفار الفارسي، تحقيق / الشيخ بدر الدين قهوجي، وآخرون، ١/ ٢٩١، دار المأمون للتراث.

٣٦) انظر: معانى القرآن، للفراء، ١٣/١.

٣٧)معانى القرآن وإعرابه للزجاج،٨٤/١ – إعراب القرآن للنحاس،١٧٦/١.

٣٨)علم الدلالة التطبيقى فى التراث العربى: صـ٩٣ .

٣٩)السابق: نفسه.

٤٠) الفوائد فى مشكل القرآن،عز الدين عبد العزيز، صـ٣٠.

٤١) معانى القرآن وإعرابه للزجاج،٨٣/١-٨٤ – انظر: الكشاف ٤٨/١، تحقيق / مصطفى حسن أحمد. دار الكتاب العربي.

٤٢)علم الدلالة التطبيقى فى التراث العربى صـ٩٣.

٤٣)مشكل إعراب القرآن، أبو محمد مكى القيس تحقيق د/ حاتم الضامى ٢٥٥/١، ط/٢،مؤسسة الرسالة، بيروت ١٤٠٥ هـ ١٩٨٤م.

٤٤)البيان فى غريب إعراب القرآن أبو البركات ابن الأنبارى،٣٢٥/١.

٤٥) مفردات الراغب الأصفهاني،صـ١٢٥ – علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي صـ٩٤-٩٥.

٤٦) علم الدلالة التطبيقى فى التراث العربى: صـ ٩٥.

٤٧)انظر: الجامع لأحكام القرآن، لأبي عبدالله محمد القرطبي، ١٨/٤، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٨هـ . ١٩٨٨م – البحر المحيط، لأبي حيان الأندلسي،٢/ ٣٩٣، دار الفكر للطباعة، بيروت، ط، الثانية، ١٤٠٣هـ . ١٩٨٣م.

٤٨) انظر:الكتاب: ٤٣٢/١ – انظر: معانى القرآن، للفراء، ١٩٢/١.

٤٩)علم الدلالة التطبيقى فى التراث العربى: صـ٩٥.

٥٠)السابق: نفسه.

٥١) انظر: السبعة في القراءات لابن مجاهد،صـ ٦٢٢.

٥٢) الحجة للقراء السبعة، لأبي علي

الحسن بن عبد الغفار الفارسي، ٦/٢٥٥.

٥٣)انظر هذه التوجيهات فى: التبيان فى إعراب القرآن، لأبي البقاء عبدالله بن الحسين العكبرى، وضع حواشيه / محمد حسين شمس الدين، ٢/ ٣٩٦، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/ الأولى، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م. – البحر المحيط:٨/٢,٦.

٥٤)علم الدلالة التطبيقى فى التراث العربى: صـ ٩٦.

٥٥)السابق: نفسه.

٥٦) السابق: نفسه.

٥٧) البيت من الكامل ديوان الفرزدق ٣٦١/١ – الكتاب: ٢/ ٧٢، ١٦٢، ١٦٦ – شرح المفصل:١٣٣/٤ –١٣٤ – الخزانة: ٦/ ٤٥٨، ٤٨٩ وبلا نسبة فى المقتضب ٥٨/٣.

٥٨) انظر: الكتاب:٧٢/٢.

٥٩) المقتضب، للمبرد، ٥٨/٣.

٦٠، ٦١) شرح المفصل، لابن يعيش،٤/ ١٣٤،عالم الكتب، بيروت (د.ت) .

٦٢) التصريح بمضمون التوضيح:، للشبخ خالد الأزهري، دراسة وتحق، د/ عبد الفتاح بحيري إبراهيم، ٤/ ٥١٥

٦٣) الكتاب: ٧٢/٢.

٦٤) المقتضب، لأبى العباس محمد بن يزيد المبرد، ٥٨/٣.

٦٥)شرح المفصل:١٣٣/٤.

٦٦) شرح الرضى على الكافية،تصحيح وتعليق / يوسف حسن عمر،١٦٣/٣ (د.ت).

٦٧)السابق: نفسه.

٦٨) الكتاب:١٦٢/٢.

٦٩) المقتضب:٥٨/٣.

٧٠)شرح المفصل:١٣٤/٤.

٧١)شرح الرضى، تصحيح وتعليق / يوسف حسن عمر:١٦٣/٣ (د.ت).

٧٢) التصريح بمضمون التوضيح :٥١٥/٤.

٧٣) علم الدلالة التطبيقى فى التراث العربى: صـ ٩١.

٧٤) السابق: نفسه.

٧٥) الجملة العربية والمعنى، د/ فاضل صالح السامرائى، صـ١٢، دار ابن حزم.

٧٦) السابق: نفسه.

٧٧) علم الدلالة التطبيقى فى التراث العربى: صـ ٩٢.

٧٨)المشكل:٩٧/١ – البيان: ٩/١. – التبيان:٦٩/١.

٧٩) انظر: الخصائص: ١٥٨/٢ – ١٥٩ – انظر الكشاف: للزمخشرى:١٤٧/١.

٨٠) انظر: علم الدلالة التطبيقى فى التراث العربى صـ ٩٧.

٨١) الجملة العربية والمعنى: صـ١٣.

٨٢) السابق: نفسه.

٨٣)شرح جمل الزجاجى، لابن عصفور الإشبيلى، تحق، د/ صاحب أبو جناح،١٧٣/١، عالم الكتب، (د.ت).

٨٤) التبيان فى إعراب القرآن، للعكبرى، ٤٤/١.

٨٥) السابق:٤٤/١.

٨٦) التبيان فى إعراب القرآن: ٤٤/١.

٨٧) انظر: المحتسب فى تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، لابن

جنى، تحق/ على النجدى ناصف، د/ عبد الحليم النجار، د/ عبدالفتاح شلبى،٦٤/١، المجلس الأعلى للشيءون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٦هـ.

٨٨)التبيان فى إعراب القرآن: ٤٤/١.

٨٩)التبيان: ١٢٣/١.

٩٠)السابق: نفسه.

٩١) التبيان فى إعراب القرآن: ٤٤/٢.

٩٢) السابق: نفسه.

٩٣) الجملة العربية والمعنى: صـ ١٤.

٩٤)الجملة العربية والمعنى: صـ١٦. انظر البحر المحيط، لأبي حيان الأندلسي ٣١٣/٤، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود، و آخرون، دار الكتب العلمية بيروت.

٩٥)التصريح بمضمون التوضيح، خالد الأزهرى، ٤٩٢/٢، دراسة وتحقيق د/ عبد الفتاح بحيرى إبراهيم.

٩٦) التصريح: ٤٩٢/٢.

٩٧) السابق: ٤٩٣/٢ – انظر الكشاف، للزمخشرى، ٥١٨/٢.

٩٨)شرح التسهيل، لابن مالك،١٩٧/٢، تحقيق د/ عبد الرحمن السيد، ود/ محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر، ط١، ١٤١٠هـ - ١٩٩١م.

٩٩)السابق: نفسه.

١٠٠)الجملة العربية والمعنى: صـ١٦.

١٠١) التبيان :١/ ٤٥ .

١٠٢) التبيان فى إعراب القرآن: ٥٠١/١.

١٠٣)الجملة العربية والمعنى: صـ١٧.

١٠٤) شرح قطر الندى، لابن هشام، صـ٣١٤، انظر: التصريح ٤٥٧/٢.

١٠٥) الجملة العربية والمعنى:صـ١٧-١٨.

١٠٦) السابق: صـ١٨.

١٠٧) السابق: نفسه.

١٠٨)السابق: نفسه

١٠٩)انظر: الجملة العربية والمعنى صـ ١٦-١٧.

١١٠)التبيان:١٨٥/١.

١١١) إعراب القرآن الكريم، د/ محمود سليمان ياقوت،٣٦٤/٢، دار المعرفة الجامعية.

١١٢) الجملة العربية والمعنى: صـ ١٥.

١١٣) الخصائص: ١٧٢/٣ . السجحاء: الناقة التامة الخلق. لم يقف الباحث على تخريج له في كتب النحاة.

١١٤) انظر: الخصائص: ١٧٤/٣، ١٧٥.

١١٥) الجملة العربية والمعنى: صـ ١٤.

١١٦)السابق: نفسه.

١١٧)الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل، لأبى القاسم جار الله محمود الزمخشرى :٥٨٥/٤ ـ٥٨٦،تحق/مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربى، بيروت.

١١٨) التبيان:٤٢١/٢.

١١٩) شرح الجمل، لابن عصفور، ٥٥١/١.

١٢٠)الجملة العربية والمعنى: صـ ١٨.

١٢١) التصريح: ٢٨٩/٣ – انظر تحفة الأشراف فى كشف غوامض الكشاف، للفاضل اليمنى ج ١ رسالة دكتوراه فى مكتبة كلية اللغة العربية بالقاهرة،١٩٨١ تحقيق د/ إبراهيم عبد الحميد السيد-

انظر الكشاف ٢/ ٥..

١٢٢)شــرح الأشـمونـى،تحـقـيـق/ عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد، المكتبة الأزهـرية للتراث: ٢/ ٢٩٢ ـ التصريح: ٢/ ٦٥ـ٦٦.

١٢٣) الجملة العربية والمعنى: صـ ١٨.

١٢٤) شرح الأشمونى: ١/ ١٩٧

x١٢٥)الجملة العربية والمعنى: صـ ٨٥

١٢٦) التبيان: ١/ ٣٤٢

١٢٧) البحر المحيط:٣/ ٤٧.

١٢٨) السابق: نفسه.

١٢٩)انـظـر: الجملة العربية والمعنى: صـ٢١

١٣٠)التبيان :١/ ٣٤٣

١٣١) انظر: البرهان فى علوم القرآن، للزركشى، ١/ ٣٤٥ ـ الجملة العربية والمعنى: صـ٢١

١٣٢) التبيان:٢/ ٢٤٥.

١٣٣)انظر: البرهان:١/ ٣٤٦ – الجملة العربية والمعنى: صـ٢١.

١٣٤) التبيان: ١/ ٤٥.

١٣٥)التبيان: ١/ ٤٥

١٣٦)قائله بعض الفزاريين بلا نسبة فى شرح ابن الناظم صـ٥,٢ – خزانة الأدب: ٩/ ١٤. –

شرح الأشمونى:١/ ٢٢٤ ولبعض الفزاريين فـى شـرح ديـوان الحـماسـة للمرزوقى ١١٤٦

١٣٧)انـظـر: الخـصـائـص،لابـن جنـى، ٢/ ٣٨٥(فصل فى التقديم والتأخير)

١٣٨)المقاصد النحوية فى شرح شواهد شــروح الألـفـيـة،، بـدر الـديـن محـمـود بـن أحـمـد بـن مـوسـى الـعـيـنـى،٢/ ٣٢٨، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان

١٣٩) انـظـر: شـرح ديـوان الحـماسـة، لـلـتـبـريـزى، ٣/ ٨٧ – المقاصد النحوية:٢/ ٣٢٨

١٤٠)المقاصد النحوية:٢/ ٣٢٨

١٤١) السابق: نفسه.

١٤٢)انظر:الكشاف،للزمخشرى،٢/ ٤١١، تحقيق/ مصطفى حسين أحمد.

١٤٣)الـتـبـيـان فـي إعـــراب الـقـرآن :١/ ٥٤٣.

١٤٤) السابق: نفسه.

١٤٥)السابق: ١/ ٥٤٢.

١٤٦)بـلا نسبة فـى شـرح ابـن الناظم صـ ٣١٩ – شـرح ابـن عـقـيـل:١/ ٥٧٦ الكتاب:٢/ ١٢٣.

١٤٧)المقاصد النحوية: ٢/ ٣٦٥.

١٤٨)السابق: نفسه.

١٤٩)قائله المتنخل الهذلى واسمه مالك ابن عويمر، انظر: ديوان الهذليين:٢/ ٣٤ – شـرح أشـعـار الـهـذلـيـين ٣/ ١٢٨١ – خزانة الأدب:٥/ ١١ـ الشعر والشعراء: ٢/ ٦٦١ – الخـصـائـص: ٢/ ١٦٩ وبـلا نسبة فى شرح ابن الناظم صـ٣.. – شرح الأشمونى٢/ ٣٣٧ (الهلُوك: المرأة الفاجرة المتساقطة)(الخيعل: ثوب يخاط أحد شقيه ويترك الآخر أو القميص لاكم له)

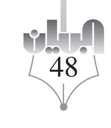
١٥٠)المقاصد النحوية:٣/ ١٧.

١٥١)السابق: نفسه.

١٥٢)التبيان في إعراب القرآن:١/ ٢٣..

١٥٣)السابق: نفسه.

١٥٢)هـو لجندب بن عمرو فى الخزانة



٢٨٣/٤ – بلا نسبه فى شرح ابن الناظم صـ٥٥٢ – شرح المرادى ٢٤٥/٣ – أوضح المسالك ٣٩٤/٣ – شرح الأشمونى:٣/ ٢٦٦– شرح التسهيل:٣٨٣/٣ – التصريح: ١٨٤/٢ – لسان العرب ١٣٥١/٢(درج) (العواهج: جمع عوهج وهى الطويلة العنق من الظباء والغلمان والنوق وأراد بها المرأة التامة الخلق)

١٥٣)المقاصد النحوية: ١٩٤/٣.

١٥٤) السابق: نفسه.

١٥٥)التبيان:٤٨/٢.

١٥٦)التبيان:٣/٢ – انظر: مشكل إعراب القرآن : ٤١٨/١ – تفسير القرطبى:٨/٩..

١٥٧) لم يعرف قائله، بلا نسبة فى شرح ابن عقيل:٦٥/٢ – شرح الأشمونى:٣١٨/٢ – شرح التسهيل:٢٣٨/٢ – التصريح:١٧٨/٣– الهمع:٢١٥/١ ولأبى سفيان بن حرب فى الحيوان:٣١٨/١.

١٥٨) المقاصد النحوية: ٥٥/٢. – انظر: التصريح:٣/ ١٧٩. أمالى ابن الشجرى هبة الله بن على بن محمد الحسنى العلوي،تحقيق ودراسه،د/محمود محمد الطناحى:٢٣٧/١، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ط: الأولى، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٢م.

١٥٩) التصريح بمضمون التوضيح: ١٧٩/٣.

١٦٠) انظر: السابق: ١٨/٣..

١٦١) المقاصد النحوية:٥/٢.. – انظر: التصريح:١٨/٣.، ١٨١. سر صناعة الإعراب: ٥٤٣/٢.

١٦٢) انظر: التصريح: ١٨/٣..

١٦٣) المقاصد النحوية:٥٥/٢. – انظر: التصريح:١٨/٣ – انظر: شرح ابن عقيل:٦٦/٢.

١٦٤) التصريح: ١٨١/٣.

١٦٥) لم يعرف قائله بلا نسبة فى شرح المرادى :٢٢٨/٢ – مغنى اللبيب: ٣٤/١.– الهمع:٣٨/٢ – ولصالح بن عبد القدوس فى الخزانة: ١./٢٢١، ٢٢٢ – وللمطيع بن إياس فى أمالى القالى:٢٧١/١.

١٦٦) المقاصد النحوية: ٤٩٥/٢.

١٦٧)السابق:٤٩٥/٢ –٤٩٦.

١٦٨)السابق:٤٩٦/٢.

١٦٩) السابق: نفسه.

١٧٠)البيت بلا نسبة فى شرح المرادى:١٨٦/٢ – أوضح المسالك ٣٧٢/٢ – شرح أبيات المغنى: ٢٦/٧ –شرح الأشمونى:٢٩٦/١ – شرح التسهيل:٣٨٩/٢ – التصريح:٧,٩/٢. المغنى ٥٣٤/٢.

١٧١)المقاصد النحوية:٤٢٥/٢.

١٧٢)السابق: نفسه.

١٧٣)البيت للمفضل النكرى فى الأصمعيات صـ ٢.. – شرح أبيات سيبويه ٢,٨/٢ – طبقات فحول الشعراء صـ٢٧٥ – ولعامر بن أسحم فى الحماسة البصرية: ٥٣/١ – وللعبدى فى الخزانة:١./٢٧٧ – الكتاب:١٣٦/٣ ـ بلا نسبة فى شرح ابن الناظم صـ ١٦٨ – شرح الأشونى:٤١٩/١ – لسان العرب ٣,١/١ (فرق) ـ الهمع ٧١/٢.

١٧٤)المقاصد النحوية:٥/٢. .

١٧٥) المقاصد النحوية:٥/٢..

١٧٦) لجرير بن عطية فى تخليص الشواهد صـ ٣٦٩ – شرح المفصل

٦٦/٨ – الكتاب ١٤٥/٢ – ولم يوجد فى ديوانه، وبلا نسبة فى شرح بن الناظم صـ ١٧٥.

١٧٧) المقاصد النحوية:٦٣/٢.

١٧٨)السابق: نفسه –. انظر: شرح المفصل:٦٦/٨.

١٧٩)الجملة العربية والمعنى، صـ ١٢.

١٨٠)لا يعلم قائله انظر: الخصائص ٤٣٣/٢ – الانصاف: صـ٦١٣ – شرح المفصل:٨/٢ – الارتشاف: ٢٩/٢. ـ المغنى:٧٢٧/٢ – المقاصد النحوية ١,١/٣ – شرح الأشمونى: ٢٣٨/٢– شرح ابن عقيل:٥٤١/١ الهمع:١٣/٢..

١٨١)للراعى النميرى فى ديوانه صـ ١٥٦ – المقاصد النحوية ٦١/٣ اللسان (زج ج) ١٨١٢/٣– شرح شواهد المغنى للسيوطى صـ ٢٦٣ – بلا نسبة فى معانى القرآن للفراء: ١٢٣،١٩١/٣ – الخصائص: ٤٣٤/٢ – الارتشاف:٢٨٩/٢.

١٨٢)التصريح بمضمون التوضيح:٥٣٧/٢.

١٨٣)السابق: نفسه.

١٨٤)البيت لجرير فى ديوانه: صـ٧٤ – الكتاب: ٨٧/١، ١٣ـ بلا نسبة فى شرح المرادى:١٤١/٣ـ الخزانة: ٤٢/٦ . أمالي ابن الشجري ٥/١، ٣٢٦. سر صناعة الإعراب:٤,٢/١ – شرح التسهيل:٣١٢/٣ – التصريح ٤٧٧/٣ ـ المغنى:٥,٣،٦١٢/٢.

١٨٥)المقاصد النحوية:١٢٩/٣ .

١٨٦)السابق: نفسه.



قضايا النقد العربي المعاصر

(الواقع والآفاق)

بقلم: د. عبد المالك أشهبون*

تقديم:

عرف النقد العربي المعاصر نقلات نوعية متسارعة على المستوى النظري والتطبيقي على حدٍّ سواء. والسوق الثقافية العربية تشي بجلاء الموقع الوازن الذي غدا يتبوأه النقد الروائي بصفة خاصة. إذ إن الانطباع الأولي يوحي بأن حركية ما تتخلق وتنمو وتتطور في هذا المجال، انطلاقا من تعدد الزوايا ووجهات النظر النقدية واختلاف المرجعيات والأدوات التحليلية في ائتلافها أو اختلافها، وذلك كله من أجل هدف طموح هو بناء نظرية نقدية تسعى إلى تأصيل النقد الروائي العربي والانتقال به من عثرات التأسيس المتكررة.

إلا أن هذا الانتقال ـ في نظرنا ـ لن يحصل بدون الأخذ بعين الاعتبار تحقق المقولات التالية: الإنتاجية والوظيفية والراهنية. هذه المقولات الكبرى لا محيد عنها لتجاوز مرحلة النقل المتهافت والتطبيقات الآلية الشاحبة، أو ذلك الارتباك المنهجي الذي ظل يسم وضعية النقد الروائي في العالم العربي، في علاقته بالنقد الغربي مدة من الزمن.

وإذا كانت مرحلة الخروج من قوقعة الذات لاكتشاف ثقافات الآخر، في نطاق ما غدا يعرف بالحوار الثقافي الذي يروم تكريس استراتيجية المثاقفة المنتجة ذات البعد الوظيفي؛ فإن العودة إلى سؤال الذات شكل وما يزال حرجاً له طابع إشكالي، يأخذ أبعاداً وتأويلات تتعدى التراث كمكون ثقافي موضوعي إلى توصيفات تطاول تخوم الفكر والأدب كما تطول مجالات أرحب من قبيل الأصالة والمعاصرة، القديم والجديد، التقدم والتخلف..وهي توصيفات لها مقاماتها التداولية المتشعبة في الثقافة

---

* أكاديمي وناقد من المغرب.



فــي المــواجــهــة الــنــقــديــة للنظريات القديمة والحديثة انتصبت أمام الباحث العربي إشكالية بالغة التعقيد؛ إنها إشكالية المنهج التي أرقته من خلال أسئلة نقدية بلا ضفاف.

العربية.

إلا أن خوض المثقف العربي . وهو ينتقل من وضعية الثقافة العامة إلى وضعية الثقافة العالمة . غمار السؤال النقدي هذا بدا بطيئاً وخجولاً، إلى أن أصبح ضرورة تاريخية في إطار المتغيرات العربية المعاصرة. حيث بات معها سؤال التراث وما يثيره من إشكاليات هي أساس فهم الذات كحاضر من أجل بناء وعي سليم لاستشراف آفاق المستقبل في شتى المجالات.

أولاً: قضايا المنهج وإشكالات الترجمة

وفي المواجهة النقدية للنظريات القديمة والحديثة انتصبت أمام الباحث العربي إشكالية بالغة التعقيد؛ إنها إشكالية المنهج التي أرقته من خلال أسئلة نقدية بلا ضفاف من قبيل: كفاية المنهج الواحد وتعدد المناهج، إمكانيات تبييئ (من البيئة) المناهج الأجنبية وحدود هذا المشروع النقدي، فاعلية المناهج التقليدية من خلال بعض المصطلحات النقدية التي تثوي في الكتب النقدية العربية الكلاسيكية لولوج غمار النص المعاصر لاستبار أعماقه، حدود التآلف والتنافر بين هذه المناهج، طبيعة النص في علاقته بالمنهج الواحد، وأسئلة أخرى لا زالت تستفز الناقد العربي وتستثيره، وهو يحاول جاهداً أن يبرر هذا التصور النقدي أو ذاك. ويزداد الوضع النقدي تأزماً عندما لا يحصل شرط التمثل المستوعب لهذه المناهج الحديثة، وعدم الوعي بالأساس الإبستيمولوجي أو الفلسفي لهذه النظريات التي يراد توظيفها وتوليفها.

كما أن الاكتفاء بالاتباع بدل الإبداع في صيرورة ملاحقة آخر التقليعات النظرية، أو الانكفاء على سلفية همها الأساس هو تمثيل الحاضر بالماضي، أو المزج بين نظريات النقاد القدامى ببعض التصورات الحديثة في المجال الأدبي، وعدم مراعاة طبيعة هذين الحدين على مستوى الشروط الفلسفية والإبستمولوجية لكل منهج على حدة، كل ذلك وغيره يوقع الناقد العربي في مزالق التوفيق التي ما هي إلا أحد مظاهر التلفيق غير المباشرة، وهو ذات التلفيق الذي نرى له أكثر من تمظهر على مستوى الممارسة النقدية في عالمنا العربي.

في خضم هذه الإشكالات يشتغل الناقد العربي، انطلاقاً من المساهمات المتعددة والمتنوعة لكوكبة من الباحثين الذين لا يخفون موقع هذه الأسئلة في أعمالهم

النقدية. كما يتجلى اختلاف وجهات نظر هؤلاء في حدود فهم المصطلح النقدي المستعار. وتزداد التربة تبللاً حينما يراد نحت المصطلح النقدي مع مراعاة المكونات الصوتية والصرفية والتركيبية للمصطلح، والنموذج الاحالي في هذا السياق هو ما أثاره المصطلح الجينيتي (نسبة إلى الناقد الفرنسي G. Genette) من إشكالات على صعيدي كل من: الفهم والترجمة. إذ تبقى الاختلافات السمة التي تطبع نوعية التعاطي مع مصطلحات المنهج المستعار، الأمر الذي يولّد وضعية نقدية يمكن توصيفها بالارتباك النقدي التي تتفاوت درجته وحدَّته من ناقد لآخر، ومن جيل سابق إلى لاحق.

فقضايا الترجمة والمنهج والتمثل النظري، وغيرها من إشكاليات النقد العربي الحديث أثارت الكثير من الجدل بين النقاد والباحثين الذين حاولوا تقييم محطة النقد البنيوي والتوقف عند أهم أعطابه ومثالبه، كل من وجهة نظره، ومن تخصصه المعرفي.

فقد كان للانفجار النقدي والنظري الذي عرفته الآداب الأجنبية (أوربا على الخصوص) منذ بدايات الستينيات من القرن الماضي تأثير بليغ في أشكال الممارسة النقدية التي طوَّقت الناقد العربي بالتدافع المتسارع لهذه المناهج، والذي لم يدع للناقد العربي متنفساً لكي يستهلك منهجا محدداً: استيعابا وتطبيقا، لينتقل إلى آخر وهكذا... بل فرض عليه إيقاعا سريعا في القبض على التحولات التي تشهدها المناهج الغربية.

الاكتفاء بالاتباع بدل الإبداع في صيرورة ملاحقة آخر التقليعات النظرية، أو الانكفاء على سلفية همها الأساس هو تمثيل الحاضر بالماضي، أو المزج بين نظريات النقاد القدامى ببعض التصورات الحديثة في المجال الأدبي.

وهذا ما حدا ببعض النقاد أن يجربوا أكثر من منهج نقدي في مرحلة متقاربة، يحذوهم الأمل في اللحاق بهذا الركب النقدي ذي الوتيرة السريعة إلى حد اللهاث؛ وتكون النتيجة أن بعض هؤلاء تغدو لهم ثقافة نقدية لا تتعدى الإلمام بمقدمات تلك المناهج دون التعمق في استيعاب مفاصلها على المستوى النظري والتطبيقي على حد سواء، حتى يكون الانتقال من منهج إلى آخر، مستساغاً، صادراً عن اقتناع عميق بضرورة التجاوز والبحث عن إمكانيات نظرية وتطبيقية جديدة تؤسس نفسها على ما كان، وتفتح ، في الآن نفسه، صيرورة نقدية جديدة، بناء على مبدأ تراكمي كمي ونوعي، يتأسس فيه السابق على اللاحق، وفق تصور حواري خصيب، وذلك في أفق تأسيس نظرية أدبية ونقدية أصيلة

إن الإيمان بشرعية القراءات المتعددة، الذي يستتبعه . عملياً . تعددية المناهج النقدية، وحقها في الحوار والحياة بعيداً عن المصادرة أو محاولة فرض منهج أحادي، لا يسَوّغ القفزات البهلوانية لبعض النقاد من منهج إلى آخر بدون مبررات تذكر.

ومنفتحة، وخليقة بالابتكار والتميز في الآن عينه.

إن الإيمان بشرعية القراءات المتعددة، الذي يستتبعه . عملياً . تعددية المناهج النقدية، وحقها في الحوار والحياة بعيداً عن المصادرة أو محاولة فرض منهج أحادي، لا يسَوّغ القفزات البهلوانية لبعض النقاد من منهج إلى آخر بدون مبررات تذكر. اللهم اللهاث وراء وهْم سباق المناهج والذي لا يفيد صاحبه، ولا يورث إلا مزيداً من الممارسات النقدية المتهافتة، الفاقدة إلى شرعية نقدية سليمة، قوامها التلقي الواعي، والاستيعاب الواسع والهضم الدقيق لما يروج في ساحتنا العربية في أفق استدخال ذلك المنتوج النقدي المخضرم في نسيج الثقافة العربية عامة والنقد العربي بصفة خاصة. فليس الزواج الكاثوليكي بمنهج محدد، والتقوقع فيه والتحصن في حماه هو القمين بتطوير أدوات الناقد الإجرائية، وتحيين رؤيته النقدية، وجعلها قابلة وموائمة لمستجدات المرحلة بكل ما تفترضه من بدائل لا غنى عنها من أجل رؤية جديدة لقضايا النقد العربي ومستلزماته الراهنة. ولا الإلمام السطحي بمجموعة من المناهج دفعة واحدة، أو القيام بجولات سياحية في عالم المناهج من خلال بعض التمرينات النقدية المدرسية المبتسرة، قصد الزعم باقتدار ما في مسايرة الجديد في عالم النقد، كما يحدث في عالم الموضة.

فكل هذا وذاك ما هو في المحصلة الأخيرة إلا ادعاءات وهمية تسقط من حسابها أن عنصر التجاوز يتأسس على عنصر التمثل المتمكن، نظرية وتطبيقاً، لما نريد أن نستبقه بعد أن نؤسس على أنقاضه بناء يتمتع بأساس متين، يسوّغ شرعية هذا الانتقال من منهج إلى آخر ويدعمه.

ولقد كشف الناقد المغربي المشهور سعيد يقطين عن بعض إشكالات الناقد العربي الذي طالما ادعى انتسابه، اعتباطاً، إلى المنهج البنيوي من خلال ما كان سائداً من الخلط بين الإطارات النظرية المختلفة بدون تدقيق الحدود الفاصلة بين هذا الاتجاه أو ذاك... وكان لسان الحال ينطلق من هذا التصور الخاطئ: أن كل المشتغلين بـ«السرد» في الغرب بنيويون، وهذا ما يسوغ للكثيرين اعتبار أن كل من يشتغل في مجال السرديات، وله رؤية جديدة في مقاربة النصوص السردية، هو ناقد بنيوي بالضرورة. إذ لم يكن همُّ

الناقد العربي، وهو يركب موجة البنيوية، استلهام جديدها وتبييئها من منطلقات عربية، كما لم يكن هدفه بالتالي البحث عن التمايزات والفروقات العلمية في ما كان يتهافت عليه.

فالسائد في نظير هذه الممارسات النقدية هو منطق النفعية الضيق في أشكال التعاطي مع هذه النظريات الغربية. يقول سعيد يقطين في هذا المجال: «وحيث ما وجدت ما يعينني على مقاربة النص فأنا أوظفه وكفى؟ وهذا ما يجعلنا نرى في العديد من هذا النوع من الدراسات العربية التي تزعم أنها«سردية» بأنها ليست في العمق سوى حذلقة أدبية. ويبدو لي أن هذا النوع من الوعي والممارسة ينسحب عليه، بشكل كبير، ما ورد في سؤالك من عنف، وهجوم، وتكهن بظلام المستقبل، مع وقوع في حيص بيص؟ وآية مثل هذا النوع من الوعي والممارسة تبرز بشكل بين في الانتقال السريع بين النظريات وأمشاج النظريات» (١).

وقد قام الناقد محمد سويرتي في كتابه المتميز:"النقد البنيوي والنص الروائي" بتصنيف المحاولات النقدية التي التمست البنيوية منهجا لها في تحليل النصوص السردية إلى ثلاثة أصناف أساسية. وهو التصنيف ذاته الذي يبرز لنا بعض إشكالات أصحاب هذه الممارسات النقدية.

ويمكن تحديد هذه الإشكالات كالآتي:

إن التحليل البنيوي للدلالة محكوم بفرضية أخرى هي التي نجدها عند جاكوبسون كما طرحه نموذجه المعروف بـ:«نموذج الوظائف»: أي تصور البنية التواصلية كشيء ثابت Statique ، قابلة للعزل عن الإطار والمقام الذي قيلت فيه، وخارج كل علاقات موضوعية وذاتية تجمع بين المتحاورين.

١ ـ ضياع المنهج البنيوي، كما عرف عند كلود ليفي ـ شتراوس وغيره ممن جاء بعده، في خضم المنهج التكاملي التقليدي. يتضح ذلك الضياع في محاولات كل من الناقد السوري سمر روحي الفيصل، وفي المنهج التكاملي التأويلي الحديث لدى خالدة سعيد، وكذا في محاولتي كل من يمنى العيد ونبيلة إبراهيم سالم.

٢ ـ وضوح التجريب في محاولة موريس أبو ناضر الذي حاول تطبيق عدة مناهج بنيوية منغلقة رغم تباينها.

٣ ـ امتزاج شعرية جيرار جينيت والمنهج البنيوي كما عرف عند سيزا أحمد قاسم وسعيد يقطين. وتداخل «الشعرية» بـ«الأدبية» كما عرفت عند جاكوبسون في محاولة كل من سعيد المرزوقي وجميل شاكر وسيزا أحمد قاسم(٢).

يجب أن لا ننسى، على حد قول إدوارد سعيد، أن كل عمل فني جديد، إذ كان ذا قيمة، يحمل قوانين نقده بين طياته، ذلك أن «أرضا جديدة تتطلب تجدد الحيلة في كشفها عن تضاريسها هي، وأي نقد يعتمد على«الشعارات»، أو المقاييس المسبقة الصادرة عن فئة ما، أو أيديولوجية ما، ليس نقداً أدبيا، بل هو سرير بروكرستوس العاتي الذي، بالمطِّ أو البتر، لن يؤدي إلا إلى المحق»

وننتقل من وجهة نظر محمد سويرتي كباحث في مجال السرديات، لنتعرف مرة أخرى على رأي ينطلق هذه المرة من اللسانيات، وهي مهد التيار البنيوي. يتعلق الأمر بالناقد مصطفى غلمان الذي سيطلعنا عن بعض جوانب القصور التي تطول العلاقة بين اللسانيات ومناهج تحليل النص الأدبي.

وللتفصيل في جزئيات الموضوع يؤكد الباحث مبدئيا عدم صحة الحديث بصفة إطلاقية عن لسانيات بصيغة الجمع، وللتدقيق في هذه الجزئية يقدم لنا التصورات الأربعة الأساسية في اللسانيات المعاصرة، حيث يخضع كل واحد منها لمبدأ نظري مركزي. وهذه التصورات هي: المبدأ البنيوي، المبدأ التوليدي، المبدأ السيميولوجي، المبدأ القولي، المبدأ التداولي. لذلك يحذرنا الناقد من مغبة عدم التمييز بين اللسانيات كعلم والبنيوية أو التوليدية كمنهج. فمن الخطأ أن نعتبر كل اللسانيات بنيوية وكل ما هو بنيوي من اللسانيات.

ويتوقف الباحث ملياً عند أهم مستويات التحليل اللساني، ويتعلق الأمر بالمستوى الدلالي، ليسجل في هذا الصدد فقر المنهج البنيوي على مستوى الدلالة. فالدلالة في المنهج البنيوي لا تعدو أن تكون في النهاية إعادة تنظيم للمادة الدلالية على مستوى محور الاختيار(الاستبدالي)، أي ترتيب لما هو موجود فعلاً وليس أكثر.

إن التحليل البنيوي للدلالة محكوم بفرضية أخرى هي التي نجدها عند جاكوبسون كما طرحه نموذجه المعروف بـ:«نموذج الوظائف»: أي تصور البنية التواصلية كشيء ثابت Statique ، قابلة للعزل عن الإطار والمقام الذي قيلت فيه، وخارج كل علاقات موضوعية وذاتية تجمع بين المتحاورين. إذ إن البنية التواصلية (سواء تعلق الأمر بالتواصل العادي أو الفني) ليست ثابتة بل هي بنية دينامية. ذلك أن كل جملة هي فعل لغوي يستضمر موقفا من واقع معين، «إننا لا نستطيع أن نبقى داخل النص، ولكن هذا لا يعني أن علينا أن نمارس بسذاجة سوسيولوجية النص أو دراسة البسيكولوجية أو السياسية، أو سيرة المؤلف. أعتقد أن هناك بين خارج النص

وداخله توزيعا آخر للمجال أو الحيز. وأعتقد أنه سواء أفي القراءة الباطنة أم في القراءة التفسيرية للنص، من خلال مسيرة الكاتب، أو تاريخ الحقبة، يظل هناك شيء ما ناقص دائما»(٣). من هنا بدت الحاجة ملحة إلى اجتراح نظريات جديدة تتعلق بفعل القراءة وبالقارئ عموماً.

. فكيف تعامل محللو النص الأدبي مع النظرية اللسانية أو على الأصح مع بعض الأدوات اللسانية؟

يمكن إجمال سمات التعامل في نطاق الثقافة العربية طبعاً في ما يلي:

١ . الارتباك في استعارة المفاهيم، وفي فهمها وتحديدها تحديدا دقيقا كما هي في إطارها الأصلي، ومن ذلك مثلا الاستعمال المضطرب لنظير هذه المفاهيم: أيقونة/رمز/علامة/إشارة/شعار...

٢ . الطابع الانتقائي للتعامل مع اللسانيات: حيث نلاحظ أخذ مفاهيم تنتمي إلى أنساق نظرية متعددة متعارضة أحيانا(انظر مثلا كمال أبو ديب: البنية/المقام، ويمنى العيد: كريماس/الماركسية).

٣ . فقدان البحوث الأدبية العربية للصرامة (المنهجية): أي تجنب كل استعمال دقيق للغة الواصفة، مع ما يقتضيه هذا التعامل مع دقة ونسق صوري محدد العناصر...

٤ . سمة «التجاوز» التي تطبع كثير من الأبحاث العربية: أي أنها لا تواكب ما يطرأ من جديد في مجال البحث اللساني والأدبي على حد سواء.

٥ . الحاجة الماسة في تعاملنا مع الأدوات اللسانية إلى أسس ابستيمولوجية تحدد لنا كيفية انتقال المفاهيم من حقلها الأصلي إلى حقول معرفية أخرى(٤).

وجدير بالذكر أن موضوع التفاوت ما بين النظرية والتطبيق مسألة نقدية لازمت النقد العربي منذ بداياته الأولى ولا زالت تشكل أحد ثغراته النقد العربي الحديث. وقد تطرق إلى هذا الموضوع الناقد إدوار سعيد، مبرزا خطورة التفاوت بين كل من النظرية والتطبيق قائلاً :«أن النظرية هي أيسر من القيام بالعمل التحليلي الفعلي. فما عليك إلا أن تقرأ النقاط الخمس للتكنيك الشكلاني، أو العلامات الثلاث المميزة للأيديولوجية السائدة، أعني أنك تكتبها في دفتر صغير، ثم تمضي لتلقي عنها محاضرة في اليوم التالي، أو تكتب فيها كتبا لا نهاية لها. إنها ممارسة ثقافية يسيرة على نحو غير عادي. في حين أن تلك المهمة التحليلية الأخرى شاقة وعسيرة، لأن الأسئلة جديدة في كل مرة...»(٥).

فعلى الناقد أن يكون أولاً ملما بالجوانب النظرية التي يشتغل بها، ومدركاً لخصوصياتها وتفاصيلها. لكن هذه المعرفة العلمية الضرورية ليست وحدها كافية، بل لا بد من تدخل كفاءة الناقد

وحسه الإبداعي في هذه العملية لإدراك مكامن الجمال في النصوص الإبداعية، بالإضافة إلى ذلك لا بد للناقد أن يكون فناناً في توصيل هذه الانفعالات الجمالية التي تنطوي عليها النصوص إلى قارئه.

إن لدى الناقد مشكلة مفصلية تتجسد في إيجاد الطرق التي يستطيع باستخدامها تحليل البنيات النصية، والتي تكشف عن ألوان جديدة من المقاربات النقدية لم تكن يتيحها التطبيق الحرفي للمنهج المتبنى. بعدها يمكننا أن نطرح الأسئلة الكفيلة بقراءة محايثة، تنفتح على المحيط الاجتماعي والتاريخي. قراءة تستحضر مواثيق القراءة وضوابطه الجمالية ليجد الناقد نفسه، فجأة، في قلب لون جديد من البحث، وبأسئلة نقدية منبعثة من صميم التجارب النصية لا تلك الأسئلة المفروضة عليها من خارج النص.

ومع ذلك يمكن القول عن المقاربات التي لا تضيف جديداً إلى الموجود النقدي والمعرفي أو لا تؤصل لمناهج جديدة يتفرد من خلالها الباحث، وتجعله يتجاوز عرض المناهج النقدية وشرحها «تظل تكتفي لمؤلفها بمزية تحقيق السبق في عرض هذه الأفكار والمناهج الطريفة والدعوة إليها في بيئة محددة وهي أقصى ما يمكن أن تحققه في وقتها ثم لا تلبث أن تتضاءل أهميتها بمرور الزمن وانتشار الأفكار واتساعها لأنها تقف عندما هو كائن دون ما يمكن أن يكون»(٦).

ويمكن تلخيص أهم نقاط الضعف في النقد البنيوي العربي من خلال تلك الهشاشة التي تسم طبيعة تمثل الناقد العربي للروافد النظرية التي تحدث عنها البنيويون أو اللسانيون. وهذه الهشاشة في الاستيعاب تنعكس سلبا على تشغيل هذه النظريات على النص العربي، وتبرز بالملموس، كذلك، حدة التفاوت بين الممارسة والتنظير.

بالإضافة إلى ما سبق، نذكر كذلك غربة النص العربي في محيطه السوسيو ثقافي، وذلك عندما صار وسيلة لتجريب أشكال المناهج البنيوية واختبار فعاليتها. وهذا ما يعيد إلى أذهاننا ما مارسته بعض المرجعيات الغربية (الواقعية بمختلف تلويناتها...) من سلطة عمياء على توجيه أسئلة النقد العربي، وإخضاعه لمقتضياتها بلا هوادة. فلعبة السلط هذه تعود من جديد إلى الواجهة، وهذه المرة من خلال سلطة البنية أو ما يدور في فلك التحليل البنيوي بصفة عامة...

ثانياً: من النقد النصي إلى جماليات التلقي

يمكننا ملاحظة الثغرة الكبيرة التي غيبها الخطاب العربي النقدي البنيوي أو الذي ساد قبله التقليدي، فإذا كان قصدية التصور التقليدي قد ركزت، عموماً، على المعيار الذي له علاقة بنية المؤلف وقصديته، مستكشفة في أثناء النص على كل ما له علاقة بمضمون القول للتعرف على حياة المبدع ورؤيته لها...فإن المعيار الذي استمده الناقد البنيوي، حول

الاتجاه من قصدية البحث عن محفل المؤلف إلى قصدية البحث عن إوالية النص، لا شيء غير النص، حتى بات الحديث عن موت المؤلف لحناً مكروراً لدى أقطاب هذا الاتجاه غرباً وشرقاً.

إلا أن دعاة هذا التصور سرعان ما بدا لهم أن هذا النص، بغض النظر عن قصدية المؤلف وقصدية النص، لا يجب تغييب المرسل إليه ألا وهو القارئ في تفاعله مع هذه النصوص، وهو ما ستكشف عن جوهره نظرية التلقي.

وإذا كانت بعض ملامح الأزمة التي أصبح يعاني منها النقد العربي الحديث، والتي تتلخص في اقتصاره على نوعين أساسين من النقد الغربي، وهما: النقد المرجعي والنقد النصي، في حين تم تغييب نقد المؤلف ونقد المتلقي، فإن مفهوم جماليات التلقي ستصبح هي الأخرى مقولة أساسية لا يمكن التغافل أو التغاضي على أهميتها في تداول الكتاب، وبالتالي تحقيقه في الواقع المادي ككتاب، لأن «فعل القراءة هو الذي يخرج العمل من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز. ذلك أن العمل يمتلك قطبين: أحدهما فني، وهو النص كما أبدعه المؤلف، أي كبنية فرضية. والثاني جمالي، وهو تلقي القارئ له، أي أن بنية العمل الفرضية تحتاج إلى قراء، يحققونها لتكتسب صفة العمل»(٧).

وقد لخص لنا تيري إيجيلتون موقع جمالية التلقي في سيرورة النقد العالمي بصفة عامة حين قسم تاريخ نظرية الأدب إلى ثلاث مراحل على وجه التقريب: «الاهتمام بالمؤلف (الرومانسية، القرن التاسع عشر)؛ فالعناية المخصوصة بالنص (النقد الجديد)؛ ثم انتقال بؤرة الاهتمام، بشكل لافت إلى القارئ في السنين الأخيرة، وقد كان على الدوام، العنصر الأقل امتيازا في هذا الثلاثي»(٨).

هكذا انبرى الناقد العربي لترجمة وتوليف وتطبيق طروحات كل من ياوس وإيزر وكادامير وغيرهم، لتأخذ موقعها في المشهد النقدي المعاصر، وبذلك تم فتح كوات جديدة في فضاء النقد العربي المعاصر قصد تمكينه من آليات إجرائية جديدة تتوسط الإشكالية القديمة. الجديدة التي سادت في النقد العربي المعاصر ألا وهي إشكالية الشكل والمضمون، وامتداداتها المتنوعة والمختلفة. وبذلك استفاد النقد العربي من «جماليات التلقي» ما جعله يحقق نوعا من التكامل المعرفي بالنص الأدبي والمتصل بالتشغيل المنهجي والمفاهيمي من خلال ما تطفح به هذه النظرية من غنى ضمني في الشبكة المفاهيمية، والتي تبرز بدورها خصوصية النصوص المحللة، على مستوى الإنتاج والتلقي.

تفضي بنا الإيضاحات السابقة إلى أن جمالية التلقي غدت من الروافد الأساسية التي تتسرب إلى نقد كتابات النقاد تصريحا أو تضمينا(أفق الانتظار،

تخييب أفق الانتظار، جمالية التلقي، أو التجاوب أو التوقع، القراءة ...). وهي كلها مقولات نقدية تعبر في عالمنا العربي عن تمظهرات أشكال ظواهر نقدية محققة للجدة على مستوى بنية الإنتاج والتلقي على الخصوص. كما أن كل حديث عن الخطاب الأدبي راهنا لاستجلاء خصوصيته يقتضي التطرق إلي هذه المقولات في إطار تداولية النص الأدبي كشرط من شروط تحققه المادي:«ذلك أن لأدب ضروراته التي يفرضها على النقد. والأدب. الجدير بهذا الاسم. عمل له تميزه الخاص، له عالمه، حركة نموه، منطق بنائه. وهو بهذا التميز إنتاجية خاصة، يحمل ضروراتها التي لا بد وأن تدخل في العملية النقدية... فلكل عمل نقدي خصوصيته المنهجية المنبثقة من هذه العلاقة العضوية بين ضرورات الأثر الأدبي، موضوع النقد، وبين الممارسة المنهجية»(٩).

هذا لا يعني أن خصوصية العمل الأدبي تفترض الانغلاق والانكفاء حول قضايا البنية ودوائرها، بطريقة آلية ميكانيكية تلغي كل تواصل ما بين النص ومحيطه الذاتي أو الموضوعي، «فلننظر إلى ما هو خاص في النص، لكن النظر إلى ما هو خاص في النص لا يستبعد، بل هو بالأحرى يشجع، على انتهاج طرق جديدة في فحص العلاقات القائمة بين إبداع شيء خاص جداً، من ناحية، والشروط الأكثر عمومية، على نحو تحليلي إلى العمل، بل تمضي مباشرة إلى ما تم انتزاعه من حيث هو إيديولوجيا أو شروط اجتماعية عامة للتأليف، فلنمض، بوجه خاص، إلى النص كطريق لاكتشاف مناهج جديدة في تأليف العلاقات بين تأليفه الدقيق وهذه الشروط»(١٠).

وحتى لا يتحول النقد العربي المعاصر إلى شكل من أشكال الترجمة النظرية التي تسقط معها كل محاولة لإنتاج معرفة تنطلق من خصوصية النص العربي، وما تطرحه الممارسة النقدية كذلك من تساؤلات خاصة بها، ولأجل هذه الغاية وجب الحرص على التمثل الصحيح للمقولات المتعلقة بجماليات التلقي، وذلك بمعرفة مدى إجرائيتها وحدود كفايتها النظرية ومدى مواءمتها مع الخصوصيات النصية التي لا بد أن تأخذ الأولوية في كل ممارسة نقدية. ذلك أن مهمة الناقد المركزية هي:«إيجاد طرق يستطيع باستخدامها تحليل تلك الوجوه الخاصة بالعمل أو النص، والتي تكشف عن ألوان جديدة من الأدلة لم تكن تتيحها مناهج أخرى. بعدها يمكنه أن يسأل بطرق جديدة: كيف يتم إنتاج أشكال معينة؟ كيف يمكن لصور النفي والغياب، والتي يمكن أن تتطابق مع المناهج الشكلانية، أن تدخل نفسها في البناء الاجتماعي والتاريخي؟ وسيجد الناقد نفسه، فجأة، في قلب لون جديد من البحث»(١١).

كل ذلك رهين بجدية الإنصات إلى

خصوصية النصوص والاستماع إلى نبضها الداخلي العميق بدل أن نجعل هذه النصوص وسيلة لتجريب هذه المناهج والنظريات، وبالتالي نعمق غربة النص العربي عن الممارسة النقدية. وبدل أن تواكب هذه الممارسة النقدية تطور النص العربي تتحول إلى لاهثة لتطويع هذا النص للمقتضيات الحرفية لهذه المناهج بما لا يتيح لنا تخصيب وتطوير النقد المنهجي عند العرب.

يجب أن لا ننسى، على حد قول إدوار سعيد، أن كل عمل فني جديد، إذ كان ذا قيمة، يحمل قوانين نقده بين طياته، ذلك أن «أرضا جديدة تتطلب تجدد الحيلة في كشفها عن تضاريسها هي، وأي نقد يعتمد على«الشعارات»، أو المقاييس المسبقة الصادرة عن فئة ما، أو أيديولوجية ما، ليس نقداً أدبيا، بل هو سرير بروكرستوس العاتي الذي، بالمطِّ أو البتر، لن يؤدي إلا إلى المحق»(١٢).

بناء على ما تقدم لا يمكن الحديث عن التكامل والاستمرارية في النقد العربي، والذي لا يمكن أن تتطور أسسه الأولية خارج التراكم الباني عوض ما نشهده حاضرا من قطائع بين محطات النقد العربي وانفصال بين حلقاته. هذا ما يعمق واقع النقد العربي بكل ما يعيد إنتاجه من إشكالات قديمة ـ جديدة.

لا شك أن غياب نظرية للتمفصلات الواصلة بين المناهج النقدية العربية المعاصرة يجعل الناقد محكوما بسلطة النص النقدي الغربي بالدرجة الأولى، وتدفعه كذلك هذه الوضعية إلى العبور من منهج نقدي إلى آخر. وبهذا لا يفيد الناقد العربي حتى من المردودية المعرفية المفترضة لهذه المناهج، مما يفوت عليه فرصة الحوار الفاعل مع هذه المناهج وتحيلها إلى نظريات تستضمر قوة الإنتاج على صعيد النظرية كما التطبيق من جهة.

كما لا يستفيد الناقد العربي، كذلك، من استراتيجية الإصغاء لنبضات النص العميقة، وبالتالي التورط نقديا في أسئلته وتخيلاته واستيهاماته. وهي في نظرنا أهم إشكالات النقد العربي التي لا زالت تنتصب شامخة أمامه، وتتطلب صياغة تساؤلات منهجية يتم من خلالها ترشيد النشاط النقدي. وهي خطوة جديدة لتأسيس أرضية إبستمولوجية مغايرة لإعادة ترتيب البنية الكلية لعملية الإنتاج النصي ككل. يتأسس الوعي النقدي فيها بموازاة مع الضبط المنهجي، والتنظير الذي لا يحضر كقيمة مضافة بل كضرورة دينامية يتطلبها المقام النصي طلبا.

مراجع وهوامش:

١ . سعيد يقطين:"كثير من الدراسات السردية العربية ليست سوى حذلقة أدبية"، حوار أجراه محمد الصالحي، جريدة القدس، السنة العاشرة، العدد : ٢٩٢٦، الأربعاء ٧ تشرين الأول ١٩٩٨، ص: ١٠.

٢ . محمد سويرتي:" النقد البنيوي والنقد الروائي"، دار أفريقيا الشرق ١٩٩١، ص: ١٦٣.

٣ . جاك ديريدا :"الاستنطاق والتفكيك"، -حوار- مجلة "الكرمل" العدد ١٧، السنة ١٩٨٥، ص: ٦٠.

٤ . ينظر للمزيد من التفصيل دراسة الأستاذ مصطفى غلفان:" بين اللسانيات ومناهج التحليل الأدبي، ملاحظات حول تحليل لغة النص"، جريدة الحوار الأكاديمي والجامعي (المغرب)، العدد ٣، مارس ١٩٨٨.

٥ . إدوار سعيد:" الميديا والهوامش والحداثة"، أنظر رايموند ويليامز،طرائق الحداثة، ضد المتوائمين الجدد، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة (الكويت)، العدد ٢٤٦، يونيو ١٩٩٩، ص: ٢٥٦.

٦ . عمران الكبيسي :"البنيوية في أربعة كتب من المشرق العربي"، مجلة "الحياة الثقافية"، ع ٤٣ س ١٩٨٧، ص : ٦٢.

٧ . رشيد بنحدو :"مدخل إلى جمالية التلقي"، مجلة : آفاق (المغرب)، العدد ٦ / ١٩٨٧، ص: ١٢.

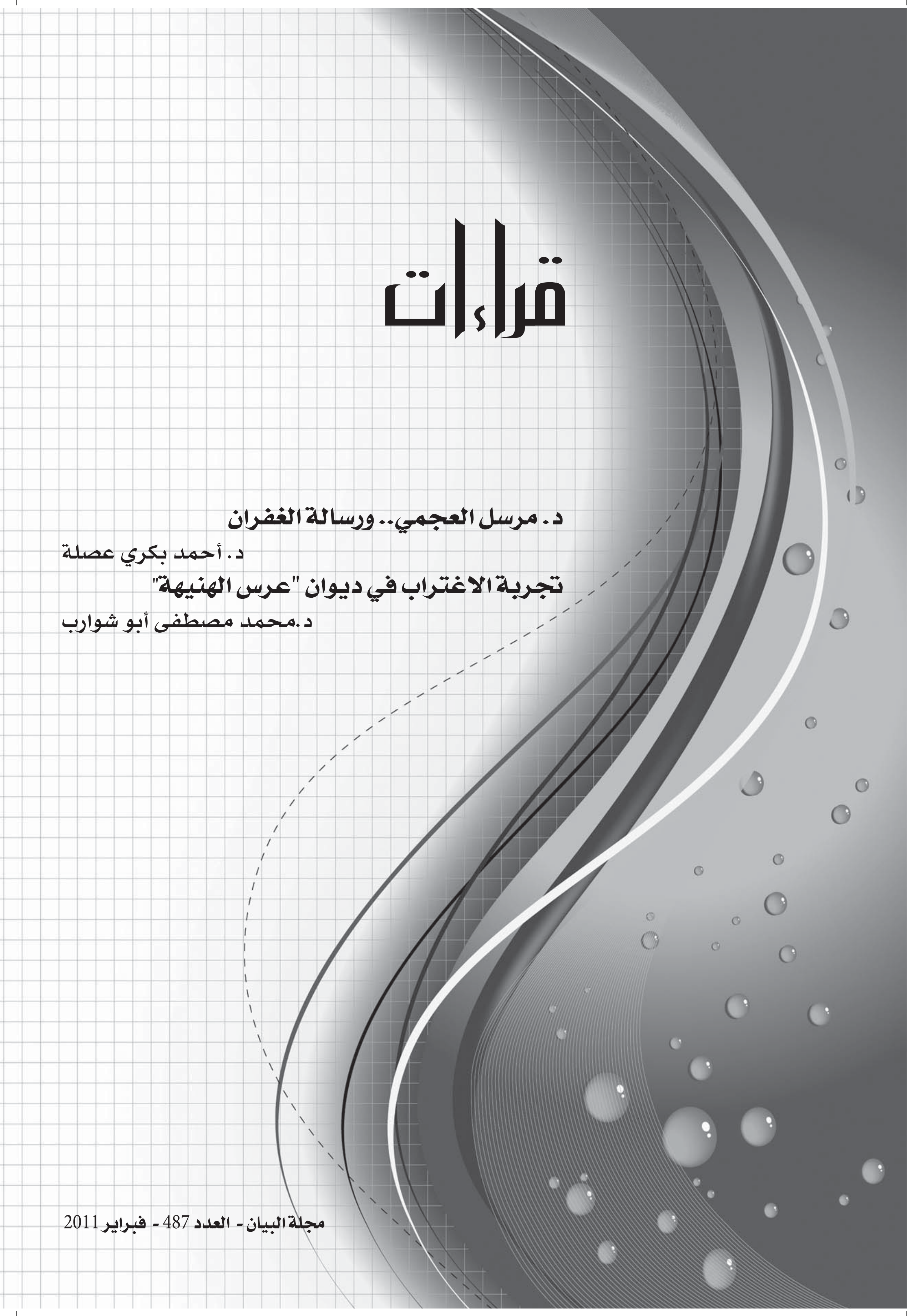
٨ . تيري إيجلتون، الظاهراتية والهيرمينوطيقا والتلقي، ترجمة محمد خطابي، مجلة علامات (المغرب)، العدد ٣ السنة الأولى، ربيع ١٩٩٥، ص: ٢٤.

٩ . يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال، البيضاء، ط ١، ١٩٨٧، ص: ١٠٣.

١٠ . إدوار سعيد، الميديا والهوامش والحداثة، مرجع سابق، ص : ٢٥٤.

١١ . المرجع نفسه، ص: ٢٥٥ .

١٢ . المرجع نفسه، ص: ١٩ .



قراءات

د. مرسل العجمي.. ورسالة الغفران
د. أحمد بكري عصلة

تجربة الاغتراب في ديوان "عرس الهنيهة"
د.محمد مصطفى أبو شوارب



د. مرسل العجمي.. ورسالة الغفران

بقلم: د. أحمد بكري عصلة*

عن دار "مسعى" الكويتية للنشر والتوزيع صدرت الطبعة الأولى كتاب " الرحلة الآخروية العلائية- أطراف رسالة الغفران" (٢٠١٠) للباحث. أ.د. مرسل فالح العجمي، في ١٧٥ صفحة، أعادتنا إلى أبي العلاء المعري الذي لا يمكن أن تنساه ذاكرة التاريخ في العالم كله، وأعادت إلى أذهاننا، ومن طبعها أن تنسى وأن تهمل، أبا العلاء ورسالة الغفران في إهاب جديد، فيه شيءٌ من الإضاءات التراثية، وقَدْرٌ من الإسقاطات المعاصرة الممتعة التي أكسبت الدراسة طابع التجديد، والرغبة في الإبداع.

يقع الكتاب في مقدمة تحت عنوان (إضاءات) وثلاثة أفصل؛ أولها تحت عنوان (المؤلف) والثاني تحت عنوان (البطل) والأخير تحت عنوان (الرحلة).

* * *

وقبل الدخول في عالم الكتاب أحب أن أشير إلى أننا – نحن العرب- سواء في القديم من كتبنا، أم في حديثها، نكاد نغفل- إذا استثنينا الشعر في مختلف عصوره- الأدب الرائع الذي صدر عن أساطين الحكمة والكلام والفلسفة والتاريخ والسير والأسمار، لانشغالنا بأنواع الكتابة الأخرى التي وُضِعَتْ لأهداف ومقاصد أدبية صرفة.

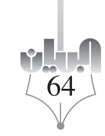
من هنا نفهم لماذا تذكر دائماً كتابات ابن حزم، وابن خلدون وابن عربي وابن جبير وابن بطوطة، ولا تذكر أمالي الشريف المرتضى، والمسعودي أو الطبري .. إلا على أنهم مصادر للأخبار النافعة، ولم نرَ في آثارهم ما هو جدير بالدراسة الأدبية، حتى أصبح من حقنا أن ندعو إلى إعادة النظر في كتابة التاريخ الأدبي، وعدم الاكتفاء- حين النظر إلى أي أثر مكتوب- بعين واحدة، وذلك لاكتشاف الجوانب الأدبية، أو الأدب في غير كتب الأدب، ومنها رسالة الغفران، التي طال النظر إليها من كثيرين، على أنها ليست من كتب الأدب، ومن آخرين، على أنها عمل أدبي، ومن فئة ثالثة على أنها كتاب في الرحلة يتضمن بعض جوانب الأدب.

والحقيقة التي يجب أن يستعان بها عند إعادة النظر في تاريخنا الأدبي أنه لابد من الاستعانة بتاريخ آداب الأمم الأخرى، ومخاطبة الإنسان عامة بكل ما يملك من قوى وقدرات، وعدم الاكتفاء بمخاطبة العقل وحده، أو النفس وحدها. وهذا ما سيدفع إلى اكتشافات جديدة، وإبداعات مذهلة.

* * *

ولست أدري ما إذا كان د. مرسل العجمي يعالج رسالة الغفران، ويعيدها إلى الأذهان،

* أكاديمي وباحث سوري مقيم في الكويت



وهو يقصد هذا الذي ذهبت إليه، أو أنه قصد الوصول إلى شيء جديد، وهو يتناول عملاً قديماً أصبح الناس يذكرونه على أنه كتاب ذو أهمية خاصة من دون علم بحقيقته وفحواه إلا من ذوي الاختصاص الذين يكتفون بالوقوف على مضامينه العامة غالباً.

نجح د. مرسل العجمي في أكثر من أمر:

-أ ولها إحياء ذكر هذه الرسالة، وتجديد التذكير بها.

- وثانيها إحياء التذكير بالمضمون المألوف الذي تعارف عليه القراء والنقاد مضافاً إليه رؤيته الجديدة.

- وثالثها تحديث مظهر الكتابة، ومنهجها.

- وآخرها تحديث التحليل بالاعتماد على خبرات عالمية، وثقافات غربية، وعلى أن الرحلة عمل سردي يملك كل خصائص هذا النوع من الأدب.

* * *

فعلى صعيد التذكير عمد، مثلما فعل خليل هنداوي قبل أكثر من نصف قرن في كتابه (تجديد رسالة الغفران) إلى تلخيص مضمون الرسالة، وتقديم سيرة غير كاملة لأبي العلاء، مركزاً على "التجربة العلائية" في الحياة، والعوامل التي أثرت فيها، ولاسيما بعد عودته من بغداد إلى المعرة، واستقراره فيها إلى نهاية حياته، حيث أرسل رسالتين؛ أولاهما إلى أهل المعرة قبيل وصوله، والأخرى إلى خاله في حلب بعيد الوصول، وقد رأى د. مرسل أن هذين النصين يكشفان عن مرحلة وسطى أو انتقاليةً في حياة أبي العلاء "تمزقت في أثنائها حياة المعري العقلية والنفسية بين قطبين متناقضين.. نزعة إنسية" تغريه باقتحام العالم، و"غريزة وحشية" تدفعه إلى النفور عن الدنيا والناس".

وهذه المرحلة جعلت المؤلف يبحث في أسباب اتخاذ المعري قرار العزلة عن العالم، فتساءل: "لماذا اعتزل المعري الناس؟ ومتى توصل إلى هذا القرار؟" ففي سبيل الوصول إلى الإجابة سار في اتجاه "تحديد وتحليل هذه المرحلة" ثم الاعتماد " على قراءة تبحث عن قصدية النص، وتتجاهل، في الوقت نفسه، قصد المؤلف في حياته العملية خارج النص"(٣).

إنه يرى أن ثمة إجابتين عن ذلك؛ قديمة وتتمثل في "قصد المؤلف" وجديدة تتمثل في "قصدية النص" وهي التي يتبناها الباحث، والفرق بين الإجابتين أن القديمة تُعرِّف بأبي العلاء وتحدث القارئ عنه على أنه "المؤلف الحقيقي" مستخدمة مجمل النصوص ووقائع الحياة. على حين تحاول القراءة الجديدة أن تُعرِّف أبا العلاء بأن تدخل القارئ إلى عالمه النصي، ناظرة إليه على أنه "المؤلف الضمني" لنصوصه، وهي بذلك تتوسط بين القارئ والنصوص، على حين تتوسط القراءة القديمة بين أبي العلاء وقارئه في الحياة الفعلية. ولهذا يقول: " في هذا الموقف لا يتجه الباحث إلى قصد المؤلف الحقيقي في الحياة الخارجية، إنما يبحث عن قصدية النص التي يقدمها المؤلف الضمني" ويقول: "في القراءة القديمة يتحول النص إلى وثيقة تاريخية تستخدم لتأريخ حياة المؤلف الفعلية، بينما في القراءة الجديدة بعد النص لحظة نفسية مقيدة من لحظات حياة المؤلف الحقيقي المتدفقة".

وبهذا يمكن دراسة أبي العلاء كما هو في عيون الآخرين وأقلامهم، ومن ثم تكون الدراسة رصداً لحياته الفعلية، والمؤثرات العامة فيها. ومن جهة أخرى يمكن رصد حياة أبي العلاء من خلال نصوصه، أي مما كتب، يستلها الباحث من المؤلف

الضمني لنصوص أبي العلاء.

بهذا المعنى ترصد كل الكتابات القديمة والحديثة عن أبي العلاء في إطار التعريف به، أي في حدود القراءة القديمة. وتأتي دراسة الباحث د. مرسل العجمي في حدود القرءة الجديدة، وهذا ما يميز هذه الدراسة الجديدة الجادة.

فهل نجح الباحث في الوصول إلى نتائج مغايرة لما تعارفنا عليه ولما كتب عن أبي العلاء؟

في عرض الباحث لما كتب عن أبي العلاء، على مدى حوالي أربعين صفحة من الكتاب رأينا الدراسات المعروفة قديماً وحديثاً تنساب أمامنا من غير أن يقدم الباحث نتيجة جديدة، أو يعدل إلى رأي جديد سوى حصر تلك الدراسات في إطار ما أسماه القراءة القديمة الجارية في فلك التعريف بأبي العلاء، إلا ترجمتي القفيطي وابن الوردي اللتين -في رأيه- لزمتا جانب الحياد في الحديث عنه- وانطلقتا من موقف شخصي لكل منهما من أبي العلاء، فقد كانت تجربة القفيطي "في حياده مع المعري تجربة نفسية"(٥) إذ بدأ الحديث عنه بالتعاطف معه وانتهى إلى التحامل عليه، على حين انطلق ابن الوردي من أسباب معرفية قرائية لأبي العلاء جعلته " يبدأ بالإعجاب بالمعري والتعصب له" ثم يتحول إلى الكراهية، ثم يعود إلى الإعجاب، مرة أخرى، في نهاية المطاف"(٦).

وهكذا يبدو عمل البحث هنا عرضاً جميلاً متقن الصنعة، يقدم فهمه للمقروء، وملاحظاته عليه، وهي في الجملة في محل التقدير الحق لما تحمله من إشارات موضحة، واستنتاجات في محلها، ولكنها تظل في إطار القراءة القديمة، ولم تضف شيئاً يخرج بها عن ذلك إلا أنها، على كل حال، تمهد الطريق إلى القراءة الجديدة.

في القراءة الجديدة أجهد الباحث نفسه في تحليل مواقف المعري، ولكني أظنه كان في غاية المتعة والاندماج بعالمه، الأمر الذي قاده إلى تقديم صورة جديدة نتجت عن قراءة جديدة لحياة الشاعر، اعتمدت على المعرفة التأريخية والأدبية، من جهة، وعلى التفاعل النفسي مع الشاعر، من جهة أخرى. وهذا موطن إجهاد النفس الذي أوصل الباحث إلى قرار جديد، أو صياغة جديدة لواقع المعري، يتمثل في الانتماء في العزلة، وهو انتماء جعل المعري "إنساناً حاضراً في مجتمعه، ومنتمياً إليه رغم عزلته"(٧) وهو في الوقت ذاته- تمثيل لما أراده المعري: " لقد تركت لكم عالمكم باختياري، فإن أردتم الدخول في عالمي فسيكون هذا بشروطي واختياري" أليس أبو العلاء في اتجاهه هذا نحو العزلة ملكاً أو أميراً يحكم ولا يُحْكَمْ؟ بلى. هذه هي حقيقة عزلته، وقد نجح في تشبيهه، في عالمه الجديد، بعالم الملوك، ولكني أختلف معه في الاقتراب بموقف المعري من موقف المتصوفة اقتراباً شديداً،(٨)، وأنحو بكل ما جاء به المعري نحو القداسة العقلية والنزاهة النفسية، إذ لا شيء يقود الإنسان في الحياة أروع من العقل:

كذب الظن لا إمام سوى

العقل مشيراً في صبحه والمساء

* * *

ويدخل في القراءة الجديدة حديث الباحث عن ابن القارح، ورؤيته أنه هو البطل الحقيقي لرسالة الغفران؛ إذ لولا رسالته المحرضة إلى أبي العلاء لما كانت رسالة الغفران؛ فهو بطل من خارج النص، يضاف إلى بطلين آخرين هما: أبو العلاء، وأبو القاسم المغربي. لهذا يترجم الباحث لابن القارح، ولأبي

القاسم المغربي، بما يفي بشَرح أثر كل منهما في الرسالة ومكانتهما في عالم الأدب واللغة؛ فهما طالبا علم مجدان، عاصرا عدداً من مشاهير العلماء، وأفادا منهم في مرحلة التكوين، ليصيرا، من ثم، من رجال الأدب واللغة، الأمر الذي مكن ابن القارح من التأليف وكتابة رسالته إلى أبي العلاء، ومكن أبا القاسم أيضاً فاختصر كتاب "إصلاح المنطق" لابن السكيت، وأسماه "المنخل" وأرسل نسخة منه إلى أبي العلاء الذي رد عليه بـ "رسالة الإغريض".. وهذا كله يدل على علو كعب كل منهما، واقتدارهما في عالمِ اللغة والأدب، وإن كان المغربي أعلى قدراً لتنوع كتاباته وكثرتها بالقياس إلى ما خلفه ابن القارح، ولعل في هذا ما يفسر ميل ابن القارح إلى تشويه صورته في ما كتبه عنه في رسالته إلى أبي العلاء، بالإضافة ما عرف من أسباب ودوافع.

بعدها يستكمل الباحث عرض صورتي ابن القارح والمغربي، وتفسير كراهية ابن القارح، وتبجحه، وغروره، تجاه المغربي وأبي العلاء معاً، بأسلوب فيه شيء من السرد، وشيء من الروح العلمية، والدقة، وشيء واضح من ذاتيته دفعته إلى إطلاق الحكم على الأبطال بصفات محددة؛ فابن القارح، عدا ما ذكرنا، يميل إلى القدح واللمز والمغالطة والتعريض بأبي العلاء، وتمجيد الذات، وتحقير الآخر على المستوى الأدبي، والأخلاقي والديني. وأبو القاسم المغربي واسع الاطلاع، غزير المعرفة، رفيع الأسلوب. وأبو العلاء يستجيب لرسالة ابن القارح، ويرد عليها برسالة الغفران" والحقيقة في رأي الباحث أنها ليست رداً أو مجرد رد، بل هي استجابة للقارئ الحقيقي، وهو القارئ الأول، أو مَنْ وجهت إليه الرسالة، أي ابن القارح، هذا من جهة، وقد تكون استجابة للقارئ المتحمل، أي كل قارئ لها بعد ابن القارح إلى يوم الدين. ولكنِ البديهي أن أبا العلاء كتبها للاثنين معاً، شأنهما في ذلك شأن الرسائل الأدبية التي كان يصوغها كبار الناشرين العرب كالجاحظ مثلاً.

وأياً كان الأمر؛ فإنها رؤية جديدة مبتكرة انتهى إليها د. مرسل العجمي، وقرر في بعض الأحيان أنه إذا كان ابن القارح قد صدر في رسالته إلى المعري عن شخصية متبجحة فإن أبا العلاء صدر في غفرانه عن شخصية متهكمة "فإن كان المتبجح ينطلق من تمجيد ذاته على حساب الآخرين أمام الآخرين، فإن المتهكم ينطلق من تحضير ذاته على حساب ذاته، أمام الآخرين، وهكذا سينتهي الرجلان نهاية مختلفة كل الاختلاف؛ فالمتبجح يهتم بالآخر والخارج، ويرى أن تحققه الذاتي يكتمل بإعجاب الآخرين، بينما يهتم المتهكم بالذات والداخل، ويرى أن تحققه الذاتي يكتمل بصدقه مع نفسه بحثاً عن كماله الإنساني"(٩).

بعدها يعرض الباحث في تسلسل متناغم سلسلة من تجليات التهكم في رسالة الغفران متخذاً من الحذر من الوقوع في إسقاطات عصرية تدفعه إلى "تقويلِ" أبي العلاء، ما لم يقل منهجاً وقصداً، مما جعل هذا السرد لتلك التهكمات منبع مسرة ولذة لقارئ الكتاب.

* * *

وإذا انتقلنا مع الباحث من عالمي المؤلف والبطل إلى عالم الرحلة العلائية وجدناه ينقلنا إلى عالم السرد، وهو أمتع فصول البحث، لما تضمنه من تلخيص فني لأحداث الرحلة، مبني على مصطلحات فن السرد المعاصر، فهو يبدأ بالحديث عن البنية السردية، وقد أحسن حين أحصى أحداث السرد في تسع عشرة

دائـرة سـردية تمثل بداية الرحلة حتى نهايتها، كما أجاد الكلام على "الصوت السـردي" و"السـارد والمؤلف الضمني" و"مسألة التشخيص" و"تجليات البطل" وعلاقة الشخصيات الأخرى بشخصية "البطل" وكان من أبرز ما وصل إليه أن المؤلف الضمني استغل رسالة ابن القارح ليوجدٍ شخصية ابـن القـارح السـردي معتمداً على علم المعري وثقافته.

وكذا حديثه عن عنصري الزمان والمكان، وهـمـا أسـاسـيـان فـي العـمـل السـردي، والـزمـن فـي الـرسـالـة مـحـدود- كما استنتج الباحث- باللحظة التي بدأت فيها النزهة ومنته بانتهاء الرحلة، ولكنه سرمدي خارج الرًحلة "الآخروية وخالد. أما المكان فيتوزع الحدث والشخوص على ثلاثة أماكن: المحشر وهو كالبرزخ، ثم الجنة، فالنار أو الجحيم.

* * *

لا شك في أن الباحث أحسن استخدام ثقافته المعاصرة في مجال النقد وفن السـرد، فساعده ذلك على تقديم هذه الـرؤيـة النقدية الجـديـدة لعمل قديم يتناوله النقاد على أنه عمل نقدي – أدبي، أو مجرد رد على رسالة ابن القارح.

* * *

وددت لو أن الباحث نحا بالبحث، وهذا ممكن الآن، نـحـو المـقـارنـة، وهـو يملك أدوات الأدب المقارن، لتطبيق هذه الرؤية الجديـرة بالمقارنة بين رسـالـة الغفران والملهاة الإلهية لدانتي ، ولاسيما في مجال الرحلة الأخروية.

* * *

ما يميز أسلوب الباحث جرأته على توليد المصطلحات اللغوية ، وبعضها يتحرج الباحثون من الإقـدام على استخدامها مـن دون أن يستأذنوا المجامع اللغوية، منها: التجربة العلائية، وقصدية النص، القارحي، والرسالة القارحية، والصورة القارحية، والاعتباطية...

نحن مع كتاب جاد، وباحث جاد إلى أقصى حـدود الجـد والمـوضـوعـيـة، ومـن أراد أن يستوعب جـهـد البـاحـث، وأن يقيم عمله الذي استغرق منه- في تقديري- سنوات، والأعـمـال النقدية الجـادة لا تعد أو تقدر بالصفحات، فعليه أن يقرأ كتاب "ألسرديات: مقدمة نظرية ومقتربات تطبيقية" .

* * *

همسة أخيرة في أذن الباحث؛ ليس في أدبنا العربي سوى رسالة الغفران عمل عالمي السمعة، جدير بالقراءة والكتابة عنه، وقد أحسنت باختياره، كما أحسنت فـي إدارتــه والـتـعـامـل مـعـه، وجـهـدت – بعد أن أجهدت نفسك- لإبـداع رؤية جديدة حول عمل طال ٍركوده على أرفف المكتبات، وأفلحت بعيداً في تقديم قراءة جديدة يمكن أن ندعوها قراءة " مرسل العجمي" لأبي العلاء. سرِّ قدماً على هذا النـحـو؛ فـإن مـا ينفع الـنـاس يمكث في الأرض مثلما مكثَتْ "رسالة الغفران" وما دون ذلك يذهب جفاء!

الحواشي:

(١) و (٢)، ص ١٧.

(٣) و (٤) ص ١٨.

(٥) ص ٣٤.

(٦) ص ٤٤.

(٧) ص ٧٤.

(٨) ص ٦٧.

(٩) ص ١١٦.

تجربة الاغتراب واتصال الكتابة في ديوان "عرس الهنيهة" للشاعر محمد نجيب المراد

بقلم: د.محمد مصطفى أبوشوارب*

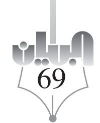
آية شعر محمد نجيب المراد، أنه لون من الكتابة الساحرة الأخاذة التي تستطيع - بما هي عمل فنيٌّ في المقام الأول - أن تستحضر العالم، وأن تستعيد التاريخ، وأن تصور أعماق الإنسان؛ مستخلصة من تجربتها الموغلة في الخصوصية، عبقًا إنسانيًا قادرًا على الشمول وقابلاً للتعدد.

فحينما تقرأ أشعار المراد، تدرك للوهلة الأولى أنك أمام شخصية شعرية فريدة تأخذك برفق وتمهل إلى عوالم من سحرها الفني بكل طاقاته الغنية وإمكاناته الوفرية؛ تدور معها في فضاءات مترامية الأطراف، وتحلق بك في سماوات متفاوتة؛ وتغوص في بحار عميقة. ووقتما تظن أنك اكتشفت عوالم هذا الإنسان الشاعر وحيواته التي أسكنك فيها وأسكنها فيك - تدرك أنك كنت تدور معه في رحلة للانفتاح على نفسك أنت، ولاكتشاف ذاتك أنت.

وفي اعتقادي أن ما حكاه القاضي الفاضل مبررًا نبوغ المتنبي وعبقريته وذيوع أشعاره؛ بأنه كان ينطق بألسنة أهل عصره، ويصدر عما في صدورهم وضمائرهم - إنما يصدق على محمد نجيب المراد أكثر مما يصدق على أطياف من شعراء عصرنا الحاضر من الذين لم يفهموا الشعرية على وجهها وانشغلوا بما يميزها من خصائص تعبيرية وسمات تشكيلية، وأهملوا رسالتها التي تقوم التعابير والتشكيلات على إنجازها؛ موغلين في التغريب والتجريب وإغلاق النصوص وتغييب رؤاها؛ على نحو دفع المتلقي إلى الإحساس بالاغتراب عن ذلك الشعر، لأنه ببساطة لم يعد يجد فيه شيئًا من حياته أو من نفسه. أما المراد فيسير على درب الخالدين والأفذاذ من الشعراء والأدباء الذين يؤمنون برسالة الشعر قدر إيمانهم بفنيته، لا تجور عندهم إحدى الغايتين على الأخرى. فالشعر في نظرهم ابن أبوين لا وجود له دون اجتماعهما؛ وهما: الرسالة والفن، أو الرؤية والتشكيل، أو الموضوع والتعبير، سمها ما شئت من أسماء ومن مصطلحات ليس بينها كبير فرق أو اختلاف.

---

* كاتب من مصر مقيم في الكويت.



وربما كان أهم ما يميز تجربة المراد الشعرية هو عاطفته المركزة التي دفعته إلى استغراق تأمل ما بنفسه، ومكنت له رؤيتها من الداخل، فاستطاع أن يقدم لنا ذاته وحياته وموقفه من العالم بكل بساطة وصدق، في لغة حية شديدة الطزاجة تملك القدرة على إدهاش المتلقي وإبهاره.

إن تجربة المراد في حقيقة الأمر، خبرة حياة عاشها الشاعر متفاعلاً فيها مع كل أبعاد قضايا الذات وقضايا الواقع من حوله، منفعلاً بها ومتفهمًا إياهًا. واستطاعت هذه التجربة الشعرية العميقة التي تحملها قصائد المراد أن تقدم الواقع الفني لحياته في صدق تذوب معه المسافات بين الواقع الخارجي والواقع النفسي على نحو نرى فيه الوطن ممتزجًا بالأم (الفاتحة: ص ٣٧)، والحبيبة متوحدة مع الوطن (التعايش: ص ١٤٩).

وعلى الرغم من أن المراد لا يكتب القصيدة البيتية بمنطق الفرادة النصية أو الوحدات الشعرية القائمة بذاتها، وإنما تتماسك أبياته وتتآلف في نسيج عضوي واحد يهيمن على القصيدة ويؤمّن لها شخصيتها الفنية المتكاملة - فإنه يجد نفسه في بعض الأحيان مدفوعًا تحت وطأة حضور الرؤية وتسلطها على الذات المبدعة؛ إلى تكثيف موقفه وحصره في سطر واحد أو بيت وحيد يكشف رؤية الشاعر ويحدد وجهة القارئ، ويتحكم في حركة التجربة الشعرية ذاتها؛ ومن ذلك أبياته:

- أسْقَمتني العيونُ منذ قديم
فمريضٌ أنا ولا عُوَّادُ
(الهجرة الخامسة: ص ٤٥)

- وجعي أنني المُطَرَّزُ عِشْقًا
في هواها وأنني المنقادُ
(الهجرة الخامسة: ص ٤٧)

- سأكتبُ فوق البحرِ والشَّمسِ والمَدى
حكايةَ حبٍّ خضَّبَتَها المدامعُ
(الأستاذ: ٨٠)

- فليتَ زمانَ الفُلِّ والوردِ عائدٌ
وليت الذي قد كان في الحبِّ راجعُ
(الأستاذ: ص ٨١، ٨٢)

- تَخِذَ الحُبَّ مهنةً كلُّ قومي
رُغْمَ ما يُنْكِرُ الحقودُ الجَهولُ
(أمة المجد: ص ١٠٦)

- قد وَصَلْنَا حبًا مُحيطًا ببَحْرِ
بينَ حُبِّينِ مَاؤُنَا موصولُ
(أمة المجد: ص ١٠٨)

- رسَمَ الحبُّ لوحةً في عُيوني
هلْ عرَفتُم في لونِها أقلامَهُ
(دمشق وتباريح الشوق: ص ١١٨)

- إنْ يُكنْ حُبُّهُ كذلك إثمًا
فاكْتُبوهَا بصفْحَتِي آثامَهْ
(دمشق وتباريح الشوق: ص ١١٨، ١١٩)

- هذا الكلامُ ملامحي
إني وجَدْتُ ملامحي بخزانتي فلَبستُها
(مشيمة الأرض ١٤١، ١٤٢)

- إني على الأبواب أحملُ خَيمتي
يَئِسَتْ بلادُ الله من إغوائي
(الأسوار ١٧٧، ١٧٨)

- إن هذه الفلذات الشعرية تمثل علاقات كاشفة في شعر محمد نجيب المراد تحدد ملامح تجربته التي يغلب عليها شعوران متباينان وإن كان أحدهما يفضي دائمًا

إلى الآخر ويسهم في اشتعاله وتأججه؛ وهما: الحب والاغتراب فأزمة المراد الشعرية والإنسانية في الوقت ذاته، تكمن في إحساسه العميق بالاغتراب عن محبوبه الأول/ الوطن وسقوطه في دوائر الغربة ومتاهاتها؛ فلم يكن أمامه سوى الحب؛ تسافر عاطفته في فضاءاته من دون توقف، يصدر عنه ويتغنى به مع كل ما في الكون من ماء وطير وشجر وحجر، منفقاً حياته في رحلة طويلة للبحث عن منابع الحب/ الوطن/ الجمال؛ ولكنه لم يسمع في بلاده غير لهجة القبو التي تفوح منها رائحة غيابات الجب، وحينما قرر الرحيل، لم يسمع في بلاد الحريات المزعومة سوى لغة الميناء التي يحكمها منطق الهنا والهناك (مشيمة الأرض: ص ١٤١). وهكذا عاش المراد حياة الشتات تبعثر قلبه ما بين «بثينة» و«إيلزا» كلما هم بالسكن إلى إحداهما ليدفن أحزانه بين أحضانها جاءت الأخرى على عجل تفسد ما بينهما (التعايش: ص ١٤٩).

ومع ذلك كله يبقى المراد مؤمناً بالوطن صاحبًا وحبيبًا يرى فيه صانع الألم الجميل وواهب الجرح النبيل (الميثاق: ص ٥١)؛ فهو شاعر مسكون بوطنه مشغول بأمته يرفض تراجعها وينكر تخاذل أبنائها (شهيد غزة: ص ٧٣) ويؤمن بحقها في المجد والخلود (أمة المجد: ص ١٠٥). وهو يقدم لنا ذلك كله عبر انفعال أصيل فريد أتاح له صهر كل مكونات تجربته الشعرية ومزجها بكيانه وذاته ثم إعادة إنتاجها على نحو فريد في تشكيلات لغوية ساحرة تملؤنا إعجابًا ودهشة وتستفز حواسنا وتفتح أمامنا أبوابًا من السحر والمتعة لكنها لا تستغلق علينا ولا تطعن ذائقتنا في كبريائها.

انشغل المراد برسالته وحرص عليها لكن رهانه الأكبر، وهذا ما يميز الشاعر الحقيقي، كان على وسائل إنجاز هذه الرسالة وعناصر تحققها، لأنه لم ينظر إليها على أنها خطاب أيديولوجي زاعق سابق التحقق؛ وإنما هي عنده رؤية فنية تتشكل مع ولادة النص وتكتسب وجودها من وجوده فجاءت قصائده كما هي بين أيدينا، قطَعًا من الإبداع الخالص تبتكر رؤاها علَى نحو ما تبتكر حروفها ظباءً تغار منها ظباء الحي (شاعر العرب: ص ٩٧).

إن للمراد إحساسًا خاصًا باللغة يجعله قادرًا على إيجاد علاقات فريدة بين مفرداتها تضع بين أيدينا انزياحات ثرية مدهشة وصورًا مبهرة عجيبة نجد آثارها في كل قصيدة من قصائده، تميزه وتقف بإبداعه الشعري على مبعدة من لغة الخطاب الأدبي المتداول، وتنزله المنزلة التي يستحقها على تخوم دوائر الإبداع الفذ الأصيل، حيث تملأ الآذان أصوات النعناع وتزكم الأنوف رائحة النهاوند (القيصر: ص ٨٥).

وليس من شك في أن قصائد المراد حبلى بظواهر فنية عديدة تستفز القارئ وتدفعه إلى دراستها وتحليلها تحليلاً فنيًّا كاشفًا عن قيمها الجمالية؛ وفي مقدمتها نزوعه إلى تداخل الأنواع الأدبية عبر امتزاج الشعري بالسردي بالحواري في قصائده. وقدرته على التناص مع الموروث وتوظيف طاقاته والاستفادة منها في تمكين الرؤية على نحو ما يجد القارئ في حضور شخصية النبي يوسف عليه السلام ومتلازماتها على سبيل المثال. ووعيه بقيمة العنوان

بوصفه نصًّا موازيًا تتجذر علاقته بالنص الشعري مجدولة في الغالب مع إضاءات مكتنزة تقيم علاقة سيمائية خاصة مع العنوان من جهة ومع النص ذاته من جهة أخرى. وقدرته على توظيف البنية الإيقاعية للنص في شكليها الإطاريين؛ البيتي والتفعيلي في سبيل إنجاز الرؤية الإبداعية. وغير ذلك كثير من الظواهر الفنية اللافتة في ديوان (عرس الهنيهة) للشاعر الكبير محمد نجيب المراد الذي استحق بجدارة أن ينال لقب شاعر العرب في المسابقة الشعرية الرائدة التي نظمتها قناة المستقلة بإشراف مديرها الدكتور محمد الهاشمي الحامدي – بإجماع آراء خمسة نقاد تفاوتت مرجعياتهم واختلفت رؤاهم وتدافعت وجهاتهم ومواقفهم إزاء النص الشعري؛ إلا أنهم اتفقوا جميعًا على أن محمد نجيب المراد هو شاعر العرب.


مقالات

من وحي الذكرى .. مع أحمد السقاف

بقلم: د.يعقوب يوسف الغنيم*

عنيت رابطة الأدباء الكويتيين بإحياء ذكرى مرور أربعين يوماً على وفاة الشاعر المرحوم أحمد السقاف، وهو يستحق هذا الاعتناء الذي أخذ وجهين أولهما احتفال ألقيت فيه كلمات التأبين والثاني هو إصدار عدد من مجلة البيان خصص للحديث عنه وذكر ما قيل عنه سابقاً وحاضراً، شعراً ونثراً.

كنت في هاتين المناسبتين غائباً أو مغيباً علماً بأن صلتي بأستاذي السقاف ومحبتي له وتعلقي به يدركها الجميع.

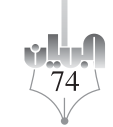
ولقد وجدت أن ما ورد في العدد الخاص الذي أشرت إليه إنما هو تكرار لمقالات وقصائد منشورة في السابق، وهذا ما دعاني إلى أن أعيد نشر مقال سبق لي نشره في جريدة الوطن ضمن المقالات التي أكتبها كل أسبوع تحت عنوان عام هو: "الأزمنة والأمكنة" وبخاصة وأنني وجدت مجلة البيان لا تشير من قريب أو من بعيد إلى جهد من الجهود الكبيرة التي بذلها الأستاذ السقاف منذ بداية حياته العملية، وهو قيامه بإصدار مجلة "كاظمة" وقد كانت أول مجلة كويتية يتم طبعها في الكويت، وهي الآن بين أيدينا بعد أن قام مركز البحوث والدراسات الكويتية بإعادة طبعها مصورة عن الأصل. وهذا هو نص المقال الذي تحدثت عنه آنفاً.

مجلة كاظمة الكويتية

هذه مجلة كويتية قديمة صدر أول عدد من أعدادها في شهر يوليو لسنة ١٩٤٨م. كانت أعدادها الأولى تنبئ عن جهد كبير أدى إلى صدورها، وتدل على اهتمام ثقافي دفع بها إلى الأمام، ولكنها- للأسف الشديد- قد احتجبت عن قرائها بعد صدور العدد التاسع الذي صدر في شهر مارس لسنة ١٩٤٩م، بعد أن كانت الآمال معلقة عليها في سد ثغرة من الثغرات المهمة في حياة الكويت تلك الأيام التي كان الكويتيون فيها يتطلعون إلى شيء من نتاج أبناء وطنهم فيه علم وثقافة عامة وأدب وفيه نظرة على الداخل والخارج. ولكن هذا التوقف لم يكن غريباً، فقد كانت هذه سنة الحياة بالنسبة للصحف الكويتية التي صدرت قبلها أو معها، إذ لم تكن الظروف مهيأة تماماً لمثل هذا العمل المهم ولم تكن الوسائل كافية للاستمرار في الإصدار.

كانت مجلة (كاظمة) هي أول مجلة تطبع في الكويت منذ عددها الأول حتى توقفها عن الصدور، وكانت تطبع في مطبعة المعارف التي كانت أول مطبعة تجارية في البلاد، وهي المطبعة التي نشأت بجهود ومتابعة الأستاذ أحمد البشر الرومي والسيد حمود عبد العزيز المقهوي، ولم تكن هذه المطبعة مهيأة لطباعة المجلات والصحف ولكنها

* كاتب وباحث من الكويت



قامت بذلك رغبة في المساهمة في نشر الثقافة بين أبناء الوطن. وتقديراً للهيئة التي تصدر المجلة.

تظهر أهداف المجلة جلية على غلافها، فبعد ذكر اسمها الذي تحيط به لوحة جميلة تمثل ماضي (كاظمة) نجد التعريف بها كما يلي :" مجلة تصدر بالكويت" ثم نجد الأهداف التي وضعت فوق عنوانها الرئيسي، وهي :"علوم، فنون، اجتماعيات، قصص، شعر، كتب" وللقارئ أن يتخيل مدى طموح المشرفين على هذه المجلة وكتابها إذا عرف هذه الأهداف فهي شاملة لأمور كثيرة تصب كلها في خانة الثقافة والفن وخدمة المجتمع ورعاية الناشئين من الكتاب الذين حرصت المجلة على احتضانهم وتقديم إنتاجهم لقرائنا.

يقف وراء هذه المجلة رجل أديب شاعر له أنشطة متعددة في المجال الثقافي والتربوي وله تطلع إلى خدمة الكويت وأبنائها عن طريق نشر المعلومات والثقافات المختلفة وعن طريق دفع الأدباء الكويتيين إلى الكتابة والنشر حتى يطلع القراء على ما لديهم من أفكار، وحتى تعم فائدة التوجيه الذي يقدم في مقالاتهم فيستفيد منه الناس، ويكون

AHMAD AL- SAQQAF
6 ST. NO. 47 SHUWAIKH «B»
TEL : 4813388 FAX : 4834721
P.O. BOX 64033
KUWAIT. 70451

احمد السقاف
٦ شارع ٤٧ الشويخ «ب»
تلفون : ٤٨١٣٣٨٨ فاكس : ٤٨٣٤٧٢١
صندوق بريد ٦٤٠٣٣
الكويت 70451

Date ______

التاريخ ٦/٨/٢٠٠٦

الأخ العزيز الأديب المفضال الدكتور يعقوب الغنيم المحترم

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعد فلقد علمت من أم أسامة - وهي خارج البلاد - أنك نشرت في صحيفة الوطن مقالة ذكرت فيه شيئاً من أعمالي الأدبية القديمة؛ فشكراً وألف شكر يا أبا أوس وإتيان الشيء من معدنه لا يستغرب، وعسى أن نلتقي على خير إن شاء الله، وتحياتي للأخوة الأفاضل جميعاً ولا سيما الأستاذ النبيل الدكتور عبدالله وفقه الله، وإلى لقاء مع الود والتقدير

المخلص أحمد السقاف

ذلك خطوة من خطوات تقدم البلاد؛ هذا التقدم الذي هو أمل الجميع آنذاك.

ذلك الرجل هو الأستاذ الشاعر أحمد السقاف وهو علم من أعلام الشعر والثقافة في الكويت ورائد من رواد الإعلام فيها وهو مربٍّ قدم في مجال التربية الكثير من الجهود وله عدة مؤلفات، وديوان شعر غني بالقصائد القيمة التي انتشرت في أنحاء الوطن العربي، ودخل بعضها إلى الكتب المدرسية بحيث صار الطلاب العرب بمن فيهم أبناء الكويت يحفظونها ويترنمون بها.

ومن حسن الحظ أن مركز البحوث والدراسات الكويتية قد قام في سنة ٢٠٠١م بإعادة نشر كافة الأعداد التي صدرت من المجلة، فصارت هذه المبادرة فرصة للأجيال التي لم تطلع على المجلة وقت صدورها، حيث أنه بالإمكان الآن اقتناء المجموعة التي صدرت في مجلد واحد، والإطلاع على ما فيها من موضوعات تقدم صورة واضحة عن كويت الأمس، وتحكي عن جهود رجالها الذين دأبوا على العمل بكل إخلاص وتفان في سبيل تقديم الأفضل لوطنهم ولأبناء وطنهم. كما صارت هذه المبادرة فرصة لنا لكي نتمكن من استعراض هذه المجلة منذ صدورها حتى احتجابها لما في ذلك من فائدة نرجوها للقراء.

* * *

لعل من الأفضل هنا أن نقدم هذه الفقرة من الكلمة التي كتبها الأستاذ الدكتور عبد الله يوسف الغنيم رئيس المركز في تصديره للمجلد الذي ضم أعداد مجلة (كاظمة) فهو يقول: "وكانت كاظمة تعكس على صفحاتها معالم نهضة متنامية شاملة على أرض الكويت، تتقدم بخطى فساح إلى الأمامٍ، وترسم الطريق لما تجب أن يكون تعويضاً عما فات من سنوات، وسداً لثغرات باعدت بين الكويت والأمة العربية، وركب التطور العالمي المتلاحق، فضلاً عن مسايرة الأحداث في البلاد العربية التي أخذت بحظ من السبق في ميادين الثقافة والتعليم".

هذا وقد قام الأستاذ أحمد السقاف بكتابة مقالة تحت عنوان "قصة هذه المجلة" تم نشرها في المجلد الخاص بها، فكانت هذه المقالة بمثابة مدخل يستطيع القارئ أن يعرف من خلاله كيف نشأت هذه المجلة وما هو الغرض من إنشائها.

تحدث الأستاذ عن اهتماماته الأدبية والثقافية، وأنه نتيجة لذلك كان يأمل في أن يسود البلاد جو تنتشر فيه المعارف، وتعم الأفكار الحديثة وتلحق الكويت بسببه ركب الثقافة والتقدم الذي كان يرى دول الوطن العربي وقد سلكته، وقطعت منه مسافات طيبة قربتها كثيراً من أهدافها، كان في البداية يقوم بدعوة عدد من المهتمين بالأدب إلى ندوة يعقدها في منزله لكي يتلمس الطريق إلى الهدف المنشود، وقد عقدت هذه الندوة فيما بعد مراراً واستمرت منذ أواخر سنة ١٩٤٥م حتى بداية صيف سنة ١٩٤٦م. وكان توقف الندوة عن الانعقاد مع بداية العطلة الصيفية للمدارس، وكان الأستاذ وأكثر حاضري الندوة مدرسين، فلم يتمكن هذا الجمع من اللقاء آنذاك.

ولكنه ظل يفكر في طريق أكثر شمولاً وسهولة حتى يصل إلى أكبر عدد من الناس، فانشغل باله بإصدار مجلة تعبر عن أفكاره، وتحل محل تلك الندوة، وكانت وسائل إصدارها من أهم ما شغل تفكيره في تلك الفترة، إذ إنه بقي في الانتظار حتى ربيع سنة ١٩٤٨م حين علم ببدء مطبعة المعارف بالعمل، وعلى الرغم من أن إمكانات تلك المطبعة كانت قديمة ومتهالكة إلا أنه جازفٍ وتقدم إلى إصدار مجلة كاظمة مستفيداً من وجود المطبعة

الأولى في الكويت.

يقول في المقالة التي أشرنا إليها عن هذه المرحلة:

"فصممت على البدء في مشروع المجلة، وقصدت المرحوم عبد الحميد الصانع مدير بلدية الكويت آنذاك، وكنت أعرف أنه من جلساء الشيخ أحمد الجابر الصباح حاكم الكويت، وفاتحته بالفكرة، وطلبت منه أن يستأذن أمير البلاد لإصدار مجلة ثقافية شاملة، فوافق رحمه الله ووعدني بالرد في أقرب وقت، وما هي إلا أيام قلائل حتى حضر إلى المدرسة الشرقية وبشرني بموافقة الأمير، وطلب أن نجتمع في منزله أو منزلي، وكان الاجتماع في منزلي مساء اليوم نفسه، فدرسنا ما يلزم دراسة دقيقة من جميع الجوانب واخترنا اسم المجلة واستلهمنا صورة الغلاف من تاريخ كاظمة المشهورة بمياهها العذبة وكثرة المترددين عليها لرعي الإبل والأغنام، وكان المرحوم الأستاذ عبد الصمد تركي يزورني بين حين آخر؛ فأخبرته بقرب صدور مجلة كاظمة فطلب أن يساعد، فأسندت إليه إدارة التحرير".

* * *

والسيد عبد الحميد عبد العزيز الصانع الذي صدرت مجلة كاظمة بموجب ترخيص هو فيه "صاحب الامتياز المسؤول" كما جاء فيها، هو مدير بلدية الكويت آنذاك كما قال الأستاذ السقاف، ولكنه إضافة إلى ذلك رجل مثقف عالي الثقافة خبير بتاريخ الكويت، شارك في تأسيس المكتبة الأهلية في سنة ١٩٢٢م، وكان عضواً في النادي الأدبي الذي نشأ في الكويت في سنة ١٩٢٤م، وكان عضواً في عدد من المجالس الحكومية فقد عين عضواً في مجلس دائرة الصحة العامة ومديراً لها في سنة ١٩٥٠م، وعضواً في مجلس دائرة معارف الكويت في سنة ١٩٥٢م، وعضواً في لجنة التنظيم على مستوى البلاد، وعضواً في لجنة كتابة تاريخ الكويت وعضواً في اللجنة التي وضعت قانون الانتخابات.

ولد في سنة ١٨٩٤م وتوفي في اليوم الرابع من شهر مارس لسنة ١٩٧٦م. رحم الله أبا عبد اللطيف فقد خدم بلاده خدمة كبيرة في مجالات شتَّى.

أما الأستاذ عبد الصمد التركي الذي كان في بداية المجلة مديراً لتحريرها، فقد أثنى عليه الأستاذ السقاف ثناء طيباً في المقال الذي قدمنا هنا نبذة منه. ولكنه لم يستمر في عمله، وإن استمر في الكتابة لكاظمة ولم ينقطع عن ذلك.

كان عبد الصمد التركي أديباً له عدة مؤلفات، اشتغل بالتدريس ثم صار ملحقاً ثقافياً للكويت في الخارج فترة من الزمن، وهو من مواليد سنة ١٩٢٠م.

الأستاذ عبد الصمد رجل فاضل الأخلاق محب للناس، كانت له صلة بعدد من أدباء الكويت ومفكريها، كما كانت له صلة بأمثالهم في البلدان العربية، وكانت له علاقة بالشاعرين فهد العسكر وصقر الشبيب.

وكان أحد مؤسسي نادي المعلمين، ورابطة الأدباء الكويتيين. وكاتباً مسرحياً وناشر للمقالات في عدد من المجلات في داخل الكويت وخارجها، توفي في سنة ١٩٩٣م.

* * *

وكما حدَّثنا أبو أسامة عن صدور المجلة فإنه حدثنا عن ظروف احتجابها، فقال: "وسارت الأمور في المجلة دن زوابع حتى صدر العدد الثامن، وهو يحمل هجوماً على موقف الدولة العربية من قضية فلسطين، فإذا بأبي عبد اللطيف المرحوم الأستاذ عبد الحميد الصانع يمر عليّ في مكتبة الخليج لدى المرحوم يوسف مشاري البدر وينتحي بي جانباً،

ويخبرني بأن بعض الكبار قد ساءهم ما جاء في افتتاحية العدد".

كان موضوع الافتتاحية هو قضية فلسطين وقد أنحى الأستاذ السقاف باللائمة فيه على البلدان العربية التي لم تقم بواجبها تجاه هذه القضية المهمة. وقد كان المطلوب منه هو الاعتذار عما سلف حتى لا يؤثر ذلك على علاقات الكويت بالدول المعنية. ولما لم يصدر الاعتذار في العدد التاسع، صدر قرار بإيقاف المجلة ومنعها من الصدور. وعلى الرغم من المضايقات التي تعرض لها الأستاذ السقاف نتيجة لذلك إلا أنه استمر في هذا الطريق، وتولى مسؤولية إصدار مجلة الإيمان في سنة ١٩٥٣م، وهي مجلة النادي الثقافي القومي. ثم توج عمله بإصدار مجلة العربي عن وزارة الإرشاد والأنباء حين كان أحد كبار مسؤوليها، ورعاها عندما صار وكيلاً لهذه الوزارة،ولا تزال هذه المجلة مستمرة في صدورها وأصبحت علامة من العلامات الثقافية للكويت.

* * *

والآن نتساءل: ما الذي نجده في مجلة كاظمة؟ ومن هم كتابها؟

لن نستعرض أعدادها التسعة ولكننا سوف نعرض العدد الأول ثم العدد التاسع لنعرف كيف بدأت وكيف انتهت، وكنَّا قد قلنا إن العدد الأول صدر في أول يوم من شهر يوليه لسنة ١٩٤٨م، وقد استقبل هذا العدد استقبالاً باهراً لعدة أسباب أولها أن وراءه رجل مشهود له بحب الأدب والاهتمام باللغة، والثاني أن كُتَّاب العدد كانوا مجموعة مميزة من أدباء الكويت وكتابها، وآخر الأسباب أن المجلة طبعت في الكويت.

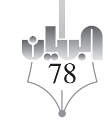
* * *

صدر العدد الأول في ست وثلاثين صفحة، وبدأ بتصدير كتبه الأستاذ السقاف لكي يُوضح من خلاله أهداف المجلة الوليدة. وذكر أنها أمنية عزيزة على نفسه وعلى المثقفين من أبناء البلاد، وأن فكرة إصدارها كانت تراوده، ولكنه لم يكن لينهض إلى تحقيقها لولا قيام مطبعة المعارف التي تولت الطباعة. وطلب من القراء أن يتعهدوا المجلة بالرعاية والاهتمام حتى تستطيع مواصلة السير وتحقيق الأهداف المرجوة. أما السيد عبد الحميد الصانع، صاحب الامتياز، المسؤول، فقد كتب كلمة معبراً فيها عن آماله بمستقبل زاهر للكويت، وأن تقوم المجلة بقسط من العمل من أجل بناء هذا المستقبل.

ثم تأتي المقالات، فنرى مقالاً في التفسير للشيخ يوسف بن عيسى، ومقالاً عن الإخلاص في العمل للشيخ محمد عبد الرؤوف أحد المدرسين في معهد الكويت الديني.

ثم كتب الأستاذ فاضل خلف مقالاً تحت عنوان "من شهداء الإسلام" عن الصحابي الجليل حارثة بن سراقة، أورده بصورة قصصية جميلة كما هي عادة أبي محمد. ثم جاء دور الأستاذ عبد الصمد التركي ليشارك بمقال عنوانه: "هل الأمة برجالها؟"، والأستاذ عبد العزيز الغربللي بمقال عنوانه"نحن والأدب" وكتب محمد قبازرد مقالة تحت عنوان "خطوة إلى الأيام" أشاد فيها بمجلة كاظمة ورحب بصدورها وهذه هي المرة الأولى التي نقرأ له فيها مقالاً، وكان رجل عمل وتجارة، ومحباً للتصوير السينمائي ترك لنا منه ثروة فنية مهمة.

وكتب في هذا العدد - أيضاً- كل من الأستاذ عبد الرزاق البصير والأستاذ عبد المحسن الرشيد والدكتور صالح العجيري والأستاذ خالد خلف وكتب الأستاذ فهد الدويري قصة من قصصه التي أبدع فيها.



وتحت باب "اجتماعيات" جاء مقال عن فلسطين وآخر عن الوقف الخيري، ثم عرضت المجلة أحاديث متفرقة أشبه ما تكون بالأخبار والتعليقات عن المياه، والمعارف، والصحة، والبلدية، والجمارك، وعن البريد، ودائرة الجوازت، وعن ملجأ المجانين (كما كان يسمى في الماضي)، وعن المطبعة. ثم جاء دور الشعر تحت عنوان واسع هو :"قيثارة الشعر" ضم عدداً من القصائد لشاعر البحرين عبد الرحمن المعاودة، والشاعر فهد العسكر والشاعر عبد الله زكريا الأنصاري، وفي آخر العدد ثلاثة أبواب هي باب العلوم والفنون، وباب البريد الأدبي، وباب الكتب، تلاها باب القصص. وفي آخر صفحة من هذا العدد خبر أوردته المجلة تحت عنوان "نبأ هام خطير" تضمن الإبلاغ عن التوقيع على الاتفاقية التي عقدتها الكويت مع الشركة الأمريكية المستقلة المحدودة بشأن استخراج النفط من حصة الكويت في المنطقة المحايدة. وعبرت المجلة عن اهتمام الكويت والكويتيين بهذه الاتفاقية التي سوف تتيح زيادة في الدخل القومي.

وإذا كنا نعرف أن أي مجلة تصدر فإن اعتمادها الأساسي على الإعلان، ولم يكن تجارنا في ذلك الوقت يقدرون قيمة الإعلان التجاري، ومع ذلك فقد كان في العدد الأول ستة إعلانات منها ما هو صغير ومنها ما ملأ صفحة كاملة. وقد كان هذا العدد من الإعلانات على قلته بالنسبة لإعلانات جرائد ومجلات اليوم ملائماً في وقته.

أما العدد الأخير من مجلة كاظمة، وهو الصادر في اليوم الأول من شهر مارس لسنة ١٩٤٩م، فقد حافظ على عدد الصفحات فجاء في أربع وثلاثين صفحة كالعدد الأول تماماً، وكانت بدايته مع المقال الذي يكتبه الأستاذ السقاف في بداية كل عدد باعتباره رئيساً لتحرير المجلة، وعنوان هذا المقال: "جنود في الميدان" تضمن الحديث عن معاناة المدرسين طالباً مراعاة ظروفهم، وإعانتهم على أداء مهمتهم السامية. وفي باقي مواد العدد تغيير ملحوظ إلى الأفضل، فقد تعدد الكتاب من داخل الكويت ومن خارجها، وأضيفت أبواب جديدة، وعني بالتواصل مع القراء،إضافة إلى نشر أخبار الكويت والوطن العربي. وجدنا من الكتاب الذين لم يكتبوا في العدد الأول كلاً من عبد اللطيف الصالح وخالد الغربللي ويوسف عبد اللطيف العمر، وأم أسامة والدكتور سامي بشارة وهو من الأطباء العاملين في الكويت آنذاك.

ورأينا في هذا العدد حديث المجلة عن الأدواء الاجتماعية مع تركيزها على موضوع "الإعجاب بالنفس" باعتباره أحد تلك الدواء، وفي الصفحة ذاتها عنوان آخر هو: "توابل وبهارات" فيه بعض الانتقادات التي كان منها الإشارة إلى ألوان المباني في الشارع الجديد (شارع عبد الله السالم) وعدم تناسقها وفساد الذوق في اختيارها.

أما فيما يتعلق بالأخبار فقد تداخلت فيها الأخبار المحلية مع الخارجية، والأخبار السياسية مع الاجتماعية، فصارت الصفحة المخصصة لذلك تحتوي على سرد شامل لكثير من الأحداث.

وفي البريد الأدبي رسائل من عدد من الأدباء يثنون فيها على المجلة وما تتميز به من مستوى ثقافي ملائم، ثم بعد ذلك جاءت التعليقات، والأسئلة والانتقادات التي كان المشارك بها هم قراء (كاظمة)، وكان تحرير المجلة يرد على كل ما يتطلب الرد من ذلك.

والخلاصة أن العدد التاسع كان في غاية النضوج بالمقارنة مع العدد الأول، فكأن

رئيس التحرير كان يتوقع ما سوف يحدث لمجلته فأعطى عددها الأخير كل طاقته. ومن الملاحظ أيضاً أن عدد الإعلانات قد ارتفع إلى عشرة منها ثلاثة كل واحد منها يغطي صفحة كاملة، وتزايد ذلك وإقبال المعلنين على الإعلان في المجلة - كما يعرف الجميع- دليل على الثقة بها.

* * *

كانت مجلة "كاظمة" من المجلات التي ظهرت مبكراً في الكويت، ونالت إعجاب الناس، وفازت بمشاركة عدد كبير من كتاب الكويت في تحريرها، وحظيت بعناية الأستاذ أحمد السقاف الذي كان يعتبرها رسالة بذل في إيصالها إلى الناس كل ما يستطيع من جهد ومال. وقد أحسن مركز البحوث والدراسات الكويتية صنعاً حين أعاد طباعتها كاملة، وأصدرها في مجلد واحد أنيق، فأوصلها إلى القراء الذين كانوا يسمعون عنها أو يقرؤون خبر صدورها دون أن يطلعوا عليها، لقد كانت هذه المجلة جزء من تاريخ الكويت الثقافي، ودليلاً على اهتمام أبناء البلاد بالأنشطة المتعددة، وعلى رغبتهم الشديدة في إحراز التقدم.

ويسعدني أن أذكر أن الأستاذ المرحوم أحمد السقاف قد علم بهذا المقال وهو في خارج الكويت ثم قرأه عندما عاد وكتب بذلك الرسالة التي أضع صورة لها هنا.

الأخ الأعز الأديب المفضال الدكتور يعقوب الغنيم المحترم

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وبعد: فلقد علمت من أم أسامة- وهي خارج البلاد- أنك نشرت في صحيفة الوطن مقالاً ذكرت فيه شيئاً من أعمالي الأدبية القديمة؛ فشكراً وألف شكر يا أبا أوس وإتيان الشيء من معدنه لا يستغرب، وعسى أن نلتقي على خير إن شاء الله، وتحياتي للأخوة الأفاضل جميعاً ولاسيما الأستاذ النبيل الدكتور عبد الله وفقه الله، وإلى لقاء مع الود والتقدير،

المخلص أحمد السقاف

* د.يعقوب يوسف الغنيم

- ولد عام ١٩٤١ في مدينة الكويت.
- خريج كلية دار العلوم بجامعة القاهرة ١٩٦١، وحاصل على الماجستير والدكتوراه في النحو والصرف من نفس الكلية.
- عمل في بداية حياته العملية في مجال التدريس، ثم الإعلام، ثم وكيلاً لوزارة التربية، فوزيراً لها.
- له مشاركات متعددة في مجالات الشعر والثقافة والتأليف.
- دواوينه الشعرية: حكاية وطن ٢٠٠١ (أوبريت) لحن وأنشد في احتفالات وزارة التربية بمناسبة العيد الوطني الأربعين، وعيد التحرير العاشر.
- من مؤلفاته: المقرب في النحو لابن عصفور (دراسة وتحقيق) - ابن عصفور النحوي (حياته وآثاره ومنهجه) كاظمة في الأدب والتاريخ - أحمد البشر الرومي.. قراءة في أوراقه الخاصة - الألفاظ الكويتية في كتاب لسان العرب - الكويت تواجه الأطماع - همس الذكريات - ملامح من تاريخ الكويت - السيدان... قبس من ماضي الكويت - راشد السيف... حياته وشعره (بالاشتراك)، وعدد آخر من الكتب (كاظمة، واره، الشعر النبطي).



"الحاجز".. شظايا رواية

بقلم: ناصر الملا*

رواية "الحاجز" تجربة روائية متميزة بما تحمله من معانٍ ودلالات وقيم انطباعيه ترصد الواقع الفلسطيني عن قرب، وبالمعنى الإنساني يبنى العمل ويدفعه الكاتب عزمي بشارة للقارئ عله يشاطره جانب من تلك المعاناة، أو على الأقل يفهم جانباً مغيباً عنه أو غير عابئ به لأنه لا يعنيه. الشراكة الإنسانية هي واحدة وإن اختلفت اتجاهاتها ودياناتها وعاداتها وتقاليدها، كلاً من يتأثر حيال حادث يقع في أي طريق من الطرق، سيما وإن كان هذا الحادث مؤلم وضحيته أسرة كاملة تلقى حتفها على يد سائق متهور، وفي رواية الحاجز التي أعتبرها من وجهة نظري الرواية الإبداعية المتميزة بالنتاج الأدبي الفلسطيني والعربي في العام ٢٠٠٦م، وهي تعتبر خط من خطوط المبدع الفلسطيني الراحل "غسان كنفاني" أو على الأقل مندرجة ضمن إبداعات مدرسة كنفاني الروائية، جميل أن يعود الإبداع الروائي إلى تميزه وتألقه من جديد على يد المبدع عزمي بشارة في روايته الجديدة الحاجز. كما وأن الإبداع في هذه الرواية لم يأتِ من فراغ إذ أن الروائي لابد أن تكون له تجربة بالحياة معظمها مرير ومعاناة فرضت عليه عن طريق القدر كي يبدع ويثبت كلمتها وعنوان حدث روايته في ذهن وقلب القارئ لتكون لوحة شخصياته وأحداثها محفوظة وموثقة في مخيلته إلى آخر يوم من عمره، أقول أن التجربة الروائية لابد وأن تكون تجربة مريرة وقاسية الظروف على كاتبها، لأن الولادة الروائية هي تأريخ لحقبة زمنية شهدت صراع بين فئة وفئة، إذ أن الضدين لابد وأن يكونا موجودين في الرواية، وعلى ضوء ذلك يتبنى الكاتب موقفه حيال إحدى الفئات ويطرح مجمل سلبيات وعراقيل وفساد الفئة الأخرى من مبدأ الكلمة الشاهدة والناطقة على الواقع الذي عايشه، وعزمي بشارة من أولئك المبدعين الذين عاشوا تجربة الصراع مع الإسرائيلي شأنه شأن ملايين غيره، ولكن ذلك الصراع الذي عاشه بشارة مختلفاً عما عاشوه أولئك الملايين، لأنه صراع يسعى فيه الطرف الإسرائيلي المغتصب للأرض العربية لطمس هويتها وإذلال

* كاتب وناقد من الكويت

شعبها، ولفرض حالة من الذعر حيث تنتشر قوات الجيش الإسرائيلي في كل الأراضي وعلى مختلف الجهات، الضفة الغربية طول كرم، رام الله، جنين، قطاع غزة سابقاً، أريحا، قلقيلية، القدس وقس على ذلك عشرات المناطق الفلسطينية الأخرى.

الرواية لا تشرك أصحاب القرارات السياسية من المسؤولين الفلسطينيين أو العرب، هي تطرح المعاناة الإنسانية للفلسطيني بمجملها، تلك المعاناة التي انعكست وسوف تنعكس على الأدب العالمي بشكل عام، تبتدأ الرواية بشخصية الطفلة "وجد" كما وأن الفصل الأول يدرج تحت عنوان "المحثوم" وبين "وجد" و "المحثوم" قصة طويلة، ربما تكون قصة جيل لازال في طور الإنشاء، وهو جيل "وجد" التي لم تتقن الكلام إلى الآن، والطفل في السنوات الثلاث الأولى دائماً ما يسأل، و "وجد" تسأل، وإن كان سؤالها لا يفهم منه غير معناه لأن كلماته متداخلة، كما "المحثوم" فهي الأخرى لا يعرف لها معنى في قاموسنا العربي، ولكنها كلمة دارجة من قبل المحتل الإسرائيلي وهي في اللغة العبرية "محسوم" ومصدرها "حسام" أي سد الطريق، وتعني الكلمة الحاجز، ذلك الحاجز الذي وضع من أجل سد الطريق على "وجد" وعلى جيل "وجد" كي يشعروا بأن لا مكان لهم في فلسطين، هما موجودان بصفة غير شرعية، وغير مرحب بهم لذلك يعاملون بالشدة والصرامة العسكرية التي ترجح كفتهم على كفة أولئك العزل، يصف الكاتب "الحاجز" في الصفحة "١٢" حيث يذكر: "منذ الاجتياح أصبح الحاجز إعلاناً للوجود الطاغي لمن وضعه، الحاجز هو الفاصل، وهو الواصل بين العالمين، هو الحدود وهو المعبر، هو الألم وهو الأمل بالخروج، باب الحاجز يأخذ ذاته بجدية، فزادت بين مركباته كمية الحديد والمواد الصلبة، كما ارتفع عدد الجنود وعبست ملامحهم، أصبحت له بنية، لم يعد مشكلاً من بقايا الجيش: براميل، مكعبات أسمنت، قطع صخرية متنوعة، وانتشرت حوله غرف اسمنتية أو حديدية زجاجية مركبة وتجهيزات خاصة بها، حتى اللون بات بنياً – رمادياً أحادياً– وزالت زركشة البهدلة وبات الحاجز عديم التعابير".

ذلك هو الحال، أو الفرض الإلزامي الموضوع على الفلسطينيين، الحياة محكمة سيطرتها عن طريق الإذلال وأوامر الحاكم العسكري لكل منطقة وأخرى، "وجد" و "الأسطى واصل" و "ماجد" وعشرات غيرهم تم احتجاز حريتهم .. تنقلهم.. أنفاسهم التي

يتنفسونها.. أرزاقهم.. إلخ "وجد" تسأل والديها ووالدها يسألون الآخرين عما يجري إلا أن الذي يجري هو أمر واقع، لعل الحاجز وضع من أجل عرقلة وجد ووالديها وعشرات الفلسطينيين، لأن الحاجز لا يقف بوجه الأجانب ممن يفدون إلى الأراضي العربية الفلسطينية، "وجد" تسأل مرة ومرات والدها عن الحاجز.. تلك التساؤلات هي من حرك الأب لتصور الحياة التي يعيشها تحت واقع الإذلال بطرق أخرى مختلفة عما درج عليه البشر.. الويل للجنازة التي تقف أمام الحاجز، كما وأن الميت المسجى جسده على النعش يفتش، ينظر إليه في احتقار، ربما كان الاحتقار مباركة من قبل ذلك الجندي وآخرين.. ربما لا يمر، وربما يقطع ذويه الحاجز، كل ذلك يتم عبر آمريهم، "وجد" تجلس مع رفقائها في الحضانة تسمع منهم وتسأل عن ذلك الحاجز ورعونته بل وقسوته على جميع الفلسطينيين، ثم يعاد السؤال إلى والد وجد، ووالد وجد يحاول أن يجد حلاً مقنعاً لابنته حيال تساؤلاتها المتعددة له فيما يتعلق بالحاجز.

وفي صفحة "٣٨" يذكر الكاتب .. "بعد أن تمأسس الحاجز وقبل أن يصبح شمولياً إلى درجة التيئيس، والتنفير عن انتظار فرجة، قامت حول الحاجز حالة هرج ومرج، وبين طوابير السيارات الطويلة حمل رجل " تيرموس" قهوة ذي ذراع طويلة وتصرف كأنه بائع السوس على مدخل باب العمود، إنه يبيع رشفات قهوة صباحية يتناولها الناس من نوافذ سياراتهم، ولكن الكؤس بلاستيكية تنازلت للقهوة العربية بأن تقزمت حجماً فأصبح أكثر قبحاً وبذلك خسرت عالم الكوكاكولا ولم تكسب عالم القهوة العربية".

إنها صرخة إدانة يوجهها الأب عن طريق المحاكاة المادية التي نحن بأمس الحاجة إليها في التعامل مع الواقع أو الانطباعية الروائية التي يدين من خلالها الكاتب أنظمة وشعوب لم تكسب لا مع الأمريكي شيئاً ولا مع تاريخها وعروبتها شيئاً آخر، الكاتب لم يصدر صرخته جهاراً وإن كان عنى ذلك وإنما وظفها ضمن خط أحداث متسق يترجم فيه الوضع المزري الذي يعيشه الفلسطيني والعربي والمسلم في كل مكان.

إشكالية الحاجز لم تفرض نفسها من محض الصدف، وهو الأمر ذاته بالنسبة للحواجز الأخرى التي فرضت على العرب والمسلمين في كافة المجالات التي تنقل دولهم وجمهورياتهم من الرعوية إلى

الريادية، نعم أضحينا أقزاماً ولربما نصير مع الأيام كعقلة الأصبع بأعين العالم، وما ذلك بغريب على واقعنا الراهن إن كنا لا نتصور ما يجري من حولنا، والانتقال من حاجز إلى آخر وإن كانت تلك نظرية مراحل يعلنها الكاتب في روايته أو من يدعي بأن هذا الجندي طيباً والآخر لئيم وكلاهما يقف أمام الحاجز يسد الطريق وكتم الأنفاس ومصادرة حرية الإنسان، وهل يريد "الأسطى واصل" أن يرتدي قناعاً كي ينظر إليه الجندي الإسرائيلي نظرة أخرى؟ غير تلك النظرة القاسية على آدميته؟ أو شخصية "منصور النحيل" الذي وإن غذى نفسه فلسوف يظل بنظر جنود الحاجز نحيل!

"وجد".. ورفيقاتها .. الجيل القادم .. الغرباء الذين ولدوا ووجدوا أنفسهم محكومين بالحاجز والرصاص والإذلال، أو إلغاء الهوية ومصادرة المنازل والأراضي، والآن وقد بني الجدار العازل الذي فصل الضفة الغربية والمناطق الفلسطينية الأخرى، كذلك سد معبر رفح الفاصل بين مصر وغزة كل تلك الجدران تُنشَأ وتعمر من أجل قمع وجد وجيلها، جيلها الذي ولد ليتفادى أخطاء الذين سبقوه لأنه جيل يسأل ويقرأ تطورات عصره من منظار ما يحياه ويشعر به.

كم نحن بحاجة إلى جيل يسأل في فلسطين وفي جميع الأقطار العربية والإسلامية!!

رواية "نصف المرأة" لسعاد صليبي: دعوة للنجاح في الحياة

بقلم: عادل فهد المشعل*

صدر حديثًا رواية جديدة بعنوان "نصف المرأة" للأديبة اللبنانية المقيمة في الكويت سعاد صليبي التي تقدم عبر روايتها الأولى أنموذجاً مغايراً تجاه التعامل مع المعطيات الرئيسة في الحياة بشكل عام وليس فيما يتعلق بعلاقتها الأزلية مع الرجل.

فمن يدقق النظر في العنوان ("نصف المرأة"نهوض المرأة من فشلها) يستشف أن الكاتبة اعترفت منذ البداية أن المرأة تتعرض للفشل في الكثير من الأحيان بصورة تفوق ما يتعرض إليه الرجل إلا أنها ترى وبثقة كبيرة أن نصف المرأة الذي يضم التناقضات على أنواعها الفكرية والنفسية كفيل بأن ينتشل المرأة من فشلها بل أن كلمة "نهوض" تعني أنها كانت في حالة "سقوط".

رسالة

وعندما كتبت المؤلفة سعاد صليبي مقدمة الرواية موجهة إياها كرسالة موجهة إلى كل امرأة وفتاة في مقتبل العمر كي تقتنص منه الخبرة إنما هي تريد أن تنقذ ما يمكن إنقاذه من بنات جنسها فكان هذا الكتاب بمثابة الدرع الحصين لكل امرأة ناضجة وإلى كل فتاة صغيرة تتلمس طريقها في الحياة وسط التناقضات وإيقاع الحياة السريع في عصر العولمة.

وعندما كتبت روايتها كعربية تعيش في الكويت وتعبر عن ارتباطها مع بلدها الثاني "دبي" ولم تقل إمارة دبي في الإمارات العربية المتحدة والتي سبق وان عاشت بتلك المدينة التي حققت قفزات سريعة في كل شيء،وبينما هي تعاني من الأرق وهنا إشارة إلى إحدى أمراض العصر فأرادت الكتابة وهي ليست كاتبة وإن سبق وأن نشرت خاطرة في صفحة القراء في بلدها لبنان إلا أنها أرادت أن تكتب من وحي تجربتها كي

---

* فنان تشكيلي كويتي.



تقدم المساعدة للناس بشكل عام وللمرأة بشكل خاص.

لغة وتجارب

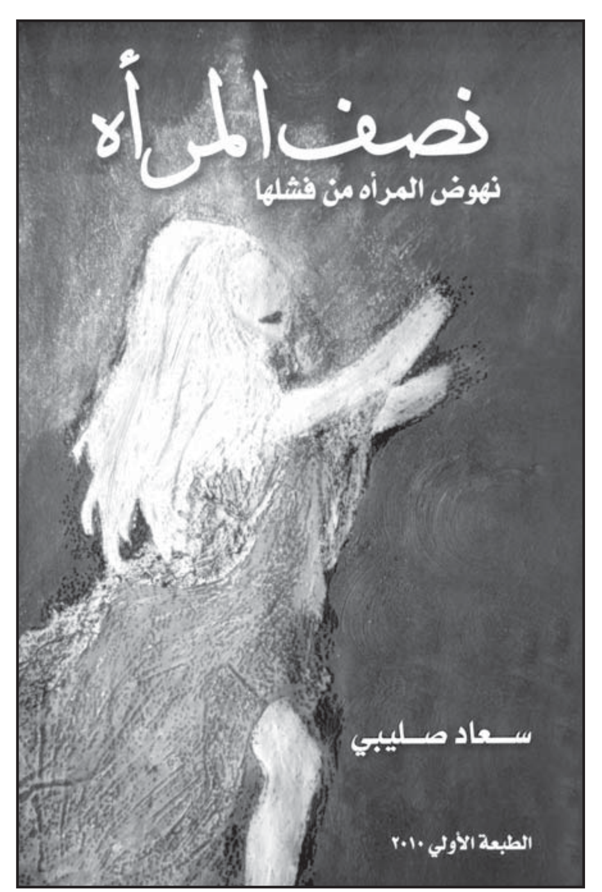
وعلى الرغم من أن الرواية القصيرة مكتوبة بلغة رشيقة ملؤها الصور الممزوجة بالمعاناة وبالتجارب النسائية في إطار إنساني إلا أنها تضم في طياتها بعض الخطوط العريضة للدين ولا تخلو الرواية في توجيه النصيحة للمرأة عبر تجارب كثيرة مرت بها الكاتبة أو سمعت بها فكانت تلك الرواية تشير بصورة ما و كأن الكاتبة صليبي تكتب مذكراتها.

صراع

ولا يوجد صراع كبير في الرواية بين الشخوص إلا أنه كبير بين كل شخص وقدره ومناطحته لهذا القدر فتأتي الكاتبة بإصرارها لتقديم النصائح والحكم بل إنها تضيف بعض القصائد من عيون الشعر العربي لتعزيز رأيها، الأمر الذي يعكس ثقافة الكاتبة من بين بنات جيلها.

وعندما تقول سعاد صليبي في روايتها "لولا الخطأ والفشل لما تعلمنا وأدركنا الصواب،ولما كنا تقدمنا في حياتنا" و "أتفق معك سيدتي في أن الرجل هو النصف الآخر للمرأة،من منا لا تتمنى الرجل إلى جانبها"إنما تتحدث إلى المتلقي وكأنها كبيرة في السن ولديها الكثير من التجارب والخبرات المتراكمة من تلك الحياة التي تتشبث بها وإن كانت تنتقدها بنفس الوقت وهي تكاد تسرد بعض المسلمات.

أدب نسائي



وعندما يقول بعض النقاد أن الكاتبة المـرأة هـي الأقـرب إلـى المـرأة وأمورهـا البسيطة الدقيقة فإننا نتذكر الخلاف حول مصطلح "الأدب النسائي" فها هي كاتبتنا سعاد صليبي تكتب عن بعض الأمور الصغيرة مثل "انظري إلى نفسك وجسمك،حاولي أن تهتمي بهما،انظري إلى شعرك الذي هو تاج جمالك،بشرتك هل هي جافة؟".

إن مثل تلك الجمل تدفعنا للاعتراف بأن الكاتبة كانت هي الأقرب إلى تصوير مشاعر المرأة عبر الكتابة عنها، فتقول:

"انهمرت دموعي وتلاشت أفكاري وشلت حركتي يا إلهي" إنها لا ترفض أن تظهر ضعف المرأة وان كانت تدعوها إلى عدم الاستكانة وعدم الاستسلام بل تشجعها في الكثير من مواقع تلك الرواية المليئة بالصور الشعرية وبالانفعالات النفسية وها هي تعبر عن ضرورة تجاوز المحنة فتقول:

"عدت إلى طبيعتي المعتادة،فتاة نشيطة محبة للحياة واثقة من نفسها تحب الضحك واللعب والتسلية".

إن الكاتبة هنا تعرض أمام القارئ/ المتلقي المرأة في كل حالاتها دون رتوش ودون محاولة إبراز المناقب أو إخفاء مثالب لطالما أنها هكذا بكل وضوح.

المكان والزمان

ومن يقرأ الرواية يستنتج أهمية المكان والزمان في حياة الكاتبة وفي أحداث الرواية فهي تحرص على التعبير عبر روايتها عن المكان سواء كان الدولة أو المدينة أو الأماكن الأخرى مثل الغرفة والمطعم والسيارة مع ذكر بعض رموز الحياة المعاصرة مثل الهاتف النقال كقولها:

"ولأول مرة أنا أسعد إنسانة في الكون ولكن هل سأخرج معه غداً أم لا؟"و"دخلنا المطعم، فجلست إلى جانبه،وأحسست أني حصلت على أجمل وأرقى رجل في العالم ولطالما حلمت وتمنيت أن أكون له".

توجيه

ولم تتخلص الكاتبة من أن تكون الموجهة والإنسانة التي توجه النصيحة لبنات جنسها فكان هناك عنوان في الرواية يحمل اسم "نسيان الماضي" فتقول:

"سيدتي،عليك أن تكوني واعية، فالحب ليس مجرد أحاسيس جميلة ،إنه عشرة حياة واحترام و تكافؤ فكري واجتماعي وعائلي في بعض الأحيان".

ولعلها تشير إلى أهمية جمال المرأة من حيث المظهر بعد أن قدمت لها الكثير من الأمور والنصائح في حدود الجوهر نظراً لأهمية المظهر للمرأة في عيون المرأة والرجل معاً فتقول في عنوان هو

"أنوثتك ركيزتك" :

"فكوني المـرأة بأنوثتها ولطفها ورقتها وبكلامها المنعم وهدوئها وغنجها وهذا ما يعزز سحرك وجمالك".

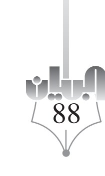
أو كما قالت"فكوني مشرقة مبتسمة وسيلاحظ الجميع وجودك،...

تفوهي بكلام ذي معنى وسيرحب الجميع بك"

و"عبري عن إعجابك بوجهة نظر أحدهم إن كانت نافعة وسيعبر هو عن إعجابه بك".

تعليق عام

إن رواية سعاد صليبي نصف المرأة إنما هي بمثابة تجربة حياة جمعت الضدين في آن واحد و إنه لأمر جميل في أن تقدم ولأول مرة رواية بهذا المستوى الأمر الذي يعكس أدواتها الإبداعية ككاتبة نسجت من خلال خيالها ومن خلال تجاربها في الحياة الكثير من الحكايات التي روتها لنا في ثوب روائي استحق الإعجاب.





موسوعة اللهجة الكويتية
جمع وشرح وبحث
خالد عبد القادر عبد العزيز الرشيد

بقلم: أمل العبد السلام*

لهجتنا الكويتية الجميلة التي لطالما استمتعت بسماع مفرداتها من جدي وجدتي اشتاق إليها الآن – لآن معظم مفرداتها قلّ استخدامها في لغة حوارنا اليومي وخصوصاً فئة الشباب، ولكن على الرغم من ذلك لدي إصدار على استخدام مفرداتها في حياتنا اليومية، وخصوصاً مع أبنائي لإحساس أن تلك هي هويتي التي يجب علي ألا أفقدها كما فقدنا جمعياً كثيراً من الأشياء في حياتنا المعاصرة.

ولكن الأستاذ خالد عبد القادر الرشيد قام بمجهود واضح وجبار من خلال تقديمه للإصدار الثاني لموسوعة اللهجة الكويتية،حيث سبق له أن قدم الإصدار الأول في عام ٢٠٠٩ م،وتبعه بهذا الإصدار الذي تم تنقيحه وإضافة عدة كلمات لعام ٢٠١٠م.

نجد أن الموسوعة تتناول خمس لهجات في دولة الكويت- كما صنفت في الموسوعة- ويبين الأستاذ خالد الفارق والاختلاف بين تلك اللهجات وهي لأهل (قبلة،شرق، الفنطاس، الجهراء، فيلكا). حيث ضرب لنا مثالاً على كلمة "سرير" وهى المستخدمة لدى أهل "قبلة" بينما تسمى "كرفاية" عند أهل شرق، أما أهل" جزيرة فيلكا" فيستخدمون كلمة "بطيخة"

فاللهجة الكويتية هي جزء من اللغة العربية ولكن لا تخضع لقوانين اللغة – لأنها تتغير بتغير نشأة الفرد . .فالكلمات تختلف من لهجة إلى أخرى.

وعلى الرغم من أن اللهجة الكويتية هي جزء لا يتجزأ من اللغة العربية في كثير من مفرداتها – إلا أنها تتضمن حوالي ١٥٪ من المفردات الأجنبية كما بين لنا الأستاذ خالد سالم.

بينما أكثر من ٨٥٪ من المفردات الكويتية هي من أصول فصيحة، ولقد كشف لنا الأستاذ الرشيد في موسوعته عن محاور ثلاثة التي تنقسم إليها اللهجة الكويتية – وهي المحور الفقهي والمحور الجدي والمحور اللاجدي .....

وفي تفسيره للمحاور، نجد أن المحور الفقهي هو عبارة عن الكلمات التي ذكرت في القرآن الكريم.

أما المحور الجدي فهو نطق حرف الجيم جيماً صحيحة كما في كلمة (تحتاج شي) أو عدم نطقها في موضوع آخر كأن تقال: (ما يحتاي) وهنا قلبت الجيم ياء وهو المحور اللاجدي.

ولقد فسرت لنا الموسوعة عن أسباب قلب الأحرف في اللهجة الكويتية، فكلمة مثل (دجاجة) قلبت الجيم إلى ياء فتنطق في اللهجة (دياية) وسبب القلب هي لأن اللهجة الكويتية – حيث أن قبيلة بني تميم استوطنت هضبة نجد مرورا في الكويت، وكذلك نجد أن في اللهجة الكويتية حرفاً شبه مهجور وهو حرف (غ) ولقد استبدل بحرف (ق) فمثلاً (غيم) تنطق (قيم).



* باحثة من الكويت.

بينما نجد أن الكلماتٍ الجديدة على المجتمع يتم نطقها نطقاً سليماً ككلمة (الديموقراطية) و(قمة دول مجلس التعاون).

وسوف أذكر بعض المفردات من اللهجة الكويتية:

● **كلمة(أبخص)**

البخص : هو النظرة الثاقبة،و العلم بالشيء والدراية به، فيقال أنت أبخص بالسوق: أي أنت أعلم وأخبر بأحوال السوق.

أما شرحها في اللغة فجاءت في القاموس المحيط مادة (بخص) وتعني : التحديق بالنظر.

● **كلمة (بطا)**:

أي تأخر ويقال : فلان بطا،أي تأخر أو (لا تبط) أي لا تتأخر، وفي اللغة : بطأ : البطء ، والإبطاء: نقيض الإسراع من مادة بطأ: كما جاء في لسان العرب.

● **كلمة(سماط)**:

تلفظ (اسماط) وهو سفرة الطعام.

في اللغة: من الطعام: ما يمد عليه – وهو سماط واحد : على نظم كما جاء في القاموس المحيط مادة سمط.

● **كلمة (قيظ)** :

تلفظ القافٍ جيما قاهرية.وتعنى الصيف الحار جداً

وفي اللغة: قيظ: القيظ صميم الصيف وهو حاق الصيف،وهو من طلوع النجم إلى طلوع سهيل – والجمع أقياظ وقيوظ كما جاء في لسان العرب.

● **كلمة (مصك)**:

مصك: وهي صفة للشخص الطويل والعريض والقوي،وتقول: فلان مصك

في اللغة: المصك:القوي الشديد من الناس والإبل والحمير،كما جاء في لسان العرب في مادة(مصك).

● **كلمة(بطل)**

الكلمة هنا إنجليزية (BOTTLE) وتعني : قارورة والجمع في اللهجة الكويتية(بطول).

● **كلمة (تيزاب)**:

هو ماء النار الذي يستخدم لبطاريات المحركات.والكلمة هنا فارسية. من (تيز= نار، أب = ماء)، أي : ماء النار

● **كلمة (خفيز)**:

الكلمة هنا إنجليزية من (OFFICE) وتعنى الدكان أوالشركة

● **كلمة(درنفيس)**

هو مفك البراغي .والكلمة هنا فرنسية من (TOUR NEVIS)

● **كلمة(سكربيل)**

هو نوع من أنوع الأحذية التي دخلت دولة الكويت في الأربعينات.

والكلمة أصلها إيطالي (SCARPIONO)

● **كلمة (كاروكة)**:

هو سرير هزاز خاص بالأطفال، والكلمة هنا هندية.

تلك كانت أمثلة لمفردات وكلمات من لهجتنا مع شرح مبسط وواضح، قدمها لنا الأستاذ الرشيد، ومن يتصفح طيات تلك الموسوعة – ستأخذه إلى ماضينا الجميل وتعود به بعض مفرداتها التي لم يعد لها وجود في وقتنا الحالي – إلى أصالة الماضي.

فعندما تقرأ أي مفردة من مفردات لهجتنا وتقرأ تفسيرها ترى أن كل كلمة دون استثناء تعني ما يقصد به وليس مجرد حروف تخرج من مخارجها ... دون أن تصف أو تقصد الشيء ...

لذا سيعرف بل سيتقن القارئ ،وخصوصاً فئة الشباب الذي قد يكون بعضهم لم يسبق له الاستماع لبعض الكلمات التي جاءت في الموسوعة- أن بعض الكلمات التي يستخدمها حالياً هي كلمات لا تعني ولا تصف – لذلك لا يحسن بها – بعكس كلماتنا من لهجتنا الجميلة.

حوار

فهد الدبوس لـ "البيان"هناك مستشرقون كان هدفهم هدم الإسلام

فيصل العلي



فهد الدبوس لـ "البيان":
هناك مستشرقون كان هدفهم هدم الإسلام

أجرى الحوار: فيصل العلي

يقف الأديب الكويتي فهد الدبوس عند حدود العديد من القضايا الثقافية في الكويت موضحاً رؤيته تجاه معطيات الثقافة الكويتية والخليجية والعربية فهو يرى أن الحركة الثقافية الكويتية اعتراها الفتور إلا أنه ما زال هناك أدباء مخضرمون ومبدعون كما أن الكتاب بات يصنف من الكماليات عند البعض، ولكن معرض الكتاب العربي في الكويت مهم ينتظره الكثير.

وشرح بعض الأمور في مؤلفاته التي تناولت المعارض الدولية في أوروبا وتعليقات الرحالة العرب عليها في كتب قاموا بتأليفها وأمور أخرى علق عليها في هذا الحوار.

*** هلا عرفتنا بنفسك؟**



- اسمي فهد بن محمد بن نايف الدبوس، حاصل على الإجازة الجامعية في الحقوق من جامعة الكويت،عضو رابطة الأدباء في الكويت،ولدي العديد من المؤلفات النثرية والشعرية المطبوعة والمخطوطة.



*** كيف بدأت علاقتك بالقراءة؟ وماذا عن قصائدك؟**

- بدأت علاقتي بالقراءة المنتظمة وأنا في نهاية العقد الثاني من عمري و لعل من أوائل الكتب التي اقتنيتها حينذاك "لزوميات المعري "،أما عن قصائدي فهي كثيرة وهي من الشعر العمودي تتناول العديد من أغراض الشعر مثل

الحركة الأدبية في الكويت اعتراها الفتور، ولدينا مبدعون ومخضرمون أعطوا الكثير.

الإخوانيات والمديح والغزل.

*** كيف تنظر إلى الحركة الأدبية في الكويت؟**

- الحركة الأدبية في الكويت اعتراها ما اعترى الكثير من لداتها العربية من فتور وذلك لعدة أسباب والإسهاب أجدر من الاقتضاب في الحديث عنها و لكن المجال لا يسمح هنا و مع هذا فهناك العديد من الأدباء المخضرمين الذين أعطوا وما زالوا، وبين آن وآخر نعثر على جنود مجهولين لديهم إنتاج أكثر من رائع.

الكتاب

*** ما مكانة الكتاب في الوطن العربي؟**

- للأسف مكانة الكتاب في الوطن العربي على هامش الهامش،و ينظر إليه الكثير على أنه من الكماليات أو من المتعبات وهو غذاء العقل الذي هام به أوائلنا وزهد به أواخرنا إلا أقل القليل.

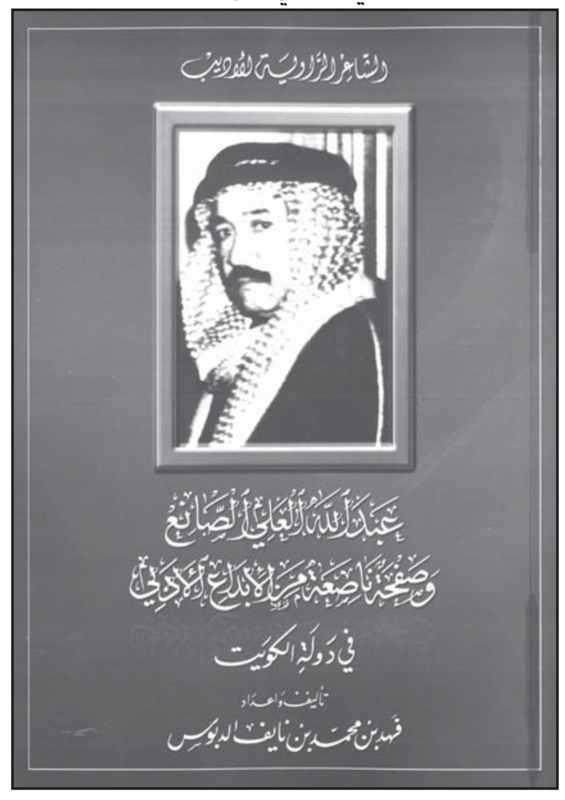
*** وما أهمية وجود معرض الكتاب في الكويت؟**

- أهمية قصوى فهو بالنسبة للمثقفين و محبي الكتاب كفصل الربيع بين الفصول و هو ملتقى الأحباب (القراء مع الكتب) مع تواضع ما يطبعه العرب بالمقارنة مع دولة واحدة من دول أوروبا، ولا أقول دول أوروبا مجتمعة.

الرحالة العرب

*** في كتابك الرحالة العرب وانطباعاتهم عن المعارض الدولية(من١٨٥١-١٩٠٠) ما الذي دفعك لإصدار كتابك هذا؟**

- الذي دفعني إلى إصدار هذا الكتاب



(وهو من أقرب الكتب إلى قلبي) هو ملاحظتي من خلال قراءتي لكتاب أحمد زكي باشا (بطبعته الأولى) "الدنيا في باريس" الذي عقده عن معرض باريس الدولي عام ١٩٠٠ افرنجي من خلال رحلته إلى هناك، أن هناك معارض سبقت هذا المعرض، و قد عددها هذا الأديب، وبالتالي هناك رحالة عرب قاموا بزيارتها و تركوا لنا انطباعاتهم عنها فأحببت أن يضمهم كتاب واحد ما استطعت ليكون موضوعاً مفيداً طريفاً يشحذ الهمم إلى الترحال المثمر.

مصادر

*** ما هي المصادر التي لجأت لها؟**

– مصادر كثيرة جداً و جلها من مكتبتي الخاصة عربية و أجنبية (انجليزية، فرنسية) قديمة و حديثة من كتب و مجلات و غيرها.

*** هل قمت بالترجمة أم بالبحث في مصادر عربية؟**

– البحث في المصادر العربية كان له نصيب الأسد بالإضافة إلى الترجمة عن الإنجليزية والفرنسية من خلال أحد مكاتب الترجمة المعتمدة.

*** ذكرت أنها مصادر في مكتبتك الخاصة، فهلا أعطيتنا فكرة عنها؟**

– لدي مكتبة خاصة ضخمة تحتوي على آلاف عديدة من الكتب العربية من المخطوطات و الوثائق وصولاً إلى المطبوعات النادرة فالمطبوعات الحديثة و سواها.

المعارض واجهة تطور الأمم والرحالة العرب أشادوا بها.

*** كم استغرقت من الوقت للانتهاء من كتابك القيم؟**

– أشكرك على وصف الكتاب بالقيم،واكتمال الصورة يحتاج إلى وقت ليس بالقليل و إن كان على فترات متباعدة نوعاً ما ولذلك فقد استغرقني أياماً عديدة لم أحسبها.

*** ما الذي استوقفك و أنت تعمل في هذا الكتاب؟**

– لا أستطيع اختزال الكتاب في هذه الأسطر القليلة فالكتاب بمجمله هو الجواب إن أردت، ولكن مما استوقفني هو تسابق تلك الأمم المشاركة في المعرض على اختلاف دولها ونحلها في إحراز التقدم الدنيوي في ميادين مختلفة و انبهارنا بهذا التطور المادي من ناحية أخرى في ذلك العصر مع بعض الانتقادات التي صدرت عن بعض الرحالة عن بعض الأمور،ومما استوقفني همة هؤلاء الرحالة العرب في ذلك الوقت الذي كانت فيه وسائل النقل تخطو باتئاد

شيخ العروبة

*** ما الذي يمثله أحمد زكي باشا؟**

– الملقب في عصره بشيخ العروبة، من

حضور الخديوي إسماعيل معرض باريس يعكس مكانة مصر الثقافية.

أبرز الأدباء في النصف الأخير من القرن التاسع عشر و أوائل القرن العشرين إفرنجي، و هو من طليعة المحققين لكتب التراث في الوطن العربي ككتاب "الأصنام" و "الخيل" لابن الكلبي و الجزء الأول من "مسالك الأبصار" لابن فضل الله العمري و"نكت الهميان" للصفدي وغيرهم،كما أنه من الرحالة المعدودين له عدة رحلات فبالإضافة إلى كتابه سابق الذكر عن رحلته إلى باريس له رحلة إلى بعض دول أوروبا و الأندلس في كتابه المطبوع(السفر إلى المؤتمر) وكذلك له رحلة اليمن و غيرها،و هو صاحب طبقة عالية في النثر الأدبي و هو صاحب أحد أكبر المكتبات الخاصة في ذلك الوقت (الخزانة الزكية) التي احتوت الكثير من نوادر المخطوطات و المطبوعات و كانت ضخمة و هي في حيازة دار الكتب المصرية الآن.

أول معرض

× **ذكرت إن أول معرض (دولي) أقيم عام (١٨٥١ في بريطانيا) و تلاحقتها بعض مدن أوروبا، فهل (يقاس) تطور الأمم بالمعارض؟**

- برأيي المتواضع هي إحدى المعايير نعم، فهي تعد واجهة من واجهات تطور الأمم بما تحتويه من أقسام (القسم الصناعي، الغذائي، الزراعي، العمراني ..) و تنافس تلك الدول فيما بينها و قد أميط اللثام عن بعض مخترعات ذلك العصر في بعض تلك المعارض بالإضافة إلى أن مباني هذه الأقسام و الدول المشاركة يدل أغلبها على التطور العمراني و الثقافي.

مصر

* **و كيف كانت مشاركة مملكة مصر في معرض باريس في عام ١٨٦٧؟**

- مشاركة المملكة المصرية في ذلك المعرض مشاركة على أعلى مستوى من حيث التمثيل السياسي فقد حضر هذا المعرض حاكم مصر يومئذ "الخديوي إسماعيل باشا" الذي " فتح يديه بسخاء و بذخ لم يعهدهما العالم الغربي في عاهل من العواهل الذين زاروا ذلك المعرض" كما قيل و كانت مصر (كما ذكر أيضاً) مُنِحت حوالي عشرين ميدالية تحتل في أجنحة الشرق المكان الأول بلا نزاع،وقد عرضت الكثير من التحف الفرعونية كما كان هناك جناح مخصص عن قناة السويس و الكثير مما لا يحمله المقام هنا إلا أنه يعكس مكانة مصر الثقافية.

* **من أول من ابتكر السيارة هل هو كارل بنز أم فورد؟**

- ذكر في إحدى المصادر أن "جو تليب" و "كارل بنز" قد زودوا المركبات بمحركات وقود ليكونا أول من صنع سيارات

تدار بمحرك (السيارات التي نعرفها في الوقت الحاضر عن تطوير محرك الاحتراق الداخلي) عام ١٨٨٥.

أما فورد فقد صنع أول سيارة بترول ناجحة عام ١٨٩٦ و التي انتشرت على نطاق واسع جداً بعد ذلك.

أول خليجي

*** هل كان السلطان "برغش بن سعيد" أول خليجي يزور أوروبا للسياحة؟**

– لم أبحث في هذا الموضوع بتأن، فهو كما تعلم خارج نطاق الكتاب و إن كنت أحسبه كذلك.

*** امتدح "يعقوب صروف" الانجليز بصورة غيرت الصورة التي كان يعرفها عنهم و قارنهم بأهل فرنسا،ما تعليقك؟**

– نعم فعل ذلك عند زيارته لـ (قصر البلور) في بريطانيا عام ١٨٩٣ و قد وصفه وصفاً ماتعاً.

تنوع

*** ما النقاط التي اتفق عليها من زار معرض باريس (الدولي عام ١٩٠٠)؟**

– اتفق غالبية الرحالة على اتساعه و تنوع معروضاته و أبدى بعضهم تعجبه من (الرصيف المتحرك) و انتقد عدد منهم المستوى البسيط الذي شاركت فيه أجنحة الدول العربية آنذاك و كان بعضها يرسف تحت نير الاستعمار

*** في كتابك "الأخبار الشافية الجلية عمن قام من العرب بالتدريس في أوروبا و روسيا و الولايات المتحدة الأمريكية"،لماذا اخترت الفترة ما بين ١٥١٩ – ١٩٥٠؟**

– ابتدأت في الفترة من بعد عام ١٥١٩ لأنها كانت انطلاقة ذلك الركب من الأساتذة نحو الغرب لمختلف الأسباب و الدوافع و كانت البداية من الحسن الوزان الفاسي المغربي الذي قام بالتدريس بجامعة (بولونيا) في ايطاليا بعدما أسره القراصنة في عرض البحر و أهدوه إلى كبير الرهبان في الفاتيكان،و توقفت بعد ذلك لدى عام ١٩٥٠ لأن بعد ذلك العام (اتسع الخرق على الراتق) كما يقال فكان ما يسمى (بهجرة العقول العربية) و قد هاجروا إلى تلك البلدان بآلاف و لا يزالون ... فكيف تحيط بذكرهم جميعا؟ هذا أحد الأسباب و هي عديدة.

غرض

*** ذكرت أن أي اهتمام باللغة العربية من قبل الغرب في الماضي له غرض عدائي، ما قولك؟**

– غالبه كذلك إما لغرض التجسس لمواصلة النهج الاستعماري الذي بدأ منذ الحروب الصليبية إلى يومنا هذا تحت الكثير من الأقنعة والمسميات، والأمر الآخر السعي لهدم هذا الدين الحنيف

ألفت كتابا عن الشاعر عبدالله العلي الصانع لمكانته ولشاعريته.

هناك من ينظر إلى الكتاب على أنه من الكماليات و المتعبات.

بإرسال الإرساليات التبشيرية التي لم تتكص على عقبيها إلى الآن، ولكن اهتم الكثير من المستشرقين بلغتنا لنشر تراثنا المخطوط الذي كان كالدرر و هم يقتنون الكثير منه الآن و قد نشروا الكثير جداً و ظل الكثير جداً.

*** هل كان "إلياس بقطر" خائناً عندما عمل مترجماً لنابليون وهرب مع حملته؟**

– لا أستطيع الجزم بذلك فالمسألة تحتاج إلى الكثير من التمحيص و البحث.

*** ما أهمية كتاب محمد شريف بك سليم عن رحلته إلى أوروبا الذي جاء بسبعة أجزاء؟**

– أهميته تكمن في الصورة التي ينقلها إلينا عن الغرب (فرنسا بالذات) في ذلك الوقت من شتى النواحي و كفى بالمعرفة ربحاً، و كباقي الرحلات التي دونت بإتقان تطلعنا على الكثير من الأمور التي كانت مبهمة و تشحذ هممنا للحاق بركب التطور الذي لا يتعارض مع شريعتنا الغراء و مبادئنا المعتبرة.

شقيق الزعيم

*** ما مكانة "عبد الرحمن زغلول" شقيق الزعيم سعد زغلول؟**

– نعم كان شقيقه و كان لهم شقيق ثالث من رجال القانون ترجم عن الفرنسية عدة مؤلفات إلى العربية هو أحمد فتحي زغلول ابتُعِث عبد الرحمن زغلول من قبل الوزارة مدرسا بمدرسة (اللغات الشرقية ببرلين) و هناك تعلم اللغة الألمانية و مكث نحو أربع سنوات، له من الكتب كتاب الأخلاق و رواية وقد توفي بمسقط رأسه بقرية (إبياتة) في ١٨(١٢)١٩١٨م.

*** هل كان العرب المسيحيين أكثر اندماجاً من العرب المسلمين مع الغرب فكانوا الأكثر إبداعاً؟**

– لا نستطيع أن نحكم بذلك فالكثير من المسلمين العرب تركوا لنا إرثاً قيماً عندما كانوا في بلاد الغرب و درّسوا الكثير من أبناء تلك الأصقاع.

*** في كتابك عبدالله العلي الصانع، لماذا اخترت الشاعر عبدالله الصانع؟**

– كان ذلك بعد قراءتي في (مجلة الكويت) التي أصدرها مؤرخ الكويت الشيخ عبد العزيز الرشيد، قابلتني هناك مجموعة من القصائد ممهورة باسم الأديب الصانع فتساءلت من هو؟و بدأت رحلة البحث في بطون الكتب و المجلات و الالتقاء ببعض من أدركه من كبار الأدباء رحم الله تعالى الأحياء منهم و الأموات و كذلك أبناء الأديب و

خصوصاً العم "علي" ابنه البكر حفظه الله تعالى و باقي أبنائه و حفيده مهند محمد عبدالله العلي الصانع، و كذلك سعدت بالتعرف على سميه و حفيده عبدالله العلي بن عبدالله العلي الصانع وصولاً إلى بعض الباحثين الأريحيين مثل صالح المسباح.

*** ما الذي يميزه عن جيله؟**

- جيل الأديب الصانع رحمه الله تعالى كان جيلاً مكافحاً نهما للعلم فلم تكن هناك حياة مترفة فتشغله عن النهل من مائه النمير حيث كانوا يعانون من شظف العيش نوعاً ما،والقارئ لكتاب الأديب خالد سعود الزيد (أدباء الكويت في قرنين) يستطيع أن يستشرف الوضع الأدبي في ذلك العصر غير أن الأديب الصانع كان يجمع بين الشعر والنثر الأدبي الرفيع والبحث التاريخي المتعمق.

*** كيف تجد الحركة الأدبية في الكويت و الخليج في عهده؟**

- الحركة الأدبية في الخليج عموماً في ذلك العصر كانت في بدايتها و إن كانت بداية ناضجة و نشطة و لا أستثني دولة عن أخرى و إن كانت الكويت و السعودية الأكثر نشاطاً.

*** و ماذا عن علاقة الشاعر ببعض شيوخ الخليج؟**

- كانت له علاقات ممتدة مع معظم شيوخ الخليج خصوصاً (عمان والإمارات العربية المتحدة – دبي و الشارقة و أبو ظبي..) و قبل ذلك كله وطنه الأم دولة الكويت،فقد كان من رواد مجلس الشيخ أحمد الجابر المبارك الصباح رحمه الله تعالى و على علاقة كريمة مع الشيخ عبدالله السالم المبارك الصباح رحمه الله تعالى الذي كان يعشق الأدب والقراءة أما في دبي فكانت علاقته متوطدة مع الشيخ مانع آل مكتوم رحمه الله تعالى وقد أسمى فيما بعد أحد أبنائه عليه،و كذلك شيخ الشارقة في وقته الشيخ الشاعر صقر بن سلطان القاسمي و شيخ أبو ظبي الشيخ شخبوط آل نهيان و الكثير من أعيان من تلك البلاد.

*** ما هي أصداء مؤلفاتك لدى الآخرين؟**

- أصداء طيبة والحمد لله سواء من الأدباء المخضرمين أو الباحثين في الكويت وخارجها في الإذاعة والصحف وغيرها ولا أستطيع أن أحصر كل من نالت مؤلفاتي على إعجابه.





مسرح

التناص في المسرح العربي

د. أحمد زياد محبك

مجلة البيان - العدد 487 - فبراير 2011

التناصّ في المسرح العربي

بقلم: د.أحمد زياد محبك*

حظي التناص في النقد العربي الحديث منذ السبعينيات من القرن العشرين باهتمام النقاد العرب ترجمةً وتنظيراً وتطبيقاً، وظهرت دراسات عدة تناولت التناص ّفي الشعر والرواية، ولكن لم يحظ المسرحِ العربي بأي بحث يتناول التناص ّفيه، مع أن المسرحِ هو أكثر الأنواع الأدبية احتفالاً به، لذلك اختير "التناص ّفي المسرح" ليكون موضوعاً لهذا البحث، إذ يبدو الأخذ بالتناصية في النقد أكثر ملاءمة للمسرح، ولا سيما التناص مع القصة والتناص مع الطريقة وفق تحديد جينيت.

ويقدم البحث تعريفاً مكثفاً بمفهوم التناصّ عند جوليا كريستيفا، ثم يقدّم فهم جيرار جينيت له، ويعرّف بالأنواع الخمسة للتناص التي حدّدها، ثم يطبقها على بعض المسرحيات العربية، ولا يغفل مفهوم التناص الإرادي واللاإرادي، بل يشير إليه، كما يشير إلى مستويات التناص من اجترار وامتصاص وحوار، ويحرص على التكثيف الشديد في الإجراء النقدي، والاختصار في الأمثلة والشواهد، والإقلال من الحواشي والمراجع، والاكتفاء بالإحالة إلى ما هو مقبوس منه، وغاية البحث اختبار المصطلح والمفهوم، وهو يخلص إلى أن التناصّ تقنية إبداعية، أجريت عليها تطبيقات كثيرة، أعقبتها دراسات نقدية تنظيرية، فتحول درس التناص إلى منهج نقدي، كما يخلص إلى أن التناصّ ظاهرة محايدة، لا تمنح النص أي قيمة، إنما القيمة في التعامل مع التناص، ثم يعرض البحث بعض سلبيات التناص، ويكشف أخيراً عن قيمة فهم جيرار جينيت، ويقارنه بفهم بلوم، ويفتح في الختام أفقاً لدراسة جوانب أخرى في التناص.

وكانت غاية البحث في المقام الأول التطبيق النقدي، ولم تكن غايته التأريخ لمفهوم التناص في النقد الغربي ولا في النقد العربي، فهذا يحتاج إلى بحث مستقل، كما لم تكن مهمته التتبع التاريخي للتناص في المسرح العربي، إنما كانت غايته التطبيق على بعض النماذج، وقد بلغ عدد المسرحيات المدروسة عشرين مسرحية، وحرص البحث بعض الحرص على التسلسل التاريخي للمسرحيات، كما اختار من ترجمة المصطلحات الأكثر استقراراً، مع العلم بأنه كان لكل ناقد من النقاد الغربيين فهمه الخاص للمصطلح

* × كاتب وأكاديمي من سوريا.



واستعماله المختلف له، وأحياناً اشتقاقه الخاص، كما كان للنقاد العرب اختلافهم الكبير في ترجمة المصطلحات وفهمها أيضاً واستعمالها، ولذلك حرص البحث على تعريف المصطلح الذي يستعمله.

تمهيد

التناص "intertextual بمعناه اللغوي دخول نص في نص، وبمعناه النقدي علاقة ما بين نص حاضر ماثل ونصوص أخرى سابقة أو معاصرة٢ أو حتى لاحقة تدعى النص الغائب، وهي علاقة يكتشفها القارئ معتمداً فيها على ثقافته، وليس المقصود بالنص الغائب مجرد النص اللغوي المطبوع text ، وإنما الخطاب discourse ويعني أي شكل من أشكال التعبير بأي أسلوب أو طريقة أو وسيلة، من حركة أو إشارة أو عادات اجتماعية أو تعبير شعبي، ودراسة التناص هي التناصّيّة intertextuality ، والنصوص الغائبة التي دخلت في النص الحاضر تسمى المُتناصّ بصيغة اسم المفعول. والتناص "ظاهرة أدبية معروفة في آداب العالم كله، قديمه وحديثه، وقد عرفها الأدب العربي منذ العصر الجاهلي، وأبرز أشكاله تكرار أقوال السابقين والإشارة إليهم ثم النقائض والمعارضات والتضمين والاقتباس والتشطير والتخميس، ودرس النقاد العرب القدامى ظاهرة التناص "تحت مصطلح السرقات الأدبية، ووضعوا لها أنواعاً، ووُضعت كتبٌ كثيرة عن هذا الموضوع، كما عولج موضوع العلاقة بين مصطلح التناص والسرقات الأدبية في مقالات كثيرة، وقد "حققت قضية السرقات الأسبقية، ولكن فقدت الاصطلاح المعبر، وارتبطت بالمنطق

التناص intertextual بمعناه اللغوي دخول نص في نص، وبمعناه النقدي علاقة ما بين نص حاضر ماثل ونصوص أخرى سابقة أو معاصرة1 أو حتى لاحقة تدعى النص الغائب، وهي علاقة يكتشفها القارئ معتمداً فيها على ثقافته، وليس المقصود بالنص الغائب مجرد النص text اللغوي المطبوع، وإنما الخطاب discourse ويعني أي شكل من أشكال التعبير بأي أسلوب أو طريقة أو وسيلة، من حركة أو إشارة أو عادات اجتماعية أو تعبير شعبي.

الأخلاقي"٣، وحمل مفهوم السرقات حكم قيمة، في حين بدا مصطلح التناص محايداً.

وظهر مصطلح التناصّ٤ بالفرنسية Intertextualitè عند الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا Julia Kristeva بين عام ١٩٦٦ وعام ١٩٦٩ بعد استقرارها في فرنسة وأخذها بالمشاركة في النشاط النقدي، وتركيزها على دراسة النص، متأثرة بكل الاتجاهات النقدية المعاصرة من بنيوية وتفكيكية وألسنية وسيميائية، بل كانت متأثرة بالماركسية نفسها وبالرياضيات واستخدمت بعض مصطلحاتها، وكانت على وشك استخدام مصطلح الأيديولوجيم Idèologème أو العيِّنة الدالة، فكل علامة تدل على أيديولوجيا قائلها،

جعل جينيت التناص"المتفرع Hypertextualité نوعاً واحداً، ثم أشار إلى شكلين، متفرع عن قصة، ومتفرع عن طريقة، وسيدرس البحث كل شكل على حدة، وسيسميه نوعاً، والمقصود بالتناص المتفرع عن قصة أن يستعير الكاتب قصة معروفة من الأساطير أو الدين أو التاريخ أو الأدب أو التراث الشعبي، ثم يقدمها بطريقة جديدة ورؤية جديدة.

ولكنها استعملت مصطلح التناصّ، وقد استوحت هذا المصطلح من دراسة باختين Mikhael Bakhtine لأعمال ديستوفسكي Dostoevsky F. عام ١٩٦٣، وقد عُنِي في تلك الدراسة بمبدأ الحوارية Dialogisme ، وأبرز تجلياتها عنده تعدد الأصوات Polyphonie ، أي أن يتضمن الملفوظ مستويات لغوية متعددة، كما تأثرت بقوله إن الإنسان كائن اجتماعي وإن ذاته لا تتكون إلا من خلال علاقته مع الآخرين، وفي هذه العلاقة يستعمل اللغة وفق ما تحمل من علاقات من خلال استعمالات الآخرين لها، ولا يستعملها بمعناها البكر الأول، وآدم وحده الذي استخدم اللغة بكراً، خالية من أي ظل من استعمال سابق، فكل كلمة هي علامة marquè مثقلة باستعمال الآخرين لها، ولذلك أيضاً ليس الأسلوب هو الرجل كما هو شائع وإنما هو المجتمع، وقد خلصت إلى أن كل نص ينبني كفسيفساء Mosïque من الاستشهادات Citations وأنه امتصاص وتحويل Transformation لنص آخر.

وقد تنبّه إلى مفهوم التناص من قبل عدد غير قليل من النقاد منهم لوتمان Lotman وفلاديمير شكلوفسكي shklovsky بالإضافة إلى باختين Mikhael Bakhtine، ولكن كريستيفا هي التي وضعت المصطلح، وحدَّدت معناه، ثم عمل فيه بلوم H. Bloom وشنايدر M. Schneider وبارت R. Barthes وأريفي Arrive ودريدا J. Derrida وليتش Leitch ولوران جيني Jenny وريفاتير M. Riffaterre ثمّ جينيت G. Genette وكان لكل منهم مصطلحاته، أو كان لكل منهم استعماله الخاصّ للمصطلحات، وهذا ما دفع كريستيفا عام ١٩٧٤ إلى التخلّي عن المصطلح، إذ رأت أن معظم الذين استعملوه قد أساؤوا فهمه، وتبنّت مصطلحاً جديداً هو التموضع Transposition مؤكّدة أن التناصّ تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات منتمية لنصوص مختلفة.

ويُعَدُّ فهم جيرار جينيت Genette للتناص٣ الذي قدّمه في كتابه "أطراس Palmpsestes" عام ١٩٨١، الأكثر نضجاً، لأنه نتاج استيعابه للدراسات السابقة وما طرأ عليها من تطور، وهو يقول بخمسة أنواع للتناص٥، الأول التناص" Intertextualité بمعنى الاستشهاد Citation الحرفي المنصّص أو غير المنصّص، والواضح أو الخفي القائم على التلميح L'Allusion، أو تناص السرقة، والثاني النص الموازي Paratexte ويكون بالعنوان أو الإهداء أو التعليقات أو الرسوم والأشكال، والثالث

النصية الواصفة Métatextualité والمقصود بها النص الذي يشرح نصاً آخر ويفسِّره، سواء ورد نصه أم لم يرد، والرابع "النصية المتفرعة Hypertextualité" ويعني تفرع نص عن نص آخر، يستمد وجوده منه سواء ذكره أو لم يذكره، مثل الإنيادة وعوليس في اعتمادهما على الأوديسة، والأولى تحكي قصة جديدة بطريقة الأوديسة، والثانية تحكي قصة الأوديسة بطريقة جديدة، وسيعتمد البحث على هذا النوع بصورة أساسية، لأنه الأكثر مناسبة للمسرح، وسيجعله نوعين مستقلين: المتفرع عن قصة مثل عوليس، والمتفرع عن طريقة مثل الإنيادة، وفق فهم جينيت نفسه، والنوع الخامس"النصيّة الجامعة l'Architextualité" عن طريق تسمية العمل وتحديد نوعه، كأن يوصف بأنه رواية أو قصة، ولكن القارئ هو الذي يحدّد نوعه لا التسمية.

وسيقوم البحث على فهم جينيت، وسيتعرض في أثناء التطبيق لمستويات التناص"من اجترار أو امتصاص أو حوار٦، والاجترار هو تكرار المُتناص"من غير إضافة ولا تغيير، والامتصاص هو تفكيك المُتناص"وإعادة خلقه، والحوار هو إقامة علاقة جديدة مع المتناص"مختلفة كلياً. وسيشير البحث إلى التناص "الإرادي والتناص"اللاإرادي، ولكن يبقى فهم جينيت هو العمدة في الإجراءات التطبيقية في هذا البحث، ولا يعني هذا في شيء التقليد أو الاتباع، إنما يعني الأخذ بخبرة نقدية هي ملك الإنسانية.

النوع الأول. التناص"المتفرع عن قصة:

جعل جينيت التناص"المتفرع Hypertextualité نوعاً واحداً، ثم أشار إلى شكلين، متفرع عن قصة، ومتفرع عن طريقة، وسيدرس البحث كل شكل على حدة، وسيسميه نوعاً، والمقصود بالتناص المتفرع عن قصة أن يستعير الكاتب قصة معروفة من الأساطير أو الدين أو التاريخ أو الأدب أو التراث الشعبي، ثم يقدمها بطريقة جديدة ورؤية جديدة، مثل مسرحية "أوديب الملك" لسوفوكليس المتفرعة عن أسطورة أوديب، وهذا النوع كثير في المسرح العالمي، وفي المسرح العربي. وقد عرفه المسرح العربي منذ نشأته عام ١٨٤٧على يد مارون النقاش، ومن ذلك مسرحيته "أبو حسن المغفل أو هارون الرشيد" المتفرعة عن حكاية "النائم واليقظان" التي وردت في الليلة الثالثة والخمسين بعد المئة من ليالي ألف ليلة وليلة، وتروي أن أبا حسن كان يتمنى لو أصبح خليفة ليوم واحد ليحقق أمانيه، ويصادف مرور الخليفة بداره، فيسمعه، فيسقيه المنوّم، ويحقّق أمنيّته، فيجد نفسه خليفة، وتختلط عليه الأمور، ثم

يقيم سعد الله ونوس في مسرحيته: "الملك هو الملك" تناصّاً متفرعاً عن حكاية "النائم واليقظان"، كما فعل النقاش، فيعالج الحكاية معالجة فنية مختلفة كلياً، فالملك فيها نال منه الغرور،واستبد، وأراد أن يتسلى، ويلتقي أبا عزة، وهو تاجر أفلس، وأخذ يحلم بتولي الملك، لينتقم من أصحابه التجار.

يقيم رياض عصمت في مسرحيته "الحداد يليق بأنتيغونا" تناصاً متفرعاً مباشرة عن طريقة مسرحية أنتيغون لسوفوكليس، والحداد يليق بإلكترا ليوجين أونيل، وتقدمت الإشارة إليهما، وهي تصور الحرب الأهلية وما تجر على الناس، وبسبب الحرب يرجع مأمون إلى الوطن قادماً من أوربة وكان فيها للدراسة، فيجد والده الزعيم متورطاً فيها.

يعيده الخليفة إلى ما كان عليه. والنقاش يحوِّر في أصل الحكاية، ويدخل فيها الأشعار والرقص والغناء، ومنها المقطع الآتي٧:

- أبو الحسن عرقوب: أنت تقول إن خلافتي هي من أعوام جزيلة، وأنا مفتكر أني كنتُ أبا الحسن من أيام قليلة، أنسيتَ حين كنّا على الدجلة مع الدراويش، ومعاطاتي الأفيون وشربَ المدام والحشيش، فأظنّ ماعدا الغلط والسّهو، أنّ خروجنا من هناك لم يكن إلاّ من نحو.... نحو... يضع يده على جبهته.

-عرقوب بذاته:

لم يكن إلا أمس المسا

أمس يوم الإثنين بعد العشا

حينما بنجوك في غفلة

مع شرب المدام وقت العشا

- أبو الحسن عرقوب: نحو... من نحو أربع سنين.

-عرقوب أبو الحسن: مضبوط، صدقتَ يا أمير المؤمنين.

والنقاش "لم يلتزم بتلك الحبكة الساذجة التي تضمنتها ألف ليلة وليلة، ولم يتقيد بتلك الحوادث المحدودة التي نسجت منها، بل أفاض في التنويه بحياة أبي الحسن ومشكلاته الشخصية ...ورأينا موضوعاً جديداً هو حب أبي الحسن لدعد ومنافسة أخيه له في هذا الحب، كما عدل النقاش في شخصية أبي الحسن تعديلاً أساسياً ...فهو عند مارون يتمادى به الحلم، حتى يظن أن الخلافة بالنسبة إليه أمر طبيعي...وقد أحاط هذه الشخصية بإطار وحددها فيه كما شاء أن يرسمها"٨. والتناص"في المسرحية إرادي، يقوم على الامتصاص، ويسعى إلى إدخال المسرح إلى المجتمع العربي معتمداً على قصة من التراث.

وعرف المسرح العربي هذا النوع على يدي أحمد أبي خليل القباني، ومن مسرحياته "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب"، وتتفرع عن حكاية ترويها شهرزاد في الليلة الثانية والخمسين من ليالي ألف ليلة وليلة، وتحكي عن تاجر دمشقي يُدّعَى "غانم" قَدِم إلى بغداد، فرأى رجالاً يحملون تابوتاً يودعونه المقبرة خلسة، ويفتح التابوت، فيجد فيه صبية نائمة، يوقظها ويمضي بها إلى نُزُله، ويراودها عن نفسها ثم يعف عنها حين يعلم أنها جارية الخليفة، ثم تخبره أن زوجة الخليفة قد وضعت لها المنوِّم، وأرسلتها إلى المقبرة لتوهم الخليفة بموتها، ويعلم الخليفة بالمؤامرة، فيرسل جنده، ليأتوا بها، فتقسم له أنها لم تخنه، وينال المرض من غانم، وتتصل



إليه أمه وأخته، ثم يعثر عليه الخليفة، فيعفو عنه، ويزوجه جاريته، ويتزوج هو أخت غانم. ولا تختلف مسرحية القباني عن حكاية ألف ليلة وليلة، إلا في حذف بعض التفاصيل، ويظهر الشعر في بعض المشاهد، والنثر فيها مسجوع، والغاية من الشعر والغناء والرقص جذب العامة، ومن الشعر أبيات تنشدها قوت القلوب، وفيها تقول٩:

لفرط الأسى قلبي يذوب وهل يغني

نواحي وصبري زال من شدة الحزن

ويدعو غانم وهو في الخان الغلمان ليرقصوا ويغنوا، وهم ينشدون١٠:

بدري أدر لي كاس الطلى

فالراح لي، مضنًى، حلا

والتناص فيها إرادي لترسيخ المسرح في المجتمع، وهو تناص اجتراري، يقوم على قليل من التحوير والتغيير.

ويقدم أحمد شوقي في مسرحيته "مجنون ليلى" قصة متفرعة عن أشعار قيس ابن الملوح وأخباره، فيصور حباً عفيفاً، جمع بين قيس وليلى، في مجتمع يحرم على المرأة الزواج ممن يذكرها في شعره، ولكنه لا يعادي الحب، فوالي المدينة يسعى إلى خطبة ليلى لقيس، ووالدها يقرّ بحب قيس لها، ولكنه لا يريد تزويجها منه، خضوعاً منه لأعراف المجتمع، وتختار ليلى ورداً الثقفي كرمى لأبيها، ويقدِّر زوجها حبها لقيس، فلا يمسّها، بل يسمح لها باستضافة قيس، ثم تموت كمداً، ويموت قيس فوق قبرها. والتناص امتصاصي حقق فيه شوقي تغييراً في القصة، ومن أبرزه لقاء قيس غلاماً ينشده بيتين له، لم ينشدهما هو

ثمة أشكال من التناص المتفرع عن قصة أو عن طريقة تبنى عليه مواقف في المسرحية، ولا تبنى عليه المسرحية كلها، ويمكن تسميته التناص الجزئي، وهو كثير، ومن ذلك على سبيل المثال تكلم مولود في المهد بالحكمة واقتراح الحلول أمام السلطان في مسرحية "مرافعات الولد الفصيح" لعبد الكريم برشيد، فهو متفرع عن قصة السيد المسيح عليه السلام الذي كلَّم الناس وهو في المهد.

نفسه أحداً من قبل، والبيتان لمجنون ليلى وقد دخلا في تناص مع مسرحية شوقي، وهما١١:

وأجهشت للتوباد حين رأيته

وكبر للرحمن حين رآني

وأذريت دمع العين لما عرفته

ونادى بأعلى صوته فدعاني

ثم يعلم قيس في المسرحية أن الغلام شيطان شعره، وأنه في وادي الجن، والتناص الذي قامت عليه المسرحية مع قصة حب المجنون تناصٌّ إرادي قصد إليه شوقي لتمجيد الماضي العربي وإعلاء قيمة الحب.

ويقيم ممدوح عدوان في مسرحيته "هملت يستيقظ متأخراً" تناصّاً متفرعاً عن القصة في مسرحية "هملت"

لشكسبير، فيعالج القصة معالجة جديدة، ويقدم رؤية جديدة تتمثل في وضع هملت في مناخ تظهر فيه أشكال الفساد والخيانة أشد خطورة، فالظرف العام ليس مجرد اغتيال الملك وزواج أخيه من أرملته، فحسب، وإنما هو عدوان النمسا على الدانمرك، واقتطاع جزء من أرضها، وخضوع الدانمرك لإرادة فورتنبراس، وهملت يدرك ذلك كله ولكنه لا يفعل شيئاً سوى شرب الخمرة، والتمثّل ببعض الأقوال من "الإنجيل" لإزعاج الملك، فهملت يدخل على حفل استقبال فورتنبراس ليقول لهم إنهم يشربون دماً لا خمراً، وإن هذا هو العشاء الأخير، ثم يقلب المائدة، ويصفهم بأبناء الملاعين، وينتقده هوراشيو قائلاً: "الجريمة التي حدثت حولك، أكبر من أن تعالجها بهذه الطريقة، نحن نريدك أن تفعل شيئاً" ١٢. وتختلف مسرحية عدوان عن مسرحية شكسبير بالبدء من النهاية، من موت هاملت ورجائه من هوراشيو أن يروي قصته، وبقاء الجميع على قيد الحياة. والملك لا يموت، كما لا يموت صديقا هاملت روزنكراتس وغولدنشترن، ولا تموت الملكة، ولا تملك أوفيليا عدوان عفة أوفيليا شكسبير، فهي تقيم علاقات جنسية مع هاملت، وتسعى إلى الحمل منه، كي يتزوجها، ولا تنتحر، ويبدو بولونيوس أكثر دهاء، فهو يسرق المساعدات للوطن، ويحيك المؤامرات بوضوح، ويظهر في المسرحية شخصية شاب فقير يمثل الشعب، ولكنه لا يفعل شيئاً، وتنتهي المسرحية ولا أثر له، ويقدم روزنكراتس على اعتقال هوراشيو ليسأله عن ذلك الشاب الفقير، ويحظى لورنزو بالاهتمام، فهو مواطن جريء، يساق إلى السجن، ثم يموت تحت التعذيب على يد صديقه روزنكراتس. ويغيب عن المسرحية عرض الفرقة الجوالة عند شكسبير، وتتحدث المسرحية بالمقابل عن مسرحية يُعدُّها هملت عن قصة شهريار، ولكنها لا تُعْرَض، ويُكْتَفى بالحديث عنها، ويغيب عن المسرحية أيضاً مشهد حفار القبور، ويُستَغْنَى عنه بحديث هاملت عن فتحه قبر أبيه للتأكد من حقيقة الشبح. وتختلف أيضاً بالخطاب المباشر الذي يتوجه به هوراشيو غير مرة إلى الجمهور، وتبدو مسرحية عدوان تقريرية، ومن ذلك قول بولونيوس: "السياسة لا تجري بالمخاوف والأمزجة، للسياسة قوانين، حتى الملك لم يعد يستطيع التراجع، أو تغيير شيء، لقد أفلت الأمر من يده، وأصبحنا نحن النظام" ١٣. لقد أقام عدوان تناصاً حوارياً متفرعاً، فكّك فيه قصة شكسبير وأعاد بناءها، للتعبير بصورة غير مباشرة عن نكسة حزيران ١٩٦٧، ولكن التعبير جاء بصورة ذهنية، وليس من خلال تجربة، وبدت الشخصيات معبِّرة عن أفكار ولم تملك روحها وحياتها، وبدا التناص مقصوداً لغرض فكري.

ويقيم سعد الله ونوس في مسرحيته: "الملك هو الملك" تناصّاً متفرعاً عن حكاية "النائم واليقظان"، كما فعل النقاش، فيعالج الحكاية معالجة فنية مختلفة كلياً، فالملك فيها نال منه الغرور، واستبد، وأراد أن يتسلّى، ويلتقي أبا عزة، وهو تاجر أفلس، وأخذ يحلم بتولي الملك، لينتقم من أصحابه التجار، ويلعب الملك معه لعبته، فيصبح ملكاً بمجرد ارتدائه ثوب الملك، ويصبح خادمه عرقوب الوزير، ويأخذ في الاستبداد، فلا يتعرف إلى زوجته التي جاءته تشكو إليه زوجها،

ولا يتعرف إلى ابنته، ولكنه يتعرف إلى صديقيه التاجرين الشيخ طه وشهبندر التجار، ويلبي طلباتهما، ويتخذ قرارات أشد عسفاً، وتتذمر ابنته عزة، فيؤكد لها عبيد وجود مجموعة ثورية، ثم يحدثها عن ملك ظالم، أقدم الناس على أكله، فصحَّتْ جسومهم، وراقت لهم الحياة، ويخلع الممثلون ثيابهم، معلنين انتهاء لعبة التنكر، فالمسرحية تقوم على فكرة اللعبة، وتنوع المستويات اللغوية، وتعدد الأشكال الفنية، وهو ما يساعد المتلقي على فهم الغاية من التناصّ، وهي فضح زيف الحاكم الفرد المستبد، والكشف عن لعبة الحكم، ومن الأغاني في المسرحية مقطع يتم فيه تمجيد الحاكم، ومنه١٤:

أنت مولانا الكريم

سدت بالملك العظيم

فابق يانسل الكرام

في نعيم لا يرام

ويقترح الملك تفقد أحوال العامة فيقول له الوزير:"العامة كالضفادع، لا تمل من النقيق، فلماذا تعرض شخصك السامي للاحتكاك بالزنخ والوسخ"١٥، ويخشى الوزير ضياع منصبه، فيصرّح:"حين أخلع ردائي أشعر نوعاً من الرخاوة تدب في بدني، تخور ساقاي، أو تصبح الأرض أقل صلابة"١٦، ويرتدي أبو عزة ثياب الملك فيعلن:"الآن آن القهر للحساد، مادمت سلطان البلاد، أنقش الختم على بياض، فينقضي أمري بلا اعتراض"١٧، وقد حقق التناص وظيفته في توصيل فكرة المسرحية، وهو تناص إرادي، قام على الحوار مع أصل القصة الوارد في ألف ليلة وليلة، بما غير فيها وبدّل، وبما أغناها به من تقانات فنية.

والتناص٣ المتفرع عن القصة كثير في المسرح العربي، ويمكن أن يشار إلى أكثر مسرحيات توفيق الحكيم، ومنها "شهرزاد" و"أهل الكهف" و"بيجماليون" و"أوديب الملك"، وهذا النوع من التناصّ مجرد تقانة محايدة، لا تمنح العمل أي قيمة، وإنما القيمة في التعامل الفني مع القصة.

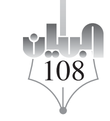
النوع الثاني. التناص٣المتفرع عن طريقة:

وفي هذا النوع يستعير الكاتب الطريقة من نص آخر، ليقدم قصة مسرحيته، ومثاله مسرحية "بيجماليون" لبرناردشو، وتصور عالم لغات يعلّم فتاة فقيرة لهجة الطبقة الراقية، ويحبّها، ولكنّه لا يتزوجّها، على نحو ما نحت بيجماليون في الأسطورة تمثال جالاتيا، ومثاله أيضاً مسرحية "الحدَاد يليق بإلكترا" ليوجين أونيل، وفيها يُقتَل أزرا على يد زوجته، فتنتقم منها ابنتها لافينيا بالتعاون مع أخيها أورين، على نحو ما قُتل أجاممنون على يد زوجته كليمنسترا ثم انتقمت منها ابنتها إلكترا بالتعاون مع أخيها أورست في مسرحية إلكترا لسوفوكليس.

وعرف المسرح العربي هذا النوع منذ نشأته ١٨٤٧ على يد النقاش في مسرحية "البخيل"، فقصتها من تأليفه وخياله، ولكن طريقتها متفرعة عن الأوبريت، بما ضمّنها من رقص وغناء، ومتفرعة أيضاً عن طريقة "بخيل" موليير. "فالنقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية الموليرية واستيعابه لبعض شخصياتها ولمقومات الإضحاك فيها... وصدى بخيل موليير يُسمع أحياناً في جوانب بخيل النقاش، في بعض الحوار، أو في العلاقات التي

تربط بين بعض الشخصيات... فالنقاش خلق شخصية أم ريشا، كما خلق موليير من قبل دور الخادم الماكر سجاناريل، لتمثل الذوق السليم بين العامة، ولتمزج الطيبة أحياناً بالمكر"١٨، وثمة مشهد يسأل فيه البخيل خادمه عن يديه فيمد له كلتا يديه، ثم يسأله عن يده الأخرى، فيمد قدمه١٩، والمشهد قائم على تناص مباشر مع موليير، ومن الطبيعي أن يتفرع النقاش في طريقة بناء مسرحياته عن طريقة موليير، وأن يقيم تناصاً إرادياً مباشراً معه، لأنه كان يقلّد المسرح الأوربي.

وتقوم مسرحية "سليمان الحلبي" لمؤلفها ألفريد فرج على تناص بعيد غير مباشر متفرع في الطريقة عن مسرحية هملت، وهي تصور ما ألحقه الجنرال كليبر في مصر من عسف بالشعب، ومعاناة سليمان الحلبي القادم من حلب إلى القاهرة مما يراه من دمار لحق بمدينة الأزهر، وضيقه ذرعاً بصمت الشعب، ثم اتخاذه قراراً بقتل قائد قوات الغزو، وإقدامه على اغتياله، ويمكن الكشف عن التناص المتفرع عن طريقة شكسبير في نقاط كثيرة، منها مشهد الحلم حين يرى سليمان نفسه في حفل لأناس غرباء، ويتقدم من كبيرهم، وهو كليبر، ويحكم عليه بالبكاء، وهو متفرع عن مشهد شبح الأب الذي يخبر هاملت أنه قتل غيلة وعليه الأخذ بثأره، وليس الحلم كالشبح، ولكنّ كلاهما نبوءة، وهما يتعلقان بالعدل والحق، ويلقيان على فرد مسؤولية كبيرة، وهما معاً تقنية مسرحية. وفي مشهد التلّ حيث يقف سليمان الحلبي ويلقي منولوجاً يعلن فيه عن حبه للقاهرة وكرهه لها، ثم يسأل٢٠: "إن كان يتعين على بعضك أن يكون ثمناً لبعضك، فمن النذالة أن تشتري الحياة بالشرف، ولا تشتري الشرف بالحياة، الرحمة؟"، وهو متفرع عن طريقة هاملت في السؤال: "الحياة أم الهلاك؟ تلك هي المشكلة، أيكون العقل أسمى وأنبل إذا احتمل قذائف القضاء الجائر وسهامه؟ أم إذا جرد سلاحه على بحر خضم من الكوارث فيكافحها حتى يقضي عليها؟"٢١. فهملت يطرح مشكلة الخيار بين الاستسلام والمقاومة، على سبيل السؤال وإثارة المشكلة، وسليمان يقرر أنه من النذالة أن تشتري الحياة بالشرف. وفي مشهد الصديقين وهما يقودان سليمان الحلبي يريدان ترحيله خارج القاهرة، وينجح في الهرب منهما والفرار، فهو متفرع عن مشهد صديقي هملت اللذين رافقاه في السفينة إلى إنكلترة، وهما يحملان من عمه رسالة تتضمن الإيعاز بقتله، واستطاع أن ينجو منهما ويعود إلى الدنمارك. وفي مشهد سليمان وهو يستوقف محروساً بائع الأقنعة، ويأخذ في تجريب الأقنعة، ليكشف عن زيف الوجوه وخداعها، ويدل على خبرته وذكائه ومعرفته بالبشر، فهو متفرع عن مشهد حفار القبور حيث يحمل هملت بيده جمجمة بعد جمجمة ويأخذ في تقليبها ويكشف عن زيف صاحب كل جمجمة وخداعه، ويدل على نضج هملت وخبرته ومعرفته بالناس. ومثل سليمان الحلبي في المسرحية كمثل هملت، فكلاهما شاب مثقف، وكلاهما وقع عليه عبء الثأر، لا من أجل الثأر، ولكن من أجل العدل الإنساني، وكلاهما اضطر إلى القتل، وما كانا يريدانه ولا يفكران فيه، ولكن اضطرتهما إليه ظروف الفساد والخيانة والاستيلاء على



السلطة، وهي ظروف متشابهة، إن لم تكن واحدة، فكما خان الأخ أخاه وكما خانت الزوجة زوجها، خان كليبر قيم الثورة الفرنسية، وكما استولى الملك على العرش، ظلم كليبر الشعب ونهب خيراته واستولى على البلاد، فالظلم واحد، والعدل واحد. وقصة حداية وابنته في مسرحية "سليمان الحلبي" تتفرع عن قصة بولونيوس وابنته، فحداية قاطع طريق، يظلم ابنته، فتفرّ منه إلى سليمان، وسليمان يسلّم حداية إلى الفرنسيين، وبولونيوس يظلم ابنته أوفيليا، وهي تلجأ إلى هملت، ولكن هملت يقتل أباها خطأ، وكلتا القصتين ثانويتان، ولكن تتّحد كل منهما بالعمل، ولا يمكن إسقاطها، وهما تقنية فنية واحدة. لقد اكتسبت مسرحية سليمان الحلبي في تناصها المتفرع عن الطريقة في مسرحية هملت عمقاً فكرياً وفنياً، وحملت بعداً إنسانياً، وهو تناص مع مسرحية واحدة، زاد من وحدتها وتماسكها. وهو تناص حواري قام على فهم للموقف والتقنية، وقدم تفرعاً عنها غير مباشر، قد ينكره القارئ العادي ويراه بعيداً أو مجرد تأويل، وهذه هي في الحقيقة طبيعة التناص المتفرع عن طريقة، ويزيد من قيمة هذا النوع من التناص عنوان المسرحية البعيد كلياً عن مسرحية هملت، ويزيد من قيمة التناص خلو المسرحية من أي تلميح إلى هملت، وبذلك يبتعد التناص في هذه المسرحية عن المباشرة والاجترار ويحقق مفهوم الحوار.

وتقوم مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير" لسعد الله ونوس على تناص في الطريقة بصورة غير مباشرة أيضاً وبعيدة مع "أوديب الملك" لسوفوكليس، والتناص قائم على التشابه والاختلاف، فبائع الدبس الفقير، واسمه "خضّور"، يخرج من بيته طلباً لرزق عياله، مثلما خرج أوديب من كورنثة طلباً للحقيقة، وكما طارده قدره فقد طارد المخبر بائع الدبس الفقير، وكان قدره، وكما قاد القدر أوديب إلى الخطيئة، قاد المخبر بائع الدبس الفقير إلى أقبية التعذيب غير مرة، وإذا كان أوديب قد حل لغز أبي الهول، فإن بائع الدبس الفقير قد باح بما في نفسه من نقمة على الأوضاع، ولكن ثمة اختلاف بينهما، وهو الوجه الآخر للتناصّ، فأوديب شاب قوي جريء قتل الملك، وبائع الدبس الفقير عجوز ضعيف لم يقدم على أي فعل، وإذا كان أوديب قد تزوج أرملة الملك فإن بائع الدبس الفقير قد حرم من زوجته، وإذا كان أوديب قد اختار لنفسه عقابه، ففقأ عينيه ونفى نفسه إلى كولون، فإن بائع الدبس الفقير لا يملك أي اختيار، وإنما المخبرون هم الذين يدوسونه بالأقدام، وإذا كان أوديب ملكاً فإن بائع الدبس الفقير مجرد رجل عادي طيب بسيط. والتناصّ إرادي حواري، يصور الفرق بين بطل الأساطير والبطل المعاصر، ويجعل السلطة الجائرة القدر الذي يلاحق إنسان القرن العشرين، وقد أدّى التناصّ وظيفته بصورة غير مباشرة، بل بصورة بعيدة جداً، ومثل هذا البعد في التناصّ والبعد في التأويل هو الذي يمنح التناصّ جماله والنقد قيمته. ولعل وجود كلمة مأساة في العنوان يؤكد ذلك التناص، كما يؤكده ظهور الجوقة في المسرحية غير مرة وتعليقها على المواقف، ومن هذه التعليقات قولها٢٢:"نحن الذين كانوا والذين ليسوا الآن"، وهو ما يؤكد



تغير مفهوم البطولة، بين بطل أسطوري يتحدى القدر والآلهة، ويختار عقوبته ويقرر مصيره، وبطل معاصر، مثل "خضور"، بائع الدبس الفقير.

ويقيم رياض عصمت في مسرحيته "الحداد يليق بأنتيغونا" تناصاً متفرعاً مباشرة عن طريقة مسرحية أنتيغون لسوفوكليس، والحداد يليق بإلكترا ليوجين أونيل، وتقدمت الإشارة إليهما، وهي تصوّر الحرب الأهلية وما تجرّ على الناس، وبسبب الحرب يرجع مأمون إلى الوطن قادماً من أوربة وكان فيها للدراسة، فيجد والده الزعيم متورّطاً في تلك الحرب، وقد طرد زوج أخته الكاتب والمفكر من القصر مع ابنته مجد، وأصبح أعمى يتسوّل بموسيقاه، في حين استبقى أولاد أخته نبيل وأنيس وياسمين، ثم يتخلّص من أنيس إذ يطلق حراسه النار عليه، ويُقتل نبيل، فيقرر دفن جثة نبيل وحرمان جثة أنيس من الدفن، لأن الأول كان معه في الحرب، في حين كان الثاني مع خصومه، وينصح له المربّي الأسود ألا يفعل، ولكنه لا يستمع إلى نصيحته، وتحاول مجد دفن جثة أخيها أنيس، وترفض ياسمين مساعدتها، ويأمر الزعيم رجاله بإطلاق النار على ابنة أخته مجد، فتقتل ويقتل إلى جوارها ابنه مأمون الذي كان يحبها، وتنتحر زوجة الزعيم كما تنبأ له المربي الأسود. والمسرحية تقوم على تناص "إرادي مع مسرحية سوفوكليس، وتحرص على تأكيد التناص" في العنوان، والتصريح به في تضاعيف المسرحية، وفي المقاربة في الأصوات بين أسماء معظم الشخصيات في المسرحيتين، فياسمين هي إسمينا والمأمون هو هايمون. وإذا كان الأَخَوان عند سوفوكليس قد اقتتلا وقتل كل منهما الآخر، فإن حراس الزعيم هم الذين أطلقوا النار على أنيس، وإذا كانت أنتيغونا قد ماتت منتحرة شنقاً وكذلك هايمون، فإن رجال الزعيم هم الذين أرْدَوْا بالرصاص بأمر منه مجد ابنة أخيه وأرْدَوْا عن غير قصد ابن الزعيم، والزعيم لا يستجيب لنصيحة المربي الأسود، ويبدو مستبداً برأيه وهو المسؤول عن الحرب، في حين يستجيب كريون لنصيحة العراف تريزياس ولكن بعد فوات الأوان. والمسرحية تقيم هذا التناص "لطرح مقولات أكثر مما تقيمه لتقديم تجربة، ولاسيما باصطناعها الوصيف الذي يقوم بدور الراوية ويصرح بكثير من الأفكار، ويصرح بمثلها بعض الشخصيات، كقول المأمون٢٣:"لم يعد عصرنا يسمح بأن يحكم شخص واحد"، أو قول الزعيم٢٤: "منذ أن استلمت زمام الأمور في المنطقة بدأت أعالج الأمور بحزم، لقد أفسدت الحرية الناس، لا بد لهذه الرعية الجاهلة من راع حازم يسوسها بالسوط"، وتبدو المسرحية تعبيراً عن الحرب الأهلية في لبنان ١٩٧٥، وهي تحرص على الوصول إلى المتلقي، بقدر ما تحرص على التناص، وتأكيد حضوره.

ويقيم وليد إخلاصي في مسرحيته "أوديب:مأساة عصرية" تناصّاً متفرعاً عن مسرحية أوديب الملك، والمسرحية تصوّر توتر العلاقة بين الدكتور سفيان وزوجته أسماء مما يدفعه إلى إقامة علاقة مع سكرتيرته الشابة سُلاف، ثم يلتقيه صديقه الدكتور البهيّ المعجب بالعقل الإلكتروني، ويزوّده الدكتور سفيان بمعلومات عن حياته فيتنبأ له

بأنه سيقتل أقرب الناس إليه وستحمل منه ابنته، ثم يفاجأ بسُلاف وهي تخبره بأنها حامل منه، ثم يرى صورة أمها فإذا هي المرأة التي كان يعاشرها أيام الشباب، فيكتشف أن سلاف ابنته، فيعد كأساً للانتحار، ويمضي إلى سلاف ليودّعها، فيحتسي ابنه يزن الكأس، ويرجع ليرى ابنه جثة هامدة. والتناص بين إخلاصي وسوفوكليس إرادي واضح يحرص فيه المؤلف على الإشارة إلى التناص من خلال العنوان وبإشارات مباشرة في المسرحية، ومنها قيام يزن بالتدرب على مسرحية أوديب الملك، وقول البهي صراحة: "مسكين سفيان، هل صنع من نفسه شخصية تشبه أوديب، أم أن أوديب كان فيه وما كان يعلم؟"٢٥، وفي التناص شيء من الاختلاف، منه النبوءة التي يعلنها العقل الإلكتروني لا العراف، والعلاقة مع الابنة لا مع الأم، وقتل الولد لا الأب، وعدم إيقاع سفيان أي عقوبة بنفسه، وعدم معرفة مصير سلاف ولا الجنين. وقد جاء التناص فيما يبدو لطرح بعض القضايا الفكرية منها مشكلة القدر والزمن والعلم وتقدّم أوربة وتخلّف العرب، ولم يساعد على تقديم تجربة، وبدا تقريرياً ومباشراً.

وثمة أشكال من التناص المتفرع عن قصة أو عن طريقة تُبْنى عليه مواقف في المسرحية، ولا تبنى عليه المسرحية كلها، ويمكن تسميته التناص الجزئي، وهو كثير، ومن ذلك على سبيل المثال تكلّم مولود في المهد بالحكمة واقتراح الحلول أمام السلطان في مسرحية "مرافعات الولد الفصيح" لعبد الكريم برشيد، فهو متفرع عن قصة السيد المسيح عليه السلام الذي كلّم الناس وهو في المهد، وفيها يخاطب أمه فيقول: "سمعتك تتحدثين عن الناس في بلدي، فقلت لا بد أن أكون مثلهم، فتملّكني الخوف والقلق، وتساءلت: إلى متى ستبقى يا هبة الله مستريحاً في مهدك الخشبي؟ أيجوز أن تنام أنت ويصحو الناس من حولك؟ هل تعلمين يا أمي بأن هذا المهد هو عدوي الأكبر؟ إنه حصن وسجن، يحرّكني حتى أبقى ساكناً، يهدهدني حتى أغفو ولا أصحو، يلاعبني حتى أنسى جرحي، إنه يمنعني من أن أحتج وأصرخ"٢٦، ومنه موت الملك في مسرحية "بعد أن يموت الملك" للشاعر صلاح عبد الصبور وإبقاء رجال البلاط موته سراً، ليظلوا قائمين بالحكم، وهم يسعون إلى القبض على زوجته ليجبروها على الرقود إلى جوار جثته، وهي متفرعة عن خبر ورد في "رحلة ابن فضلان" عن رؤيته الناس في وسط آسيا يدفنون المرأة على قيد الحياة مع زوجها الميت، وما ورد في رحلات السندباد أيضاً من دفن المرأة على قيد الحياة مع زوجها في بعض البلاد التي حطّ فيها السندباد، وهاهي ذي أصوات المؤرخ والوزير والقاضي في المسرحية متفقة تعلن عن زعمهم برغبة الملك الميت: "كان يقول/ أبغي الملكة جنبي/ هذا ما سمعته أذني/ تلك هي الكلمات/ هو يبغي الملكة كي ترقد جنبه/ حتم عند ئذ أن تأتي الملكة/ نرقدها جنب الملك الميت/ ميتة أم حية"٢٧. ومن ذلك أيضاً الصداقة بين الرجل وعازف الناي في مسرحية "تحوّلات عازف الناي"٢٨ وعيشهما معاً في سفح الجبل حياة نقية قائمة على التأمل والتوحّد ثم نزولهما إلى المدينة واصطدامهما بالفحش فيها والقمع، وعودتهما سريعاً إلى الجبل،



وهـذا الموقـف يقـوم على تنـاص "متفرع عن قصة جلجاميش أو عن قصة حيّ بـن يقظان وصديقـه أسـال، وقـد عمل جلجاميش مع أنكيدو على محاربة الشر، كما غادر حي بن يقظان جزيرته المعزولة مـع صديقـه أسـال إلـى جزيـرة أخـرى مأهولة، ثم سرعانٍ ما هجرها وعاد إلى جزيرته. ومنه أيضاً في المسرحية نفسها اطمئنانُ الرجل إلى عازف الناي وارتياحه إلـى عـزفـه فهـو يتـنـاص "مـع أسـطـورة أورفيوس٢٩ وكانت الوحوش تأنس إلى عزفه وتأمن، ويتناص "أيضاً مع استعمال الشاعر الناي للدفاع عن حبيبته الهاربة مـن رجـال البـلاط الـذيـن يـريـدون لها الـرقـود إلـى جـوار جثة الملك الميت، في مسرحية "بعد أن يموت الملك".

إن التناص الكلّي مع الطريقة في المسـرح العـربـي قليل، ووكـان يميل في بعض أمثلته إلى توضيح التناص والإشارة إليه بصورة ما، حرصاً من الكاتب على الـوصـول إلـى المتلقّي، وهـو ما يقلل من قيمة هـذا التـنـاص، ويجعله واضحـاً، باستثناء التناص في مسرحية "سليمان الحلبي"، ويبدو التناص الجزئي المتفرع عن طريقة كثيراً في المسرح العربي، وهو يغني النص، ويمنحه بعداً إنسانياً.

النوع الثالث: التناص "الاستشهادي المباشر Intertextualité

والنوع الثالث هو التناص "الاستشهادي، أي الاسـتـشـهـاد بنص بصـورة واضحـة، بـالـتـنـصـيص أو مـن غـيـر تـنـصـيص Citation، أو بالتلميح L'Allusion، وفق رأي جينيت، وقد جعله هذا البحث في نوعين، كلي وجزئي، وفي التناص "الكلي يستشهد الكاتب بالنص كاملاً، أو بجزء كبير منـه، لا بمجـرد كلمة أو جملة أو عبـارة، ومنـه مسرحية "سـهـرة مـع أبي خليل قباني"، وفيها يقيم سعد الله ونوس تناصاً استشهادياً مباشراً مع مسرحية "غانم بن أيوب وقوت القلوب" للقباني، فيضعها في إطـار مـن عصـر القباني ليصور حياته وجهده لتأسيس مسرح فـي دمـشـق، وكفـاح العـرب للاستقلال عن الحكم التركي، فيعرض مشاهد من مسرحية "غانم بن أيوب وقوت القلوب" في تضاعيف عرضه جوانب من حياة القباني وحياة مجتمعه، فتتداخل فصول مسرحية القباني مع فصول مسرحية ونوس، وتقوم المسرحية على تقسيم خشبة المسـرح إلـى قسمين، العمق والمقدمة، وفي العمق يمثل القباني مسرحيته التي تنتهي بزواج غانم من قوت القلوب، وزواج الخليفة من أخت غانم، وفي المقدمة يقدم ونـوس مسرحيته وفيها يظهر القباني وفرقته وهو يدرّبها على العرض، وتنتهي بإصدار الباب العالي في الآستانة أمراً بإغلاق المسرح. وساعد هذا التناص "على تقديم فهمين للتاريخ، أحدهما للماضي البعيد، يتمثل في تصور الحاكم فاعلاً في الواقع، فالخليفة هو الذي يقرر في النهاية المصير، والفهم الآخـر للماضي القريب ويتمثل في تصوير الباب العالي يغلق مسرح القباني في دمشق، وغايته تنبيه الـوعـي والـتـحـريـض، فالتـنـاص "تقنية ضرورية لتحقيق رؤية المسرحية. ولم يعرض ونوس في مسرحيته فصول مسرحية القباني كاملة، بل اختار منها ما هو ضـروري، وقدمها في تداخل مع فصـول مسـرحيتـه، ومـن الأشـعـار في مسرحية غـانم أبيـات ينشدها هـارون الرشيد مطلعها٣٠:

هلما إلى قوت وقولا لقبرها

سقتك الغوادي مربعاً ثم مربعا

فيا قبر كيف واريت حسنها

سأسقيك من عيني بكل دقيقة

وغادرت قلباً هام حتى تصدعا

مذاب فؤاد بالفراق تقطعا

ومن الحوار المقطع الآتي، وفيه يعزّي جعفر هرون الرشيد، فيقول٣١:

"جعفر: يا ذا الجلال، ومعدن الجود والأفضال، قلبك أشد من المصائب، وفكرك لا تؤثر في صفائه النوائب، هناك شؤون عاجلة وتدبيرها لا يتم إلا بهمتك العالية، عامل مصر لم يرسل الخزنة، وابن سليمان يرتكب المظالم في البصرة، وأصحاب الحاجات يتزاحمون على باب الديوان، منذ خروجك للصيد والسلوان .

هارون: قل لمسرور أن يذبحهم جميعاً، عامل مصر، وعامل البصرة، وأصحاب الحاجات وفوقهم جعفر الوزير، فامض من قدامي، واتركني لأحزاني".

ويبدو التناص ّفي المسرحية عضوياً، أدى وظيفته، وهو تناص إراديّ قصد إليه المؤلف، وكان تناصّاً حواريّاً، إذ فكك ونوس مسرحية القباني، واختار منها، وأعاد تركيبها، ليضعها في إطار العصر والمرحلة التاريخية، كما قدم فهماً لحياة القباني وعصره، ربطه بحركة التحرر العربي من الحكم التركي.

ويقيم صلاح عبد الصبور في مسرحيته "ليلى والمجنون" تناصّاً استشهاديّا مباشراً مع مسرحية أحمد شوقي"مجنون ليلى"، وهو تناص ّحواري، إذ يفكك مسرحية شوقي، ويختار منها بعض المواقف، ويعيد تركيبها، ويضعها في إطار عصر آخر، ليطرح فكرة مختلفة، فهو يصور مجموعة من الشباب المثقف في مصر في العهد الملكي قبل ثورة عام ١٩٥٢ إبّان هيمنة إنكلترة، ويعمل هؤلاء الشبان في تحرير صحفية وطنية لا تلقى الانتشار، وهو ما يجعلهم يشعرون باليأس، ويختلفون فيما بينهم، ويقترح مدير التحرير أن يقوموا بتمثيل مسرحية "مجنون ليلى"، لعل الحب يجمع بينهم، وتقوم ليلى بدور ليلى، وسعيد بدور قيس، وحسان بدور ورد زوج ليلى، وينضم إليهم حسام، وقد خرج من السجن حديثاً، ثم يفاجأ حسان بتجسسه عليهم، فهو متعاون مع السلطة، ويمضي إلى شقته ليقتله، فيفاجأ بوجود ليلى عنده، ويطلق عليه النار، ولكنه يهرب فيخطئه، ويلحق به حسان، ويصل سعيد إلى بيت حسام متأخراً، فتعترف له ليلى بأنها منحت جسدها لحسام، ويغمى على سعيد الذي أحبها وهو يمثل معها دور قيس، ويرجع حسام بعد أن يلقى القبض على حسان، فيرى ليلى تحاول إنعاش سعيد فيركله بقدمه، ويضربه سعيد يضربه على رأسه بتمثال صغير، وينتهي به الأمر في السجن مع حسان، ويرقد حسام في المستشفى. إن ليلى التي أحبت قيس حباً عفيفاً وظلت وفية لحبه، وماتت عذراء، عند شوقي، تقابلها ليلى التي تحمل الاسم نفسه، ولكنها كانت على علاقة من قبل مع حسام، وتحب سعيداً الذي يمثل معها دور قيس، ولكنها تخونه، وتمارس العلاقة ثانية مع حسام، وإذا كان ورد عند شوقي قد مثل النبل والفروسية، إذ لم يمس ليلى وسمح لقيس أن يلتقيها، مقدراً حبها لقيس، فحسام كان على علاقة معها قبل أن

يسجن، وجدّد صلته بها بعد السجن، ونال من جسدها، وركل سعيداً حبيبها، وهم بإطلاق النار عليه. وإذا كان مجتمع نجد عند شوقي في العهد الأموي مجتمع حب وطهر، فإن مجتمع القاهرة عند عبد الصبور في عهد هيمنة إنكلترة مجتمع خيانة وفساد وقهر. وإذا كان قيس عند شوقي مندفعاً بحب عميق نحو ليلى، فإن سعيداً عاجز عن حبها، وهو واقع تحت تأثير الماضي، فقد تزوجت أمه بعد موت أبيه من رجل كان يمارس معها الجنس بعنف، وسعيد شاعر رقيق، مثل قيس، وهو يؤمن بأن الخلاص في الكلمة، ولكنه لا يستطع فعل شيء. والأستاذ عند عبد الصبور هو صوته، ويشبه ابن عوف عند شوقي، فقد سعى عند عامر والد ليلى ليقنعه بتزويجها بقيس، وكان ينتصر للحب، ولكنه أخفق، وكذلك كان نظيره الأستاذ، فقد دعا أعضاء المجموعة إلى تمثيل مسرحية "مجنون ليلى" لعلهم يمتلكون الحب من خلال التمثيل فأخفق أيضاً. وهكذا أحدث عبد الصبور تناصّاً استشهادياً واضحاً، وهو تناص"حواري، فكك من خلاله مسرحية شوقي، ووضعها في إطار العصر، ولم يكن تناصّاً للزينة، بل كان مبرراً، وما هو بعودة إلى الماضي، إنما هو بحث عن الحب بمعناه النقي، الذي هو قيمة إنسانية عليا، هو بحث عن الفروسية والنبل، ولكن لا يمكن للحب أن يعيش في زمن الفساد. ومن ناحية كمية كان التناص"مع مسرحية شوقي في موضعين فحسب، ولم يتجاوز عدد أبياته اثني عشر بيتاً في الموضع الأول، وستة أبيات في الموضع الثاني، مما يعني أن التناص "كمياً كان قليلاً، ولم يرهق المسرحية، ولم يكن متكلفاً. فهو يقيم تناصاً استشهادياً عندما يدعو الأستاذ أعضاء الفرقة إلى تمثيل مشهد لقاء ليلى بقيس بعد زواجها لتقول له٣٢:

أحقاً حبيب القلب أنت بجانبي

أحلم سرى أم نحن منتبهان

أبعد تراب المهد من أرض عامر

بأرض ثقيف نحن مغتربان

وفي مقطع آخر يتضمن عشرة أبيات يناجي فيها سعيد ليلى بتوجيه من الأستاذ في أثناء التدريب على العرض، ولكن سعيداً لا يجيد إلقاء الأبيات، بل يلقيها بفتور، دلالة منه على عجزه، بسبب القمع والقهر، ومنها قوله٣٣:

تعالي نعش ياليلى في ظل قفرة

من البيد لم تنقل بها قدمان

تتعالي إلى ذكر الصبا وجنونه

وأحلام عيش من دَدٍ وأمان

فكم قبلة يا ليل في ميعة الصبا

وقبل الهوى ليست بذات معان

أخذنا وأعطينا إذ البهم ترتعي

وإذ نحن خلف البهم مستتران

وقد اختار عبد الصبور أبياتاً ذات توهج، ليكشف من خلالها عن ضعف سعيد، ويؤكد غياب الحب في عصر يكون فيه القمع والفقر والظلم. إن التناص"لم يثقل العمل، بل أغناه ومنحه قيمته، ولا يمكن تصوُّر المسرحية من غيره، فمن دونه لا تعني سوى القمع والفساد والخيانة والعهر، وهي مجرد قصة مثل قصص كثيرة، ولكن التناص أكد الحاجة إلى الحب، فهو الحل والخلاص، وغيابه أو إخفاقه يعني الهزيمة.

ويقيم عبد الفتاح قلعه جي تناصاً حرفياً كلياً مباشراً مع التراث الشعبي، في مسرحيته: "عرس حلبي"، فيأتي بمقاطع كاملة من نصوص شعبية، وتدور حوادث المسرحية في حلب أواخر الحكم التركي، وما كان من حرب سفر برلك ثم شنق أحرار الشام، وهي تحكي قصة خطبة ليلى إلى حسن وزواجه منها، وما كان من القبض عليه بسبب عرضه مشهداً في خيال الظل يصور فيه اغتيال السلطان، وسوقه بعد ذلك إلى الحرب، وما كان من جوع، ثم عودته بعد أربع سنين، لتقام الأفراح بانتهاء العهد التركي، وتأكيد صمود المدينة وانتصارها. والمسرحية حافلة بالتناص مّع أشكال كثيرة من جوانب التراث الشعبي، كالحكواتي وخيال الظل والشدّيّات والمواويل والهناهين والأغنيات والأدوار والرقص والغناء وأفراح الأعراس والمولوية والأذان وحياة المجذوبين والسقائين وأصحاب الطرق، وتستمر المسرحية حتى الختام في التناصّ. وتبدو النصوص على كثرتها وتنوعها ذات وحدة، فهي نصوص التراث الشعبي في بيئة واحدة، ولا تنافر بينها، وهي متعلقة بالحالة والموقف، ومرافقة للحدث والشخصية، ومرتبطة بهما، ومساعدة على تصوير البيئة، ففي ليلة العرس ينشد أحد المنشدين موالاً للعريس يقول في مطلعه٣٤:

كوكب جمالك على الأقمار تتهنا

ورياح نجمك بأعلى الجو تتهنا

أنت العلى نلتها بالعز تتهنا

يا ماجداً بالملك يا مالكاً المجد

يا بحر طامي على كل الخلايق مجد

ربي يديم الفرح بديار أهل المجد

وريته مبارك وتعيش بخير وتتهنا

ويساق حسن إلى حرب سفر برلك فتغني زوجته ليلى٣٥:

مرمر زماني يا زماني مرمر

مرمرتني لا بد ما تتمرمر

ويرجع حسن من حرب سفر برلك سالماً فيسمع صوت المنشدين ينشدون٣٦:

يا رب يا عالي

شوف عبدك

وجبرته آه

برضاك شملته

وشلون أنام

وانت على بالي

حتى السمك بالمي

يشهد على حالي

وهذا التناص مع التراث الشعبي، ووضعه في سياقه الاجتماعي والتاريخي من خلال النص والقصة والحبكة، يكسب المسرحية بعداً شعبياً، ويمنحها القدرة على تحقيق مفهوم التأصيل، بخلق مسرح عربي، ينبع في شكله ومضمونه، في تقاناته وعناصره، من واقع الشعب العربي، ومن تاريخه وعاداته وتقاليده، وهذه إحدى وظائف التناص إذا ما تم تحقيقه بصورة عضوية تجعله ملتحماً ببنية النص بوصفه عنصراً من عناصره لا يمكن الاستغناء عنه.

وهذا ما سعى إليه المؤلف، وأكده في مقدمته لمسرحيته مما يدل على أنه صاحب مشروع مسرحي، يرى التجريب فيه ما يزال مفتوحاً، ولا يزعم

أنه ثمة صيغة نهائية، مما يدل على وعي مسرحي، وقدرة على فهم معنى التأسيس لمسرح عربي، الذي يعني عملية مستمرة، ورؤى متجددة، فهو يقول في المقدمة٣٧:"ما زلنا نتابع رحلة الخلاص من الغربة المسرحية والبحث عن مسرح عربي أصيل بخطوات عملية تتمثل في إظهار نصوص مسرحية تجلو مشروعاً آخر في المسرح العربي، تتحدد ضوابطه من خلال تحليل وتفكيك بعض النصوص التراثية وألوانٍ من الحياة العربية وإعادة تركيبها بعيداً عن التصورات المسبقة التي تفرضها تقنيات المسرح الأرسطي أو المضاد غير أرسطي، متوخين الوصول إلى تصور غير نهائي لمسرح عربي يساهم في تأسيس نظرية ثقافية عربية معاصرة".

ومن المسرحيات التي أقامت تناصاً موسّعاً مع التراث الشعبي مسرحية "المخاض" للشاعر ممدوح عدوان، وهي تتحدث عن تمرّد شاهين على الإقطاع في قرية سيغاتا بالساحل السوري بعيد استقلال سورية ١٩٤٦، وتحكي عن قصة بطولاته، وتصور إعجاب الفلاحين به إعجاباً انفعالياً مؤقتاً، سرعان ما انفضوا عنه، بسبب عسف الدرك وقسوتهم، مما جعله تمرده ينتهي بشنقه، لتصوره تمرداً فردياً، لم يقد إلى ثورة، وتقيم المسرحية أشكالاً كثيرة من التناص مع الأغنيات والأهازيج والأمثال والعادات الشعبية، ومن الأغاني التي كان الفلاحون يهزجون بها في أعيادهم مردّدين اسم شاهين المقاطع التالية٣٨:

بالعرب صارت كونه

وانزل يا بو الجدايل

لا تضرب إلا الموزر

ضرب الخنجر ما يسايل

يا بو علي يا شاهين

يا الرابط بالتلاتي

قتلت كل الدرك

على مفرق سيغاتي

يا بو علي يا شاهين

يا بو سيف اللماعي

لمن هجم ع المخفر

قاللا لامراته اطلعي

يا بو علي يا شاهين

يا الرابط ع الكروسي

قتلت كل الدرك

ولسه درك طرطوسي

وتعتمد المسرحية على التناص مع التراث الشعبي اعتماداً كلياً، وكأنها تسعى إلى توثيق ذلك التراث، حتى يمكن عدها وثيقة تسجيلية، ويبدو التناص فيها إرادياً مقصوداً لذاته، وهي تحقق على الرغم من ذلك وحدة وتماسكاً. وهذا النوع التناص واضح، ويحقق التواصل مع المتلقي من غير تكلف، ويغني النص المسرحي، ويربطه إلى البيئة المحلية، أو الثقافة بصورة عامة، وجدير أن يعنى به المسرحيون.

النوع الرابع - التناص "الاستشهادي الجزئي

يقوم النوع الرابع من التناص "على الاستشهاد بصورة حرفية أو غير حرفية بجملة أو بيت من الشعر أو آية قرآنية، أو يكون بالتلميح، وهو كثير جداً، ويتعلق بالبنية اللغوية، في الكلمة



والجملة والعبارة، ولا يتعلق بالبنية الكلية المسرحية، وقد حظي هذا النوع بكثير من الدراسات في الشعر، وهو المجال المناسب للتوسع في درسه، ومن الممكن الإشارة السريعة إلى بعض أمثلته في المسرح، من غير توسع، ومنها أقوال كثيرة يلقيها هملت عدوان وهو يدخل على عمه وضيفه فورتنبراس، في مسرحية "هملت يستيقظ متأخراً"، ومنها:"جعلتم بيت أبي مغارة للصوص يا أبناء الأفاعي، حولتم بيت أبي إلى مغارة للصوص والتجار والخونة والأعداء، حولتم بيت أبي إلى وكر للدعارة والتجارة والخيانة.... لقد جئت لألقي على الأرض ناراً .." ٣٩ وهو تناص مباشر مع مواقف عدة للسيد المسيح عليه السلام، فقد ورد في إنجيل متى٤٠: "«وَدَخَلَ يَسُوعُ إِلَى هَيْكَلِ الله وَأَخْرَجَ جَمِيعَ الَّذِينَ كَانُوا يَبِيعُونَ وَيَشْتَرُونَ فِي الْهَيْكَلِ، وَقَلَبَ مَوَائِدَ الصَّيَارِفَةِ وَكَرَاسِيَّ بَاعَةِ الْحَمَامِ، وَقَالَ لَهُمْ:«مَكْتُوبٌ: بَيْتِي بَيْتَ الصَّلاَةِ يُدْعَى. وَأَنْتُمْ جَعَلْتُمُوهُ مَغَارَةَ لُصُوصٍ!» وجاء فيه أيضاً٤١«لاَ تَظُنُّوا أَنِّي جِئْتُ لأُلْقِيَ سَلاَمًا عَلَى الأَرْضِ، مَا جِئْتُ لأُلْقِيَ سَلاَمًا بَلْ سَيْفًا». ومنه أيضاً قول الرجل في مسرحية "تحولات عازف الناي"٤٢: أنا لا أعبد الشمس، ولا أعبد شخصاً، كما يفعل كثيرون، أنا أعبد خالق الأشياء والأشخاص والسماء والشمس، ولكن الشمس تأسرني في كل شروق وغروب، والشروق يأسرني أكثر"، وهذا القول يتناص مباشرة مع قول المولى عز وجل في القرآن الكريم٤٣:"وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ".

وقد يكون التناص بالتلميح، ومنه قول حسان في مسرحية "ليلى والمجنون": "أعرف معنى وجْد امرأة هرمه/ تنتظر بقلب ذائب/ أن يرتفع الدلو بعائلها من بئر السلطة، أو أن يتثاءب باب السجن عن الولد الغائب"٤٤، فهو تناص مع قصة يوسف الصديق عليه السلام إذ رماه إخوته في البئر، وقد دخل التناص في هذا المثال في بنية الصورة الفنية، ولذلك فهو جدير أن يدرس في باب الشعر.

ومثل هذا النوع من التناص كثير في الأدب بصورة عامة، ولا سيما الشعر، وقد يكون إرادياً أو غير إرادي، وقد يكون متلاحماً مع الموقف والشخصية، وقد يكون لمجرد الزينة.

النوع الخامس ـ التناص الموازي Paratexte

والتناص الموازي هو التناص مع العنوان أوالتعليقات أو الشروح، ومن التناص مع العنوان:"الحدَاد يليق بأنتيغونا"، فهو يتناص مع"أَنتيغونا" لسوفوكليس، ومع "الحداد يليق بإلكترا" ليوجين أونيل، و"أوديب مأساة عصرية"، يتناص مع"أوديب الملك" لسوفوكليس، و"تحولات عازف الناي" يتناص مع "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" لأدونيس، و"العشاق لا يفشلون" لفرحان بلبل يتناص مع "خاب سعي العشاق" لشكسبير، و"يا طالع الشجرة" للحكيم، يتناص مع مطلع أغنية شعبية، والأمثلة عليه كثيرة.

وليس التناص مع العنوان حلية أو زينة، ولا تلاعباً بالألفاظ، فهو مثلاً عند شوقي "مجنون ليلى"، ويعنى أن "قيس"

مضاف إلى "ليلى"، فهو جزء منها وهي جزء منه، وكل منهما ملتصق بالآخر ولا ينفصل عنه، فهو منسوب إليها، وكأنها هي الكل وهو الجزء، وهكذا كانا في المسرحية، وهكذا كانا في حبهما في قصة مجنون ليلى، في حين كان العنوان: "ليلى والمجنون" عند صلاح عبد الصبور، وقد فصلت بينهما الواو، فليس بينهما اتصال، وإنما علاقة ما، ليست علاقة اللصوق والاتصال، وإنما هي علاقة التبعية والعطف، وكذلك كانت العلاقة بين ليلى وسعيد في المسرحية، وكان سعيد عاجزاً عن حب ليلى والاتصال بها، وقد فصل بينهما حسام، وفصل بينهما الفساد، وهذا هو واقع العلاقة بصورة عامة بين الرجل والمرأة كما أراد أن يصوره صلاح عبد الصبور في مصر إبان عهد الاحتلال الإنكليزي، أو ربما في عهود تالية، وبذلك يبدو التناص ّفي العنوان ذا قيمة، إذا أُحْسِنَ توظيفه.

وقد وضع معظم الكتاب المسرحيين مقدمات لمسرحياتهم، أوتعليقات، عبّروا فيها عن رؤيتهم للمسرح، فقد وضع عبد الصبور تذييلاً لمسرحيته "مأساة الحلاج"٤٥ عرف فيه بحياة الحلاج وتحدث عن تأثره بمقالة لماسينيون عن الحلاج، وركز على البعد الاجتماعي في حياة الحلاج، وتحدث عن التفعيلات التي كتب بها المسرحية، وأكد أن المسرح بدأ شعرياً وسيعود شعرياً، وكتب تذييلاً طويلاً على مسرحيته"مسافر ليل"٤٦ تحدث فيه عن رغبته في إخراجها بأسلوب هزلي ليجعل المتفرج يضحك وهو يرى المواقف المأسوية، وهو لا يريد تقديم شخصيات وإنما مجرد نماذج بشرية، ثم يتحدث عن التفعيلة التي اختارها للمسرحية، وعن الفرق بين المسرح والشعر، ويتحدث عن المسرحية الشعرية وكبار كتابها، ويدل التذييلان على حرص الشاعر على الوصول إلى المتلقي، ووعيه لطبيعة عمله وإدراكه لدوره في الكتابة للمسرح، ورغبته في تطوير المسرحية الشعرية. ووضع سعد الله ونوس مقدمات لمعظم مسرحياته يوضح فيها وجهة نظره في موضوع المسرحية وفي مفهوم المسرح وفي الإخراج، ومنه المقدمة لمسرحيته:"سهرة مع أبي خليل القباني"، ويقول في ختام هذه المقدمة٤٧: "هناك إمكانيات عديدة لتقديم فصل الولاة في هذه المسرحية، والأسلوب الذي اتبعته في خروج الممثل ودخوله ليس إلا اقتراحاً أولياً، والتقيد به غير ضوروي". ووضع عز الدين المدني مقدمة طويلة لمسرحيته "الزنج" وفيها يحتج بأنه يريد تقديم مسرح عربي جديد، يسميه الديوان المسرحي، وهو يريده كما يصرح ٤٨"أن يكون حفلة فنية جماهيرية بما في كلمة حفلة من دلالات شتى، في اللغة وهي التجمع والاحتشاد، في الناس وهي الإمتاع الذي يوقظ الحواس....إن الزنج ليست مسرحية فقط، بل هي تضافر بين المسرح والموسيقى، وتناصر بين التمثيل والنحت، وتيامن بين المنظور والمسموع والمنطوق". وتبدو بعض تلك المقدمات فضلة ولا قيمة لها، ولعل مرجعها إلى حرص الكاتب على الوصول إلى المتلقي.

النوع السادس - النصية الواصفة: Métatextualité

وهي الشروح والتعليقات على النص٤٩، وتتمثل في توجيهات الإخراج ووصف الأثاث والأزياء والمناظر، خارج الحوار،



وهـذا الـنـوع كثير فـي المـسـرح، ومنـه توضيحات طويلة وكثيرة يقدمها علي عقلة عـرسـان فـي "تحـولات عـازف الناي" يصف فيها المشهد بلغة شعرية، ومنها٥٠:"الرجل على مقربة من الماء، شاحب الوجه، يتدثر بجلد الخروف، جسمه يرتعش، وهو في شبه غياب عما حوله، وعلى مقربة منه خنجر ملقى، وطعام كأنما وضع حديثاً، ولكن أحداً لم يمسه، والسكون يخيم على المكان، صوت عصافير يترامى من بعيد ونسمة تحـرك بعض الأوراق، وتـرسـل حفيفاً خفيفاً، الوقت مساء، والظلال تتراخى مديدة، صوت يتلاشى مع الحفيف ثم يتمايز عنه، فيه شيء انسياب أفعواني فوق أوراق وخلايا جافة، ويرافق ظهوره تكوين في فضاء المكان ترسمه الألوان، ولا يراه الرجل، في حين يراه المشاهد"، وقد كثرت في المسرحية مثل هذه المقاطع الوصفية وطالت، وتحولت إلى ما يشبه السيناريو، وكأن الكاتب يتزجه إلى قارئ للنص المسرحي، ويتوقع ألا يتاح لنصه العرض.

وتتمثل التناصية الواصفة أيضاً في تعليقات الممثلين على النص المسرحي نفسه، أو تعليقات جمهور النظارة، وتَدَخُّلهم في أثناء العرض، ومنه تعليقات روّاد المقهى في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" على سرد الحكواتي وضجرهم منه ومطالبتهم إياه بأن يحكي لهم عن الانتصارات، وإعجابهم بذكاء المملوك جابر واستنكارهم قطع رأسه، كقول أحدهم:"ما هذه الحكاية؟ يأتي الواحد هنا ليفرّج كربه، ويسرّي عن نفسه، لا ليكتئب ويحزن، إذا لم تبدأ سيرة الظاهر غداً فلن أسهر بعد الآن في هذا المقهى"٥١، وقد تحقّق هذا من خلال فكرة المسرح داخل المسرح، ويريد ونوس منه تقديم مستوى متخلّف من الوعي يتمثل في رواد المقهى، ليحقق مستوى ناضجاً من الوعي لدى جمهور المتلقين.

كما تتمثل التناصية الواصفة أيضاً في تعليقات الراوي في المسرح الحديث، وذلك بقطع العرض، وتدخله المباشر، ليخاطب الجمهور، معلقاً على الحدث، أو ملخصاً لحوادث جرت، كي يوقظ الجمهور، وينبهه، ويقطع عليه الاستغراق في العرض والاندماج به، ويحقق مفهوم التغريب، وكسر الجدار الرابع، وليحقق الهدف التعليمي من المسرحية، وهو ما لجأ إليه ونوس في مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني"، ولاسيما في مشهد الولاة، وفيه يكثر القطع وتدخل المنادي، ومنه توجهه إلى الجمهور بقوله٥٢:"انتبهوا يا سادة يا كرام، فحكاية الولاة تهمُّكم في كل عصر وأوان"، وهنا تتحقق أعلى درجات كسر الإيهام وتأكيد مفهوم المسرح التحريضي، وهو ما قصد إليه ونوس من التناص، مما يعني أن التناص كان عضوياً أدى وظيفته.

ولجأ إلى التناصية الواصفة ممدوح عدوان في "هملت يستيقظ متأخراً"، ليحدث التغريب ويحقق مفهوم المسرح التحريضي، ومنه وقوف هوراشيو في مقدمة المسرح وبمواجهة الجمهور في نهاية المشهد الافتتاحي بعد مقتل هملت ليقدم منولوجاً طويلاً يعلّق فيه على مقتل هملت، ومنه قوله٥٣:"إن كانوا فعلوا هذا بالعود الرطب، فماذا يكون أمر العيدان اليابسة، أعدموا هملت، شنقوه، قتلوه

في مبارزة مغشوشة، أو على مقصلة، خنقوه في الأقبية، أو ذوّبوه بالأسيد، إن كانوا فعلوا هذا بالعود الرطب، فماذا يكون أمر العيدان اليابسة؟"، ويسترسل في منولوج طويل، ومما لاشك فيه أن غايته التحريض، وكسر الإيهام، وتحقيق التواصل المباشر مع الجمهور، ولكن الحوار يشرح الواضح، وغلب فيه الهدف الفكري على الوسيلة الفنية، وبدا التناص الواصف في المسرحية مباشراً ولا يخلو من نشوز. وبذلك يبدو التناص الواصف تقنية فنية حساسة ليس من السهل التعامل معها، وإن كانت مغرية، ولاسيما في المسرح الحديث.

القيمة الفنية للتناصّ:

ويبدو التناص ّبأنواعه المختلفة واحداً، فقد تتحقق في النص الواحد عدة أنواع من التناصّ، مما يؤكد أن التناص ّواحد، وما التقسيم إلى أنواع إلا للدرس، ومما يؤكد أيضاً أن التناص ّظاهرة أدبية، لا يمكن إغفالها، ولا بد من درسها. ويربط التناص ّالنص الأدبي بآفاق مختلفة، محلية، إن كان مع التراث الشعبي، وعربية إن كان مع الأدب العربي، وعالمية إن كان مع الآداب العالمية، أو الأساطير الإنسانية، ويساعد على تأصيل المسرح، وربطه بالمجتمع، كما يعطي النص الأدبي عمقاً ثقافياً وفنياً، ويغني خبرة المتلقي، ويستثير لديه قيماً معرفية وفنية، تنعكس على النص، فيتلقاه بعمق وبأفق واسعين، ويساعده على التفاعل معه، هذا كله بشرط أن تكون المواد الداخلة في النص من نص آخر، وهي المُتَناصّ، جزءاً لا يتجزأ من النص، متلاحماً مع سائر عناصره ومتحداً بها، ولا يمكن فصله عن النص، ومن غيره تختل وظيفته النص وتتغير بنيته، وهو شرط لا يحكمه كم ولا نوع ولا شكل، إنما يحكمه الفن.

وتفتح دراسة التناص ّأو التناصّيّة intertextuality أمام المتلقي أفقاً واسعاً للقراءة والتأويل، وتستثير قواه المعرفية وحساسيته الفنية، فيستدعي ما يشاء من نصوص يجد بينها وبين النص علاقة ما، هي علاقة القراءة والتذوق والتعمق، لا علاقة التأثر والتأثير، ولا علاقة السرقة، وبذلك تصبح القراءة حرة، تتعامل مع النص وتربطه بما تشاء من نصوص سابقة أو معاصرة، ويرى بعض النقاد أنه من الممكن أن يقيم القارئ تناصاً مع نصوص لاحقة على النص، مما يعني أن التناص هو فعل قراءة في المقام الأول، وليس المقصود بالنص النص المسرحي أو النص المطبوع فحسب، بل المقصود أي شكل من أشكال الخطاب discourse ، ولذلك يبدو التناص ّأفق حرية للكاتب والمتلقي، ولكن لا بد من التأكيد أن قيمته ليست فيه، وإنما في حسن توظيفه، كتابة ونقداً.

ولذلك لا بد من وجود ظواهر سلبية في التناصّ، ومنها التراكم، على نحو ما جاء في مسرحية: "ديوان الزنج" لعز الدين المدني، إذ أورد في موضع واحد ثلاث صفحات ونصف الصفحة عن خبر الزنج منقولة عن الطبري،٥٤ ثم أورد قصيدتين مشهورتين لأبي العتاهية عن الفقر والغلاء في بغداد وأتبعها بثلاث قصائد تصور اجتياح الزنج لبغداد، لابن الرومي وأبي العلاء المعري ويحيى بن خالد٥٥، ويحتج المؤلف في مقدمة المسرحية بأنه يسعى إلى تقديم مسرح عربي جديد يريده

"أن يكون حفلة فنية جماهيرية قوامها الاستطراد"٥٦، وقد يقوم التناص على ثقافة غربية غير منسجمة مع البناء العام للمسرحية ولا مع رؤيتها، ومنه التناص مع إليوت في مسرحية "ليلى والمجنون"، حيث تمر نسوة أمام سعيد فيعلق قائلاً: "النسوة يرحن يجئن، يذكرن مايكل أنجلو"٥٧، ثم يقوم بشرح التعليق، وهو تناص صريح لا يتناسب مع جو المسرحية الذي هو الثقافة العربية، وقد يكون في التناص شيء من النشوز وعدم الانسجام، ومنه التناص في مسرحية "هملت يستيقظ متأخراً"، مع مثل يقول: "الغنمة إذا وقعت كثرت سكاكينها"٥٨، والمثل شعبي عربي لا ينسجم وقصة هملت، وهي قصة أوربية، ولعل الكاتب أراد ربط المسرحية بالواقع، وتقريبها من المتلقين. ومن سلبيات التناص الافتعال وهو ما يظهر في مسرحية "رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم" لمؤلفها نعمان عاشور، حين يطلب رفاعة من ولده أن يقرأ عليه بعض أقوال كان قد دوّنها رفاعة نفسه من قبل، فيأخذ علي فهمي في قراءة بضعة أسطر، منها٥٩: "التربية هي فن تنمية الأعضاء الحسية والعقلية، وطريقة تهذيب النوع البشري ذكراً كان أو أنثى، وهي تتم على طبق أصول معلومة بالنسبة للأفراد....وحسن التربية مقصدها النهوض بالهيئة الاجتماعية لأنها مكونة من هؤلاء الأفراد...فالأمة التي حسنت تربية بنيها هي الأمة السعيدة التي يرقى بها الوطن ويتبوأ مكانته السامية..."، ويتخلل هذا التناص تعليقات بكلمة أو كلمتين من رفاعة يعلق فيها على كلامه هو نفسه الذي يقرؤه عليه ولده. ويشبهها أيضاً في الافتعال والحشو مشهد آخر في الفصل الثالث يظهر فيه بعض تلامذة رفاعة، وفيهم فرغلي وأبو السعود وصالح مجدي، وهم في غرفة في المدرسة، ويخبرهم أبو السعود أن رفاعة قد كلفه بإعداد دراسة عن تعليم البنات، ولكنه لم يتمكن من إنجازها، ويجيبه صالح مجدي بأن الدراسة جاهزة، وما عليه إلا أن ينقل من كتاب رفاعة نفسه، ثم يأخذ أحدهم في قراءة مواضع من أحد كتبه تبلغ نحو الصفحتين، ٦٠ ومن السلبيات أخيراً الغرابة وصعوبة التوصيل، ومن أمثلته مسرحية "هملت يستيقظ متأخّراً"، فجوّها أوربّي، وأسماء الشخصيات أعجميّة، وسيحسبها المتلقي مترجمة أو مقتبسة أو معدّة. ولعلّ في هذا ما يؤكّد أن القيمة ليست في التناص أياً كان شكله، إنما في توظيفه وحسن التعامل معه.

إن قيمة التناص تكمن في قدرته على أداء وظيفته، وتلاحمه مع النص، وارتباطه بسائر عناصره ارتباطاً عضوياً، أي أن يكون نفسه عنصراً مكوناً من عناصر النص، فلا يبدو ناتئاً كأنه حلية أو زينة لغوية، أو شاهداً داعماً للفكرة أو استطراداً أو حشواً، ويؤكد ذلك كله مثل من مسرحية "مجنون ليلى" وفيها يظهر مغن عجوز ضرير ليغني مقطعاً من أغنية شعبية في مقهى شعبي حيث يلتقي سعيد وزياد وحسام، يقول فيها المغني٦١:

والله إن سعدني زماني لاسكنك يا مصر
وابني لي فيكي جنينة فوق الجنينة قصر
واجيب منادي ينادي كل يوم العصر
دي مصر جنة هنية للي يسكنها
واللي بنى مصر كان في الأصل حلواني
يـــا الـــيـــلـــي يـــاعـــيـــنـــي

والأغنية لا تنسجم مع المسرحية في شيء، فهي بالعامية، والمسرحية بالفصيحة، ومستواها الشعري لا يتفق والمستوى الشعري للمسرحية، وهي في غنائيتها لا تتفق والتوتر المسرحي، بل تكسر من حدة الصراع، ويؤكد نشوزها وعدم تلاحمها مع عناصر المسرحية أن المغني العجوز نفسه لا يفعل شيئاً ولا يغير في المواقف ولادور له، ويمكن الاستغناء عنه كما يمكن الاستغناء عن أغنيته، ولطالما اخذ النقاد من قبل على مسرح أحمد شوقي المقاطع الغنائية الطويلة، ويبدو أن المسرح الشعري لم يستطع التخلي عن الغنائية.

إن التناص طاقةٍ إبداعية تغني النص، وتمنحه أبعاداً محلية أو تراثية أو إنسانية، وتوسع من آفاقه، وتكسبه القدرة على التواصل مع المتلقي، والتأثير فيه، فهي تستثير قواه المعرفية وقدراته الفنية، ولكن هذا كله ليس من غاية التناص الأساسية، إنما غايته الأساسية أن يكون اللغة المكونة للنص والعنصر المكون مثله مثل عناصره الأخرى المكونة وإلا كان مجرد حلية.

ودراسة التناص أو التناصية intertextuality هي الأخرى وفي الوقت نفسه طاقة إبداعية لدى المتلقي، وهو يستطيع من خلالها الكشف عن أغوار النص وارتباطه بما قرأه وثقفه سواء من نصوص سابقة على النص أو معاصرة له أو حتى لاحقة له، لأن التناصية ممارسة نقدية حرة، هي إجراءٍ ثقافي، يضفي على النص ظلالاً أو يكشف عن خفايا في بواطنه، سواء أكانت موجودة حقيقة فيه أو غير موجودة، هي تأملات ثقافية في النص، أو استطرادات، مما يعني أن النص مفتوح على قراءات لا حدود لها.

خاتمة:

وبعد، فقد كانت الغاية من هذا البحث اختبار منهج محدد، وهو التناصّ، وفق فهم جينيت، وتم تطبيقه على بضع مسرحيات، مع تعديلات بسيطة في التقسيم فقط، مع الاعتقاد بوحدة التناصّ، والعمل وفق فهم جينيت لا يعني التقليد، بل يعني الأخذ بخبرة ثقافية ناضجة متكاملة، وهي ملك الإنسانية، وهي نتاج جهود كثيرةٍ متطورةٍ في درس التناصّ، وليست جهداً فردياً، وقد تبين أن فهم جينيت للتناص فهم عملي مفيد، وهو الأكثر مناسبة للنقد المسرحي.

ولتأكيد شرعية اعتماد البحث على فهم جيرار جينيت، وتوضيح نضج فهمه للظاهره واعتداله في درسها، يمكن الإشارة إلى تطرف بلوم H. Bloom ومغالاته في فهم التناص وتفسيره له بعقدة أوديب، إذ يرى أن الأديب، ولاسيما الشاعر، يعاني من سيطرة الأسلاف، ويحس بما يسميه قلق التأثير Anxiety influence، ولذلك يعمد الشاعر إلى تشويه نصوص الشعراء السابقين، بإقامة تناص معهم، يسطو فيه على شعرهم، وكأنه يقتلهم، ليحقق ذاته٦٢.

وفي الواقع يستطيع درس التناص أن يكشف عن أغوار العمل المسرحي، ويمنحه قيمة معرفية وجمالية، ويضع بين يدي الكاتب المسرحي اتجاهات جديدة في التأليف المسرحي، كما يضع بين يدي المتلقي طريقة جديدة للتعامل مع الأدب تتسم بالانفتاح الثقافي وحرية القراءة، إذ يتيح للمتلقي حرية الفهم والتأويل،

ويساعده على سبر أغوار النص، مستعيناً بما يملك من ثقافة، وكلما كانت ثقافة المتلقي أوسع كانت ممارسته للتناصية أقوى. وقد يلتقي هذا المنهج مع الأدب المقارن، ولكنه يختلف عنه، في أنه يركز على الوسيلة لا الغاية، فليست غايته إثبات التأثر أو التأثير، إنما غايته البحث عن امتدادات فكرية وجمالية للنص في نصوص أخرى.

وإذا كان التناصّ في الأصل ظاهرة أدبية وتقانة فإن دراسة التناص أو التناصية intertextuality قد غدت منهجاً نقدياً، ومن الضروري إطلاق هذا المنهج في البحوث الجامعية، والأخذ به، وتطبيقه في مجال الرواية والمسرح، بالإضافة إلى ما حظي به من تطبيق في مجال الشعر.

ومن الممكن فتح آفاق أخرى أوسع وأغنى في درس التناصّ، كدرس مصادره، من أسطورة ودين وتاريخ وأدب وتراث شعبي، ودرس مصادره العربية ومصادره الأجنبية، ودرس الدوافع إلى التناصّ، من تقليد القدماء، أو الثورة عليهم، وفق رأي بلوم H. Bloom، أو قد يكون الدافع التستّر وراء التناص للتعبير عن موضوعات وقضايا يصعب التعبير عنها مباشرة لأسباب مختلفة سياسية أو دينية أو اجتماعية أو فنية، أو استسهال التأليف والتسريع به، ودرس وظائف التناصّ كالمساعدة على التوصيل وإغناء العمل بقيم ومفاهيم وأبعاد أدبية وتاريخية وتراثية ومحلية وإنسانية، ويمكن التوسع في درس سلبيات التناص، وأنواعه، غير ما قال به جينيت، كالتناص بالترجمة أو التعريب أو التلخيص أو تبسيط النص وتقريبه من القراء كتبسيط رسالة الغفران أو تحويل النص من نوع إلى نوع آخر، كتحويل القصة إلى مسرحية أو المسرحية إلى رواية أو تحويل عمل أدبي لغوي إلى شريط سينمائي أو تلفزيوني أو لوحة فنية أو بالعكس.

إن مفهوم التناصّ قابل للتوسيع والإغناء والتطوير، ومما لا شك فيه أنه أوسع من مفهوم السرقات الأدبية.

الحواشي

١ ينظر: علوش، د.سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ٢١٥

٢ علوش، د.سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ٢١٥

٣ أبو شهاب، رامي، مصطلح السرقات الأدبية والتناص، مجلة علامات في النقد، جدة، المجلد ١٦، الجزء ٦٤، شباط ٢٠٠٨، ص ٢٤٨

٤ ينظر: فرطاس، نعيمة، نظرية التناصّيّة والنقد الجديد جوليا كريستيفا أنموذجاً، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٤٣٤ حزيران ٢٠٠٧، ص ٢٧

٥ جينيت، جيرار، أطراس، الفصل الأول، تر. المختار الحسيني، مجلة علامات في النقد، جدة، ج٧٥، سبتمبر، ١٩٩٧، ص ١٨٠.

وينظر: جينيت، جيرار، طروس، دراسات في النصّ والتناصيّة، تر: محمّد خير

البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط٢، ٢٠٠٤، ص ٣٥، و ص ١٣٨

٦ ينظر: عزام، محمد، النص الغائب: تجليات التناص"في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٥٤.

٧ النقاش، مارون، أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، ١٨٦٩، ص ١٦٢

٨ نجم، د.محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت، بيروت، ١٩٥٦، ص ٣٦٨

٩ نجم، د.محمد يوسف، المسرح العربي: الشيخ أحمد أبو خليل القباني، دار الثقافة، دار بيروت، بيروت، لاتا، ص ٧.

١٠ المصدر السابق، ص ١٨.

١١ شوقي، أحمد، الأعمال الكاملة، المسرحيات، تح.سعد درويش، مر.د.عز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٨٤ .

١٢ عدوان، ممدوح، هملت يستيقظ متأخراً، دار الزاوية، ط.ثانية، ١٩٨٩ص ٢٤

١٣ المصدر السابق، ص ١٨

١٤ ونوس، سعد الله، الملك هو الملك، دار ابن رشد، بيروت، ط.ثالثة، ١٩٨٠، ص ١٦

١٥ المصدر السابق، ص ٢١

١٦ المصدر السابق، ص ٢٤

١٧ المصدر السابق، ص ٣١

١٨ نجم، د.محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ٤١٦ ـ ٤٢٠

١٩ المصدر السابق، ص ٢١٧

٢٠ فرج، ألفريد، سليمان الحلبي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط. ثانية ١٩٦٩، ص ١٠٨ـ ١٠٩

٢١ شكسبير، هملت، تر.عوض محمد عوض، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١، ١٠٥ ـ ١٠٦

٢٢ ونوس، سعد الله، حكايا جوقة التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥، ص ١٥٤

٢٣ عصمت، رياض، الحداد يليق بأنتيغون، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٨، ص ١١٥

٢٤ المصدر السابق، ص ٥٤

٢٥ إخلاصي، وليد، أوديب مأساة عصرية، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد ٤ ـ ٥، ١٩٧٨، ص ٨٣.

٢٦ برشيد، عبد الكريم، مرافعات الولد الفصيح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩، ص ١٤

٢٧ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧، المجلد الثالث، ص ٣٦٤ ـ ٣٦٥

٢٨ عرسان، علي عقلة، تحولات عازف الناي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

٢٩ عثمان، سهيل، والأصفر، عبد الرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص ١٠٢

٣٠ ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٧٣، ص ٢٨

٣١ المصدر السابق، ٢٩.

٣٢ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، دار العودة،

بيروت، ١٩٧٧، ص ٧٣٧

٣٣ المصدر السابق، ص ٧٤٥، ٧٤٦

٣٤ قلعه جي، عبد الفتاح، عرس حلبي وحكايات من سفر برلك، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤، ص ١١٥

٣٥ المصدر السابق، ص ١٥٥

٣٦ المصدر السابق، ص ١٨٦

٣٧ المرجع السابق، ص ٥

٣٨ عدوان، ممدوح، المخاض، مط.الجمهورية، دمشق، ١٩٦٧، ص ٦٩ ـ ٧٠

٣٩ عدوان، ممدوح، هملت يستيقظ متأخراً، ص ٢٢ ـ ٢٣

٤٠ الكتاب المقدس، العهد القديم، إنجيل متى، الإصحاح الحادي والعشرون، الآية ١٢ وما بعدها.

٤١ المرجع نفسه، الإصحاح العاشر، الآية ٣٤ وما بعدها

٤٢ عرسان، علي عقلة، تحولات عازف الناي، ص ١٧٥

٤٣ القرآن الكريم، سورة فصلت، الآية ٣٧

٤٤ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، ص ٧١١.

٤٥ المصدر السابق، ص ٦٠٥

٤٦ المصدر السابق، ص ٦٨٢

٤٧ ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، ص ٩

٤٨ المدني، عز الدين، ديوان الزنج، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٣، ص ١٥

٤٩ ينظر: اليوسفي، د.حسن، المسرح والمرايا، اتحاد الكتاب، المغرب، ٢٠٠٣، ص ٢٧، وص ٣٥

٥٠ عرسان، علي عقلة، تحولات عازف الناي، ص ٢٠٧

٥١ ونوس، سعد الله، مغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠، ص ٥٦

٥٢ ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، ص ٦٢

٥٣ عدوان، ممدوح، هملت يستيقظ متأخراً، ص ٣

٥٤ المدني، عز الدين، ديوان الزنج، ١٠٤ ـ ١٠٧.

٥٥ المصدر السابق، ص ١١١ ـ ١١٦

٥٦ المصدر السابق، ص ٧

٥٧ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، ص ٧٩٤

٥٨ عدوان، ممدوح، هملت يستيقظ متأخراً، ص ٣٤

٥٩ عاشور، نعمان، رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٣٩ .

٦٠ المصدر السابق، ص ١٥٨ ـ ١٥٩

٦١ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، ص٧٩٩ ـ ٨٠٠ .

٦٢ ينظر: إيغلتون، تيري، نظريّة الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، ١٩٩٥، ص ٣٠٨.

وحمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النصّ، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣، ص٢٠١.

المسرحيات المدروسة

١. إخلاصي، وليد، أوديب مأساة عصرية، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد ٤ ـ ٥، ١٩٧٨.

٢. برشيد، عبد الكريم، مرافعات الولد الفصيح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩.

٣. شوقي، أحمد، مجنون ليلى، الأعمال الكاملة، المسرحيات، تح.سعد درويش، مر.د.عز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٨٤ .

٤. عاشور، نعمان، رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

٥. عبد الصبور، صلاح، ليلى والمجنون، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.

٦. عبد الصبور، صلاح، بعد أن يموت الملك، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.

٧. عدوان، ممدوح، المخاض، مط.الجمهورية، دمشق، ١٩٦٧.

٨. عدوان، ممدوح، هملت يستيقظ متأخراً، دار الزاوية، ط.ثانية، ١٩٨٩.

٩. عرسان، علي عقلة، تحولات عازف الناي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

١٠. عصمت، رياض، الحداد يليق بأنتيغون، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٨.

١١. فرج، ألفريد، سليمان الحلبي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط. ثانية ١٩٦٩.

١٢. القباني، أحمد أبو خليل، مسرحية غان بن أيوب وقوت القلوب، تح. نجم، د.محمد يوسف، المسرح العربي: الشيخ أحمد أبو خليل القباني، دار الثقافة، دار بيروت، بيروت، لاتا.

١٣. قلعه جي، عبد الفتاح، عرس حلبي وحكايات من سفر برلك، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤.

١٤. المدني، عز الدين، ديوان الزنج، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٣.

١٥. النقاش، مارون، البخيل، أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، ١٨٦٩

١٦. النقاش، مارون، مسرحية هارون الرشيد أو أبو حسن المغفل، أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، ١٨٦٩

١٧. ونوس، سعد الله، الملك هو الملك، دار ابن رشد، بيروت، ط.ثالثة، ١٩٨٠.

١٨. ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٧٣.

١٩. ونوس، سعد الله، مأساة بائع الدبس الفقير، حكايا جوقة التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥.

٢٠. ونوس، سعد الله، مغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠.

كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد *

تأثرت اللهجة الكويتية على مر العقود بلغات ولهجات مختلفة، كالفارسية والهندية، والتركية والإنجليزية، وبعض الكلمات الإيطالية والفرنسية والسواحلية والأوردية، وبقايا كلمات سريانية وآرامية، وهذا يعكس مدى علاقاتها وتأثرها بحضارة وتجارة تلك الدول منذ نشأتها.

وفيما يلي ثَبْت لبعضٍ من تلك الكلمات.

* باحث من الكويت.



ب	
بالباء العريضة، البطارية: لفظ دخيل له معنيان: 1- في الكهرباء: جهاز يخزن القوة الكهربائية وهي نوعان: جاف وسائل. 2- في المصطلحات العسكرية: هي وحدة مدافع مع جنودها توضع في مكان ما لضرب تجمعات العدو. واللفظة في معجم المؤنثات السماعية ايطالية، أما في المنجد فهي فرنسية، أقرها مجمع اللغة العربية.	**بَاترِي**
تلفظ الجيم جيماً فارسية، الباجة: كراع الغنم والبقر ورؤسها وألسنتها، تسلق وتتناول مع الخبز، فارسية.	**بَاجَة**
تلفظ مرققة، وعاء مدور ومقعر يشبه القدر، معَّربة قديماً عن "باطية" الفارسية، أما داود جلبي فيردها إلى السريانية.	**بَاديَة**
البار هنا بمعنى الحمل والثقل، نقول للشخص الذي لا يتحمل المسؤولية، "البارموعَلَيك" أي أنت خالٍ من المسؤولية، وهي فارسية بمعنى حِمل.	**بَار**
نسيج من الخيش يلف على البضاعة المعدّة للنقل والتصدير ليحميها من التلف، فارسية مكونة من "بَار" حمل "ودَان" وعاء، أي وعاء النقل أو الحمل، هكذا في الموسوعة الكويتية المختصرة.	**بَاردَان**
جزء من عملة تركية قديمة، استعملت في المنطقة، وهي جزء من أربعين جزء من القرش التركي، وكل أربع بارات تساوي "متليك" والمتليك يعادل آنة هندية حوالي 4 فلوس. تركية "بارة" بمعنى جزء. جاء في محيط المحيط – قاموس عربي– في مادة "بار" قطعة من العملة تساوي خُمس ثمن القرش، معَّرب بارة بالفارسية ومعناها قطعة والجمع بارات.	**بَارَة**
معطف كبير من الصوف الخشن، وغالباً ما يكون من مخلفات الجيوش، كثر استعماله بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. واللفظة انجليزية.	**بَاركوت**



بَارُود	مادة مفرقعة يحشى بها في طلقات الرصاص، واللفظة تركية "باروت"، وهي مأخوذة من الفرنسية بمعنى غبار، وكذلك هي في الهندية بهذا اللفظ والمعنى.
بَاريَه	والجمع بواري، حصير يحاك من القصب، يستعمل قديماً في تسقيف غرف المنازل وللجلوس. قال أدي شير في معجم الألفاظ الفارسية المعّربة: أظن أن أصل هذه الكلمة آرامي، وفي تاج العروس إنها معَّربة من الفارسية، والبعض يرى أنها سريانية الأصل.
بَاسَكيل	وتلفظ الكاف جيماً قاهرية، من الألفاظ المتروكة وهو قمع من الفخار يكون في رأس "الكدِو" النارجيلة، يوضع فيه الجمر. فارسية من "باز" بمعنى مفتوح "وكيل" طين؛ أي الطين المجوف أو المفتوح. هكذا في معجم الألفاظ الكويتية والموسوعة الكويتية المختصرة.
بَاص	سيارة كبيرة لنقل الأفراد، قديماً كان يطلق عليها اسم "بوعَرَّام" واللفظة انجليزية عامة. وفي موسوعة حلب المقارنة فرنسية وفي الأصل اسم لشيء يشبه الجواز أو التذكرة.
بَاغَة	من الألفاظ المنسية، وهي ألواح من البلاستيك أو النايلون السميك كانت تثبت في فتحات الشبابيك قديماً ويستعاض بها عن الزجاج، واللفظة تركية "بَغَّة" وكذلك هي بالفارسية.
بَافتَة	أو بَفْتَه من الأسماء القديمة لنوع من النسيج القطني الأبيض الناصع الناعم الملمس. فارسية "بَافتة" بمعنى منسوج مبروم.
بَاكدِير	وتلفظ الكاف جيماً قاهرية، من طرق تكييف الهواء قديماً، عبار عن برج فوق أسطح المنازل له عدة أبواب تزيد عن أربعة يصطدم بها الهواء فيدخل في تجويف يصل إلى داخل الغرفة ويلطفها، واللفظة فارسية " بادكير" من باد "هواء وكير"وقف، والمعنى ماسك الهواء أو جالب الهواء. هكذا في الموسوعة الكويتية المختصرة. وفي القواميس الفارسية العربية.



باكُورَة	عصا غليظة معقوفة الرأس تتخذ عكازاً، واللفظة كما يقول حمد السعيدان في موسوعته: سواحلية "بَاكُورة"، أما في موسوعة حلب المقارنة فهي تركية من "بُوك" أو بوكمك" بمعنى الحني والتثني، أو المنحنية.
بَاكيت	علبة صغيرة أو كبيرة من الكرتون متعددة الأغراض، وتطلق اللفظة غالباً على علب السكاير وهي انجليزية، أما في موسوعة حلب المقارنة فهي فرنسية بمعنى الصُّرة أو الرزمة أو الربطة.
بَالطُو	معطف يتخذ من قماش ثخين أو جلد يلبس اتقاء البرد ومنه ما يلبس اتقاء المطر، قديماً كان يلبس في الكويت فوق "الدشداشة" ولكنه تُرك منذ بداية الستينيات ولم يعد يلبس إلا من قلة قليلة. اختلف في أصل اللفظة فقيل إيطالية من "بَالتو" وحرَّفها العرب إلى بالطو، وقيل فرنسية، وهناك قول ثالث بأنها هولندية ولاتينية. هكذا ورد في قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية لأحمد أبو سعد، والموسوعة المختصرة للأزياء لسلوى المغربي.
بَالَه	حزمة من البضائع كالبطانيات والقطن ونحوها، يحكم ربطها. واللفظة معَّربة عن الإيطالية. أما الأب "لامس" فيقول في كتابه الفروق إنها معربة عن اليونانية، أما السيد أدي شير فيرى: أنها مشتقة من "بيله" الفارسية بمعنى الوعاء.
بَالُول	من أسماك الخليج العربي الجيدة والمعروفة، رمادي منقط بالأصفر، والجمع "بَواليل". ذكر جلال الحنفي في معجم الألفاظ الكويتية: أن التسمية من "بالق" في التركية وليس من دليل، لأن لفظة بالق في التركية تطلق على السمك بصفة عامة وليس على نوع معين.





قصة

هالة من الزيف

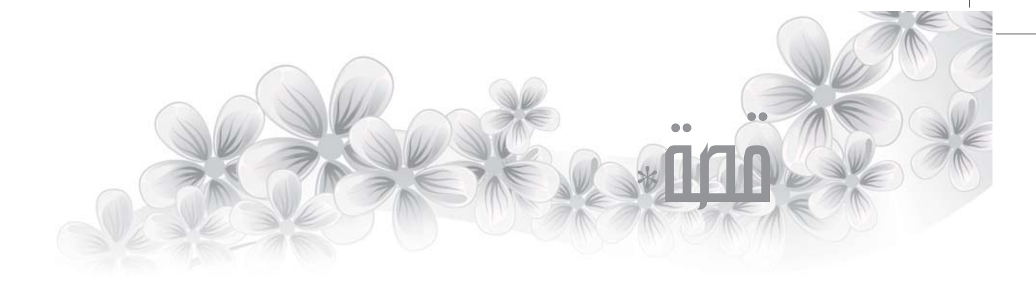
سليمان الحزامي

نزهة "فريد وليلى"

ضياء هشام البدر

ليلة مع عروس البحر

بسام المسلم



هالة من الزيف

بقلم: سليمان الحزامي*

سارة امرأة جميلة ذات ابتسامة مغرية تعمل في محل بيع الزهور شارع الخليج العربي، في صوتها نبرة من الحزن، عندما سألها عن ذلك عرف السبب حيث إنها ترملت صغيرة، فقد توفي زوجها ضمن عشرات الركاب في حادث سقوط طائرة، وترك لها طفلاً، عندما توفي والده عمره أقل من سنة، فاهتمت بتربية ابنها وتركت بلدها قادمة للكويت لتعيش في كنف والديها الذي يعمل بالكويت، عاشت سنوات وهي بين والديها وابنها، الصغير وتفرغت لتربية ولدها رغم إلحاح والديها عليها بالزواج مرة أخرى، لكنها كانت تقول لن أجد بديلاً لياسر وأنا الآن أهتم بياسر الصغير.

وبطبيعة الحال ومن خلال عملها كبائعة للزهور في ذلك المحل فقد تعرفت على الكثير من محبي وعشاق الزهور وأصبح لديها خبرة في اختيار أنواع الورد فهي تعرف النرجس والقرنفل والياسمين إلى آخر الأسماء، إلى أن جاء ذلك اليوم عندما التقت به داخل المحل ليشتري منها باقة ورد لمريض عزيز عليه، وبجرأة غير عادية سألها: اسمك ليلى؟ ضحكت بابتسامتها الآثرة! أهو سؤال أم تخمين ؟ قال متردداً: سؤالاً، ضحكت مرة أخرى وهي تقول اسمي سارة وليس ليلى، نظر إليها بعمق قائلاً: ساره من السرور، أنت إنسانة مسرورة وتبعثين السرور في النفس، نعم نعم نعم لقد سررت وأنا أنظر إليك يا سارة! ولتقطع عليه حبل أفكاره، قالت بهدوء: ١٥ ديناراً ثمن الباقة، أعطاها المبلغ مستخدماً بطاقة الحساب الخاص به وخرج وهو يقول لم أشتر ورداً إلا من هذا المحل، نظرت إليه، ولم تعلق، لكنها أخذت تفكر أنه ليس أول شخص يسأل عن الاسم وهو بالتأكيد ليس أول شخص يشتري منها ورداً، لكن هذا الرجل يبدو فيه شيء غريب، أخذت الأفكار تحيط بها إلى اليوم التالي، عندما دخل المحل مرة أخرى قائلاً: ساره أريد وردة واحدة فقط، أريدها من ذوقك، اختاري لي وردة واحدة

---

* كاتب من الكويت.



فقط، وسأدفع ثمن باقه كاملة ضحكت وهي تقول أختار لك الياسمين وبدون أي مبلغ، ولتنهي الموقف أعطته الوردة وهي تقول مع السلامة، وعرف بذكائه إنها تريد منه أن يترك المحل، وهكذا فعل، ومرت أيام نسي عددها لكنه لم ينسَ ساره، عندما أوقف سيارته ودخل المحل نظرت إليه قائلة : هذا أنت مرة أخرى؟ قال لها: نعم أريد باقة ورد، فجهزت له الباقة، وأخذت بطاقة وكتبت عليها إهداء لمن سألته: نظر إليها قائلاً: لصاحبة الابتسامة الجميلة ساره ضحكت بصوت مرتفع أتعرف امرأة تسمى ساره أيضاً؟ قال لها: هذه الباقة لك أنت، سارة ضعي اسمك قبل أن تسأليني ما اسمك ؟؟ آه صحيح ما اسمك؟ نظر إليها وهو يقول: سامي، كتبت على البطاقة إلى الحبيبة ساره وذيلت البطاقة باسم سامي، قال لها المبلغ خمسة عشر ديناراً؟؟ ضحكت، قالت مترددة إنها أول مرة تمر علي هذه الحالة يا سامي، شخص يشتري مني ورداً ليعيده إليّ كهدية .. لن آأخذ منك أي مبلغ، ولكنه أصر .. ترك المبلغ على طاولة التجهيز وخرج مسرعاً.

وفي هذه المرة غاب فترة طويلة، وعاد إليها بعد أكثر من شهر، دخل المحل كعادته ضاحكاً، وهو يقول : اسمك لا يزال ساره .. ضحكت بابتسامة مغرية قائلةً وأنت لا يزال اسمك سامي وضحكت بصوت عالٍ وأحس ضحكتها قد آثارته فتجرأ ليقول لها: تقبلين دعوتي للغداء؟ ردت قائلة: ليس اليوم دعها في الغد، وهكذا تم الاتفاق.

وتكررت اللقاءات بينهما وانتقلت من المطعم إلى أماكن مغلقة، وفي ثاني لقاء لهما في غرفة مغلقة قال لها: أتذكرين أول يوم تغدينا معاً ؟قلت لك إنني أريد أن أضع يدي لأتحسس خدك الناعم، فهل أستطيع أن أفعل ذلك الآن؟ أعطته وجهها وهي تقول تحسس كما تشاء، وقبل أن يرفع يده هجمت عليه لتقبله على شفتيه بقوة فاجأته بقبلتها الحارة ولا شعورياً رد عليها بقبلة أكثر سخونة، وقفزت من مكانها متجهة إلى الباب تريد الخروج وهي تردد عيب عيب .. قال ضاحكاً وهو في مكانه .. أنت التي بدأت يا ساره، تنهدت بعمق، لم أستطع أن أقاوم شخصيتك، دعنا نخرج الآن، وهكذا كان.

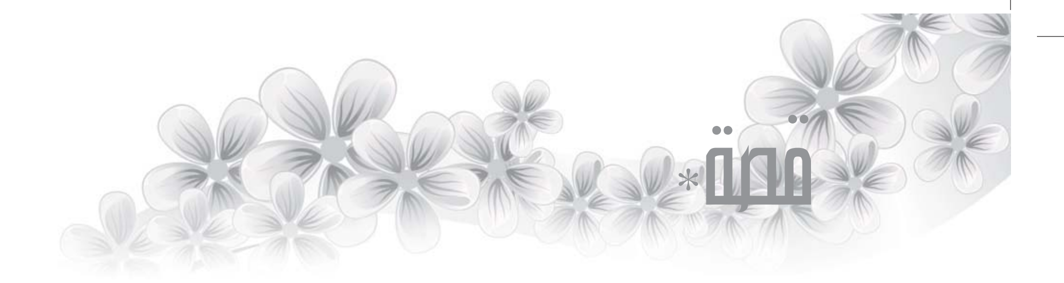
وتكررت لقاءات الأماكن المغلقة ونمت العلاقة وتجاوزت القبلات إلى أكثر من ذلك إلى أن جاء يوم، وكان على موعدٍ معها أن يلتقيا في المكان المعتاد .. وقالت له أريدك أن تحضر معك هدية .. وافق وأحضر لها الهدية لكنها قالت : لقد طلبت منك هدية أغلى من التي جئت بها، سأقبل هذه المرة، ولكن في المرة القادمة عليك أن تلتزم بما



أطلبه منك .. عندها أحس سامي بشيء من الابتزاز وأخذ يتساءل هل هذه هي سارة اللطيفة ذات الابتسامة الآثرة ؟؟ لكنه التفت إليها قائلاً: حاضر سأعمل على ذلك وانتهى اللقاء دون أن يكون بينهما غير ذلك.

بعد يومين اتصلت به لتخبره أنها تريد هدية بمبلغ كبير .. كان صريحاً معها، لا يا ساره لن أستطيع أن أحضر لك هذه الهدية .. قالت له : وأنا لن أراك مرة أخرى .. اسمع يا سامي .. عليك أن تنسى كل ما كان بيننا .. عليك أن تعرف أنني في طريق وأنت في طريق، ولم يلتقيا لفترة تزيد على شهر، ولأن هذا العالم صغير فقد انكشفت أمامه ساره عندما حكى لأحد أصدقائه عن محل لبيع الورد فقال له صديقه آآه ذلك المحل في الخليج العربي الذي فيه فتاة تسمى ساره؟ قال له سامي : نعم إنها ساره أتعرفها؟ ضحك الصديق قائلاً: إنها تحيطك بهالة من الحب والتقدير والإعجاب لكنها تبتزك، هل فعلت ذلك معك؟

نظر سامي بعمق وهو يقول : هل تعني أنني لست أول شخص؟ قال له الصديق: وأنت لن تكون الأخير يا سامي! إن ساره امرأة فيها كثير من الصفات الجميلة، ولكنها في النهاية هي هالة من الزيف من العلاقات الإنسانية، إنها امرأة بلا حب، فترك سامي صديقه وهو يردد سارة هالة من الزيف! نعم إنها هالة من الزيف! نعم إنها هالة من الزيف.



نزهة "فريد وليلى" (١)

بقلم: ضياء هشام البدر*

كان لأسرة قروية طفلان صغيران اسمهما (فريد وليلى) وذات يوم بعد أن انتهى الصغيران من أعمالهما اليومية المدرسية خرجا قاصدين النزهة في إحدى الحدائق التي لا تبعد كثيراً عن قريتهما. وهناك وجدا عين ماء تحيط بها أشجار جميلة ذات ثمار شهية وأرض مبسوطة بالحشائش.

وفي هذا المكان الجميل الرائع جلس الصغيران يلعبان تارة ويأكلان تارة فقال فريد:

سبحان من خلق هذه الطبيعة يا ليلى. ألا ترين هذه الفواكه المتدلية.. وهذا الماء الذي ينساب من باطن الأرض؟ ليلى: حقاً إنها مناظر خلابة. وإن الله قادر على أن يخلق أجمل من هذا يا فريد .

وفيما هما يتبادلان أحاديث الإعجاب والراحة من هذه المناظر الجميلة، نسيا كل شيء يخطر بالبال، حتى حضن أمهما الحنون التي تقبلهما كل مساء عند دخولهما منزلهما القروي المتواضع.

بدأ الظلام يحجب النور وألقى الليل ستاره المظلم على الحديقة المتشابكة الأشجار فزادها سواداً وبدا على الطفلين الارتباك والخوف وضلا الطريق الذي أتيا منه. فيا لها من مصيبة أودت بهذين الطفلين. وبدأت دمعات ساخنة تنزل على خدي الطفلة الصغيرة ليلى وهي ماسكة بكل قوة بملابس أخيها الأكبر فريد وتبكي وتولول.

ليلى: فريد.. فريد إلى أين نذهب.. أين الطريق. إن الليل قد جاء وصحب معه المصائب. أين أمي يا فريد؟

---

* كاتبة من الكويت.



فريد: "بينه وبين نفسه" أنها حقاً لمصيبة. إن الله معنا يا ليلى.

ليلى: "الدموع تترقرق في عينيها" أنا لست قادرة على المشي يا فريد.

أنا أريد أمي.

فريد: ادعي الله معي ليساعدنا يا ليلى.

وسار الطفلان واحد يجر الآخر تحت وشاح الليل الأسود والرعب يتملكهما.

إنهما يطلبان النجدة. لكن أرجلهما ما لبثت أن قادتهما إلى مصيبة أخرى، وهي دخولهما إحدى الغابات السوداء وباتا يشعران أن لا أمل لهما في النجاة من الوحوش المفترسة.

لقد مرت بهما عاصفة من خيالات مثيرة للأعصاب... خيالات الوحوش المفترسة التي عما قليل ستجعل منهما عظاماً نخرة. وخيالات حزينة موحشة تصور لهما مفارقة أمهما وحرمانهما من حنانها وحضنها الدافئ.

إنهما الآن في شبه غيبوبة من أثر التعب الذي لقياه أثناء سيرهما، وأسلما ظهريهما إلى جذع شجرة كبيرة ليرتاحا قليلاً.

إن كل شيء في الوجود ساكن هادئ إلا هذين الطفلين لا يعلمان ما سيقدر لهما. إن الخوف والأشباح تتراقص في عيونهما اللتين كادتا تفقدان النور.

ليس في هذه الغابة سوى أنفاس طفلين صغيرين تتصاعد إلى السماء طالبة الرحمة. وعيون تتساقط منها قطرات ماء فضي تدفق من أعماق القلب، إنها دموع غالية تستحق الرحمة لكن من يعلم؟ إن الله هو الذي يعلم ما تكنه القلوب..

وبعد أن ارتاحا قليلاً في هذه الغابة الموحشة واصلا سيرهما خارجين منها فاقدين شعورهما من شدة الخوف والهلع إنهما يمشيان في هدوء وأفكارهما شاردة كأنهما يناجيان أمهما ويقولان: أماه. أماه.أماه. أين أنت أين الناس لا أحد يجيب...

أماه أين أحضانك الدافئة التي تقينا أيام البرد.. أين حنانك أماه؟ أين ذهبت عنا؟

فيا للمصيبة التي حلت بهذين الطفلين، ويا للقلوب التي استحالت إلى حجر ملتهب إنما الآن أشبه بالمشردين لا أهل لهما ولا أقارب. بكيا حتى نضبت عيونهما من الدموع.



وواصلا السير وعين الله ترعاهما إلى أن وقفا على باب كبير.. إنه باب مسجد.

إن الساعة الآن تشير إلى الرابعة وقد حان وقت صلاة الفجر. إن المسجد الذي وقفا ببابه هو الذي يقع في محلتهما ولكنهما لا يعلمان من هذا شيئاً. فهما قد رأيا بوابة كبيرة ودخلاها ولا يعرفان أي شيء. ورميا أنفسهما بداخل المسجد بدون وعي وذهبا في نوم عميق استيقظا منه على أثر يد رفيقة تحرك جسديهما المنهوكين من التعب. فجماعة المصلين عند خروجهم من المسجد رأوا جسمين لصغيرين يرتعشان من البرد وثيابهما مبللة من المطر أثناء نومهما. وفي الحال أيقظوهما وسألوهما عن اسميهما. ولكن لم يتكلم أحد منهما. إنهما أشبه بالجثث، وهكذا لم يستطع المصلون أن يفهموا أي شيء عنهما، إلا بعد أن أشعلوا النار لهما وخلعوا لهما ملابسهما وأبدلوها بأخرى غيرها وما إن دفئ الصغيران واستشعرا بالحرارة تدب في أوصالهما حتى رجعا إلى صوابهما ووعيهما. وهنا بدأوا يسألونهما ثم تعرفوا بالتالي عليهما. وما هي إلا خمس عشرة دقيقة وإذا بالعويل والصراخ عند باب المسجد. إنها قد هامت على وجهها في الشوارع المظلمة تسأل وتبكي على عزيزيها اللذين فقدتهما، حتى أرشدها الله إلى بيته وجاءت إلى المسجد لتسأل المصلين لعل أحدهم يعرف عن مصيرهما أي شيء.

وقفت المسكينة على باب المسجد مبللة الثياب في حالة يرثى لها وخرج أول رجل من المسجد وهو يتمتم بصوت مسموع ويقول: مسكينة أم هذين الطفلين، يا ترى كيف حالتها؟ فقفزت بوجهه قفزة جنونية وعلى أثرها ارتد الرجل خطوة إلى الخلف، وقاطعته قائلة والدموع تذرف من عينيها كالمطر: ماذا تقول يا سيدي؟ فارتاع الرجل منها وداخله شك في صحة قواها العقلية، وقال في نفسه: هل هي مجنونة؟ وقهقه ضاحكاً: لا يا سيدتي لا أقول شيئاً أني أكلم نفسي وأرثي لحال أم هذين الطفلين الضالين في هذه الليلة الممطرة.. فقطعت كلامه بصرخة قوية خرجت من أعماق قلبها: انهما ولداي. أين هما يا سيدي؟ فأجابها والعبرة تخنقه وقد بدأ يقدر موقفها: ادخلي يا سيدتي إنهما في خلوة المسجد. ودخلت وهي في حالة فرح وحزن لا تعرف ماذا تقول. فقد انعقد لسانها حينما رأت طفليها العزيزين سالمين وما لها بعد ذلك غير البكاء: بكاء الفرح والحنان.



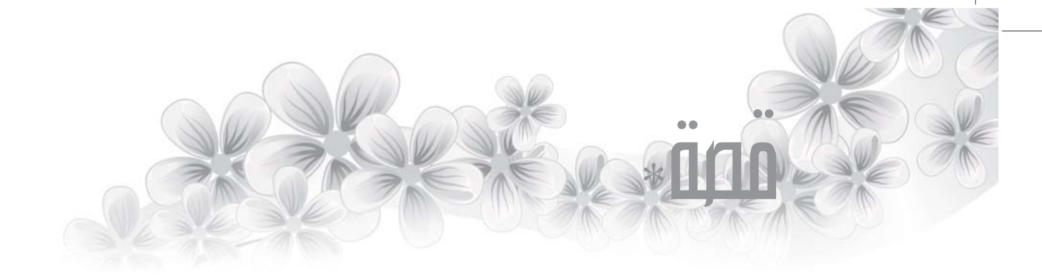


وأخذتهما وضمتهما إلى صدرها الرحب وهي تلثمهما بحرارة ومرارة في آن معاً وتذرف دموعها الفعلية على صغيريها وهما يبكيان معها وكأنهما قد غابا عنها سنين عديدة وسقطت الأم بعد ذلك مغمياً عليها من شدة الدهشة والفرح وبعد أن صحت رفعت يديها إلى السماء متضرعة إلى الله حامدة له فضله وإرشاده.

ثم أخذت طفليها وانصرفت فرحة مسرورة، شاكرة الله الذي أتى بها إلى بيته لتجدهما في انتظارها سالمين.

(1) قصة نشرت في العدد السابع السنة السادسة من مجلة البعثة سبتمبر 1952 وهي تعتبر أول محاولة في عالم القصة القصيرة عند المرأة في الكويت.





ليلة مع عروس البحر

بقلم: بسام المسلّم*

يداه المعروقتان تشدّان على الحبل. فوق الأمواج يتراءى له لَمَعان الشمس تترقرق نُجومها المنثورة. من البحر يطلع وجهها. يتبعه جسدها يتلألأ بالنّدى. الحبل في يديه يتَحرّك. ينشدّ فيحكم عليه قبضته. يحس بنبضات قلبه تملأ البحر والدنيا. الحبل يتلبّط مثل سَمكةٍ تُنازع. شيئاً فشيئًا يهدأ اضطرابه. يتراخى. بين يديْه يسكن الحبل تماماً.

***

كلّما حاولتُ الاقتراب منها أحسّ بيديه تشقّان الفراش لتحولا بيني وبينها وتخنقاني. جدران الحجرة تنفرج عن مئة عين غضبى تحدق بي وترميني بشررها. فأجفل منها. أتراجع متغطياً بدثاري. أناظر شعرها المتموّج على ظهرها. نور القمر المندلق من الكوّة يرتسم عليها خيطاً فضيًّا رفيعاً. نائمةً تُغيّر جنبها. تقابلني فيلفحني عبق عرقها مُمتزجاً بماء الورد الثّائر في صدرها. أحاول الاقتراب ثانية فينتصب وجهه أمامي دون وجهها عاقداً حاجبيه. تنفتح جفون الحوائط عن الأعين الشّزرة. وتتساقط عليّ أذرع أخطبوطيّة تكبّلني وتقتلعني من فراشي اقتلاعاً. أقوم منهزمًا بذعري مبتعداً عنها. ذليلاً ألبس ثيابي. أتسلّل من الغرفة دون أن تشعر. على مهلٍ أقطع الحوش خارجاً من البيت. أسري بالعتمة إلى من يعرف سرّي. إلى البحر. ما إن أصل إليه حتى أملأ صدري من هوائه وأطلقها زفرةً ساخنةً علّها تصل إلى قاعه فيسمعها وتشفع لي عنده. أجلس على برودة رمالِ الشّط النّاعمة. زبد الأمواج يصفع قدمي متلاشياً على الساحل. المياه كعادتها ليلاً فاترة كجسد ميت. وأنا لا ألوذ بالشاطئ إلا بالليل حينما يسكن كل شيء. أصغي إلى همس الموج. وكأنه يحمل لي من الأعماق أنين جاسم.

***

ثلاثة كنّا. جاسم، أنا، وهي. سَمعنا من أمّهاتنا أننا ولدنا في عام واحد. كما سَمعنا منهنّ أنَي الأوسط سنّاً. كنتُ الرّابط بينهما. جاسم ابن عمي ودانة ابنة خالي. ومثلما لا يتذكّر الإنسان أوّل مرّة ميّز فيها اسْمه، لم نكن نذكر متى بدأت تلك العلاقة بيننا.

---

* قاص من الكويت.

أقدم ما نذكر هو رائحة البحر (١) حين تتهشّم أمواجه زبداً على الساحل، فلا تَمحو رسْمًا طريًّا نطبعه بأقدامنا الصغيرة، ونَحن نقتفي أثر أمهاتنا الثلاث بمحاذاة البحر. تستقرّ على رأس كلّ واحدة منهنّ صرّة مربوطة لفّت بداخلها الثياب. نتبعهنّ متلذّذين بوخز القواقع والصّدفات مًن تَحتنا بينما يَسرْنَ بما يَحملن باتّزان لطالَما تعجّبنا منه. وحين يتّخذن على الشاطئ مقاعد من الحجارة وتَفتح كلٌّ منهنّ صرّتَها لغسل ما فيها، أبدأ مع جاسم ودانة عبثنا الطفوليّ. على الرمال الرطبة نلقي بملابسنا. ودانة معنا. تتجرّد إلا من قطعة تسترها. معاً نغمس أجسادنا البضّة في البحر. نسبح فيه إلى أن يشبع منا ونشبعً منه. نرشّ بعضنا بمائه. نتذوّق ملحه العالق بشفاهنا. ومن بين الرّذاذ المتراشق نلمح وجوه أمهاتنا منهمكَات بعملهنّ. أعينهنّ تراقبنا بنظرات متردّدة. يبتسمن لنجوى بينهنّ. ومن نظراتهنّ نعرف أن الحديث عنّا لَمّا يطلقن قهقهاتٍ خجولة. تصافح أصداؤها ضحكات نوارس أشرعت أجنحتها فوق أمواج تَتهادى منً بعيد.

لم أزل أذكر ذاك النهار الذي أتت فيه زوجة خالي إلى السّيف(٢) من غير دانة. حينما سأل جاسم عنها أجابته أمها بابتسامة غابت معها عيناها في ثنايا وجهها السمين:

– دانة خلاص كبرت! صارت امرأة.. لن تأتي تسبح معكما بعد الآن.

لم نفهم كلامها. فقط سبحنا من دونها. في ذلك اليوم لم نسمع نورساً يضحك. التَفَتُّ بصمت مع جاسم نحو البعيد فشعرت معه أن لامتداد البحر وحشة. وللمرة الأولى أحسسًنا أن لِملوحته مرارة. أدركنا أن بغياب دانة لم يعد للبحر معنًى.

لم أعد أرى دانة من بعد ذلك إلا حينما ترسلني أمي إلى بيت خالي بشيء من رطب نخلتنا أو مما تخبزه في المنزل من رقاق(٣). تلك لحظات أتحرّاها أبداً. أطرق باب بيت خالي. باستحياء يشرق وجهها تغطّي نصفه بالسّواد. تتبسم لي ابتسامتها الخجلى. شفتاها تسفران عن لؤلؤ أكاد أرى بياضه من وراء ملفعها. تسبل أهدابَها الطّوال على عينيها الجميلتين وهي تمدّ يدها لتستلم عذق الرّطب مني. وحين أتعمّد ملامسة يدها تضطرب الأساور في معصمها كأجراس ذهبيّة تدقّ في قلبي. تتوقّف لحظة أعيشها دهراً. وما إن يغيب وجهها وراء البابً الخشبيّ حتّى تبدأ لهفتي إلى اليوم الذي ترسلني فيه أمي إلى بيت خالي من جديد.

***

عند سدرتنا الأثيرة التي تسلّقتها صبيًّا مع جاسم كنت أطيل المكوث. جاسم يعرف أين يجدني حينما يريدني. كنت أرقد تحت أغصانها حينما لمحته يركض نحوي بيده غترته. أنفاسه المتلاحقة زاحَمَتْ كلماته:

---

1)) رائحة البحر: رواية للروائي الكويتي طالب الرّفاعي.

2)) الشاطئ.

3)) خبز رقيق هش.



- النّوخذة(٤) "بوسليمان".. في المينا قاعد يشوف البحّارة. عزم على الدشّة! (٥)

نهضت معه لمّا أخذ بيدي. انطلقنا إلى الميناء. الآمال تنسج لي حلماً أرى فيه النوخذة يقبل بي غيصاً(٦). أعود من الأعماق إلى الشاطئ بيدي عقد مبلّل من الدّانات واللؤلؤ أقدّمه مهراً لعينّي دانة. لكنه حلمٌ سرعان ما تلاشى عندما تفحّصني بوسليمان بنظراته الثّاقبة. وأشاح عني بوجهه:

- أخاف على بدنك النحيل من طول الغطس .. تدخل السنة معنا سيباً(٧) لابن عمك جاسم!

برقٌ خاطف مسّ أشرعة آمالي. رجوّته. نَهرَني بصرامة النوخذة فأطرقْت. أغمضت عيني على دانة. وتقبّلت الأمر على مضض.

***

النّهام(٨) على السفينة. صوته يختلط بَهدير الموج. البحارة يلوّحون لسيل من أياد التمعت أساورها كنجوم ذهبية على الشاطئ. مركبنا فارداً شارعيه تزفّه زغردة النوارس. شيّعتُ السيف بناظري إلى أن اختفى تماماً وراء الأفق. نحو الهيرات(٩) أبحرنا حتى هبط علينا الليل. فأضاءت في السماء لآلئ. تساقط بضع منها شهباً غابت في طيّات الظلام. هدأ الدبيب على ظهر المركب. وهجعت الأجساد المنهكة إلا من بضع بَحّارة تحلّقوا حول سفرة حصير دائرية تناثر التمر عليها .كنت أتأمل صفحة الماء وقد كساها البدر بغلالة رقراقة حين شعرت بجاسم يقف إلى جانبي. أتاني صوته من بين وشوشة أمواج تلكز ألواح السفينة الخشبية:

- جافاك النوم ..؟

صمتُّ برهة. بشيء من الأسى أجبته :

- الموسم القادم سأكون مع النوخذة "بوغانم"

شعرت بكتفه يلامس كتفي محاولاً التخفيف عنّي:

- على رسلك! لا تستبق الأمور ..

التفتُّ إليه وهو يتابع حديثه بنبرة مغايرة:

---

4)) ربّان السفينة.

5)) دخول البحر للغوص على اللؤلؤ.

6)) الغيض: من يمتهن الغوص على اللؤلؤ.

7)) السيّب: من يتولى سحب الغواص من قاع البحر بعد أن يهز له الحبل، ويكون نصيبه من محصول السفينة أقل من نصيب الغواص.

8)) مطرب السفينة.

9)) مفردها "هير" وهي مغاصات اللؤلؤ.

- دعك الآن من بوسليمان وبوغانم . . وبارك لي!

كان الغسق قد نسج قناعه فوق ملامح جاسم رغم الضوء المتموج على وجهه منعكساً من البحر. ومن خلف قناعه أطلقها منتشياً:

- أبوي كلّم خالك بالأمس. راح أتزوج . . سأتزوج دانة يا ابن عمي!

لحظة من الزمن يتبدّل فيها كل شيء. يسقط القمر في عرض البحر وتتهاوى النجوم. ظلام حالك يبتلعني. لم أعد أميز فيه شيئاً من ملامح جاسم. لا أتذكر ماذا قلت. يهيئ إلي أني تمتمت .."بـ .. المـ..با..رك!" انسحب جاسم حينما سمع صوت بو سليمان يحث البحارة على الرقود. ووقفتُ أنا بالظلام وحدي. والبحر يردد لي صدى جاسم:

" سأتزوج دانة يا ابن عمي!"

عمي "بوجاسم" .. ما فتىء يتقرّب من خالي مذ مات أبي. يَحوم حولي وأمي مثل صقر يتربّص لحظة الانقضاض. الآن استرجع تلك الرغبة التي تفوح من نظراته. وتتضح لي معالم الشبكة التي تحيكها عناكب خطته. في تلك الليلة أويت إلى فراشي. لكن عينيّ تعلقتا بالنجوم. ولم أنم.

***

في الصباح كان جاسم يضع الفطام(١٠) على أنفه. بصَمت أحكمتُ معه ربط الحبل بالمقطف(١١) المعلّق برقبته. نظر في عيني قبل أن يثب إلى البحر. ولسبب لا أدركه كنت أنظر إليه وهو يغطس في الماء نظرة مودّع.

كلمة الرجال في الديرة نافذة لا محالة. جاسم في القاع. الحبل في يدي. ودانة في قلبي. رأيتها عروساً تخرج من البحر ساطعةً كمحّارة تحت الشمس. تناديني. تبَسط إليّ ذراعيها. الماء يتقاطر منها كحبيبات ماسيّة. بأطيافها سرحت. أبداً لم أشعر بجاسم ينبر الحبل. أو هكذا ظننت. عاد الغاصة إلى سطح السفينة إلا ابن عمي. وحين استبطأته سحبت الحبل بمساعدة البحارة. كان جاسم جثة هامدة.

---

10)) مشبك يشبه الملقط يثبته الغواص على أنفه لمنع تسراب الماء إليه.

11)) أو "الديين" هو سلة صغيرة يستخدمها الغواص كوعاء لما يجمعه من محّار.



شعر

غير حالم أحكم حكماً

عبد الرزاق العدساني

بيتٌ غريب يئن من الوحدة

بثينة العيسى

عام جديد .. وأنت

د. سعيد شوارب

رثاء الفنان الإنسان

محمد قبازرد



غير حالم أحكم حكماً

شعر: عبد الرزاق العدساني*

حاكِمٌ أحكم أَحكَامَ الحكَم

حِكَم الحكْمِ وَإِحكَامَ الهِمَمْ

هو راعٍ هَمُّهُ دارٍ لَهُ

أمّ سُورٍ وَسُدْودٍ وَأَدَمْ

وحدُه أمسك دَوَّار الرَّحى

لحمَى أُمّ وَ أَولادٍ وعَمْ

ودّه حصْدٍ لأطماع العدا

ولكلٍّ طَمس عادٍ وإرَمْ

كل آلام لها حَامِلُها

ما لكلّ هَمّه آهُ الألمْ

ما رَمَى الأَعْمَى سهاماً أوْ رَأَى

أوْ كَلاَمُ الهَمْس مَسْموُعِ الأَصَمْ

كُلّ روح لامس الورَد سَمَا

وَسَمُومُ الحْرِ مأموم الْعَدَمْ

لا ولا الأوهام للمرء عُلا

كم عُلُوٌ هَدَّه وَهْم الوَهمْ

وكَسَا السَّوْءَ رِداءً أسودا

ما حَوَاهُ سَطْعَ إِحرَام الْحَرَمْ

* شاعر من الكويت.



حِكَمْ أَولى لها حُكّامها

وكساها درَّ محمودِ الكلِمْ

هو حُرّ مِحوْرُ الكرّ له

علم أحراره أسمى علمْ

داره دارٌ لأهل هُمْ لها

هَطَل الوسْمِ وإحلاَل السَّلمْ

أهل ودّ ووئامٍ وحِمى

وسلامٍ وعطاءٍ وَكَرَمْ

ولها الأحمرُ اسمٌ لامعٌ

ولها العودُ مسمى كالهرم

هم لها عطرٌ ومسكٌ هم لها

موردٌ منزله كمٌ وكمْ

سلط الله على أعدائها

علل السُّهد وإعصار الحِممْ

ورعاها وحماها مكرهم

موطئ السعد وإسعاد الأممْ

اسمها اسم له أعلامه

ولها أحكمها مولى الحِكمْ





بيتٌ غريبٌ يئنّ من الوحدة

شعر: بثينة العيسى*

أريد أن أشتري لي بيتاً
ثم أحوله إلى أنقاض!

(يجب علينا أن نمعن في الهدم
لكي يجيء البناء مجيداً وجديراً)

سأُعيد تشييده متسقاً مع جنوني
ضاجاً بالتناقض
هجيناً وغريباً..
يئنُّ من الوحدة

أريد هذا البيت ..
- بيت الأحلام والكوابيس -
لي وحدي

أريدُ الكوخ الهشّ على قمة جبل
يطعنُ خاصرة السماء
ويدميها ..

أريد حديقةً عريضةَ الجبهة

* شاعرة وروائية من الكويت.



شعثاء غير مرتبة
وطناً قومياً للأعشاب الضارّة

أريد أشجاراً سحيقة القدم
كالعجائز اللواتي يحصين الثواني
بسبحاتهن الخضراء ..
ويحلمن بالرحيلْ

أشجارٌ تنشر أخضرها الفوضوي في المكان
تعمرها النمالُ والبقّ والعناكبْ
تسوّر خارطة عزلتي ..

أريد غرفةً نشازاً
في وسطِ البيت
غرفة مجنونة
مثلي ..
حزينة ومبتهجة على الدوام
مثلي ..

لا أريد سجاداً
ولا حتى تلك القطعة الفارسية خرافية الجمالْ ..
لا أريد رخاماً بارداً
ولا أرضيات " الباركيه " الفاخرة

أريد أرضاً رملية تبتلع قدميّ
يسيلُ ريقها لأصابعي ..
مع كل خطوة
كلما غمستُ بعضي في بطنها
تذكرتُ حقيقتي

إذا كان لابدّ من سقف
فليكن من جريدِ النخلْ
مثل غربالٌ ينخل شوائب العالم
يسرّب لي – فقط – ما هو شفاف وهزيل
مثل خيوطِ الهواء
مثل همساتِ الضوء
مثل الفراغْ ..
مثل اللا شيء ..

سأسمح للشمس بالدخول إلى بيتي
كل صباحْ،
كما لو كانت هي ربة البيتِ
التي تقلي البيض وتعدّ القهوة
تمسح أديم المكان بورق الجرائد
وتلعنُ أخبار الحروبْ

.. كوني سيدة المكان أيتها الشمس
وسأكون أنا ..
الزائرة العابرة

جدران بيتي ملطخة بالقصائد
وصور الطفولةِ
تلك الصفراء المريضةِ
حيثُ وجهي على حافةِ الوجود
وفي أقصى زاويةٍ
من العدم

سيكون لي سرير عتيق



يصرّ من آلام مفاصلهِ
يتذكر شجرته القديمة كلما غامت أحلامي
وصرختُ في جنحِ الظلمةِ
- ابتعدي أيتها القَوارض!

أنا أنتِ يا جثة الشجرة
يا حطب الموقد
مثلك تقرضني الجرذان
وتدمي ساعديّ ..

فادحٌ وأبيض ومستحيل
غطاء سريري
يشبه غيمة كثيفة القوام
مضمّخة بالحليب والطفولة
حطت بالخطأ
في نوبةٍ من نوباتِ أحلامي

ستائر بيتي هندية حمراء
تخاصرُ مزاج الهواءِ
ترقصُ ملتاعة ..
بمن تراها تحلمُ يا ترى؟

سميكة جدراني،
مثل حائطِ برلين ..
لكي أتذكر دائماً بأن علي أن أكسرها يوماً
وأدعو إلى بيتي الغريب
صنوف المجانين والصعاليكِ
وجحافل اليتامى ..

يوماً ما
سأشرّع بيتي للاحتمالات والمصائب
التي يزودنا بها العالم
بسخاء منقطع النظير ..

يوماً ما سيكون ذلك ..
ولكنني الآن، أرجئ فكرة مجنونة أخرى
ليوم آخر مجنون

وأقضي النهارِ وحيدة
أغرسُ الفسائل في جبينِ الأرض
وأرمم قنّ الدجاج ..

ومساءً، عندما تتوهج برتقالةُ القمر
في هواء غرفتي ..

وتعمر سقفي جحافلُ الحشراتِ المضيئة
وتشعّ النجوم في صفحة يدي

سأتنشق رائحة العالم
ملء رئتيّ ..
ثم سأفتح كتاباً ما ..
عن الفلسفة الألمانية أو المطبخ الياباني
وأقرأ ..





عَامٌ جَديدٌ.. وأنت

شعر: د .سعيد شوارب*

مَـرّ عَـامٌ وجَاءَ عَامٌ جَدِيـدٌ

كيفَ يختارُ خُطوتى،أين يَذْهبْ
كيف والعُمْرُ مَوْجُ غيْبٍ، وقلبى
بينَ بحْرٍ بَدَا ، وبحْرٍ مُحَجّبْ
وَأنَا ومْضَةٌ منَ الغيْبِ مَرّتْ
والمَجَرّاتُ حوْلَهَا تتقَلّبْ
الأمَـانىّ غـائِمَـاتٌ وخطوى
كلّ يَـوْمٍ على الحنينِ المُدَبّبْ

أيها العامُ ، لستُ كـ "المتنبى "
عاشَ كالبرْقِ ، جمْرَةً تتلهّبْ
لا يرى " العيدَ"غيْرَلذْع سُؤَالٍ
واحتـرَاقَاتِ أنفُسٍ تتغَـرّبْ
ولُهَـاثـًا خلفَ الطمُوحِ الأنانىّ
وخَيْـلا خَلْفَ المَدَى تتحَـدّبْ
ويَرَى الناسَ،عَاجِزًا يُظهِرُ العفْوَ
وغَـدْرًا فِى خِسّـةٍ يتحَبّبْ

*شاعر من مصر



ويَرَى نفسَهُ نبِيًّا عَجِيبًا

كلما مَرّ، قامَ فى الكوْن أعْجَبْ

ليْسَ إلا حُبٌ صَفِىٌّ ، وَدُودٌ

يتلقَّاك بالمُنَى حيْثُ تذهَبْ

ليس إلا سَكِينةٌ تعْمُرُ النفسَ

ورُوحٌ من نهْر رُوحِك تشرَبْ

ليْسَ إلا قلبٌ تَقِىٌّ سَلِيمٌ

كلَّ يَوْمٍ يَكُونُ للهِ أقْرَبْ

كنْتَ أنتَ الذى تلقَّى حنينى

ودمُوعِى ولهْفتِى حين أتعَبْ

مَا تحَولْتَ مَرّةً، رغمَ دَهْرٍ

كلما عَنّ مَذهَبٌ، يتمَذْهَبْ

وتجَليْتَ لى عَن الحُبِّ،حتى

صرتُ أهْوَى هذاالعذابَ المُحَبَّبْ

يا صديقى، هل كنتَ نهرًا نقيّا

كلما امتدَّ صَارَ أنقى وأعذبْ ؟

قادمًا كالرّبيع يبتكِرُ الألْوانَ

كالعُمْر صَارَ أغنىَ وأخْصَبْ

فإذا اشتدّتِ الرُّعُودُ بقلبِى

كنتَ شطِّىّ،إليه فى الخوْفِ أهربْ

فِىّ لوْلاكَ ألفُ ألفُ انفجَارٍ

ألفُ نجْمٍ هَوَى وألفُ مُذنَبْ

أيُّ سِرٍّ بينى وبينكَ يَسْرى

مثل وَمْضِ البُرُوقِ أوْهوَأغرَبْ

لغةٌ حيّرَتْ جَميعَ الدّواوينِ

قرأنَا بهَا .. ولا شئَ يُكتَبْ

لغَةُ الرُّوحِ طاقَةٌ ليس فيهَا

كالمَسَافاتِ، من قريبٍ وأقْربْ

أنتَ صدّقتَنى بغَيْرِ دَليلٍ

آهِ كَمْ كنتُ كالنبىِّ المُكذّبْ

كمْ هُمُومٍ تشعّبَتْ ، ودُرُوبٍ

وظنُونٍ ، وأنتَ لا تتشعّبْ

يَا صديقى فليَأْتِ عَامٌ جَديدٌ

فالأمَانىُّ فى ظِلالكَ أرْحَبْ

الصّدُوقُونَ فى الحيَاةِ مَنارَاتٌ

إذا ضَاءَ واحِدٌ صارَ كوْكبْ





كيف وُلِدت القصيدةُ ؟

شعر وشرح وتحقيق: محمد قبازرد*

قيل للعالم الفرنسي رينيه ديكارت: "إذا كنتَ أنت بلسانك تعترف وتقول بأنّ جميع اكتشافاتك صُدفةٌ ، فأيُّ فضل لكَ إذن يا تُرى؟" فقال مُتبسِّماً: " نعم هي صُدفة ، ولكنّ الصُّدفةَ لا تأتي إلاّ لذي عَقل وَقّاد وضمير مُستنير". وهذه القصيدة التي تَربو على الأربعين بيتاً كانت قَد انفَتَقَت وتَبَلورت كُلُّها من بيت واحد فقط وهو البيت السابع الذي أخاطِبُ فيه الراّحل مُواسِياً واصفاً تصريفَ الدَّهر :

ونَحنُ رَكْبٌ نِيامٌ إذ يَسيرُ بنا وَحَالُنا بين مَنقولٍ و مُنتقِلِ

بل وتحديداً من شطره الثاني ، و إليكم الحكاية :

كنتُ على امتداد شُهور طويلة في مَسعىً روتيني مَرير ، يَهرَمُ فيه الكبير ويَشيبُ فيه الصّغير ، لإنجازِ مُعاملة لانتقالي من وظيفة سابقة كُنت أشغلها إلى وظيفة جديدة في وَزارة الصّحة ، وبعد أن نفدَ صبري وصبرُ سيّدنا أيوب عليه السّلام معي بين أروقَة مُؤسّسات و وزارات حُكومتنا " الإكترونية الميغابايتية " المجيدة ، باشرتُ عملي أخيَراً ولله الحمد في 3 أكتوبر2010 ، ولكن وفي الأثناء وفي 3 أكتوبر تحديداً ، اشتد على الفنان الأستاذ غانم الصالح مَرضُهُ الذي توفي على إثره في لندن . فصرتُ ما بين الحُزنِ والسُّرور ، أتأما القدرَ المقدور ، وأقولُ سُبحان الله أنا اليومَ " مَنقول" وغانم "مُنتقل" ، وغداً سأكون أنا " المنتقل" وأنت ربما أيها القارئ الكريم " المنقول" ولربّما ستكتب فيَّ حينها رثاءً كهذا أو أشدَّ حُرقَة . من هذه الخاطرة كانت ولادةُ هذه القصيدة إذ تراءى أمامي شطرٌ موزونٌ مُقفىً فلسفيٌّ هو :

وحالُنا بين مَنقولٍ و مُنتقِلِ

وهكذا باتت القافية جاهزةً (اللام) والبحرُ جاهزاً أيضاً (البحر البسيط من بحور الشعر العربي) والفكرة الاستهلالية (عتابُ صُرُوف الدَّهر) باتت جَلِيّةً بالمثل . من هنا انطلقتُ وعلى بركةِ اللهِ بدأتُ ، والحَمد لله الذي علّم بالقلم.

* شاعر من الكويت.



في رِثاءِ الفَنان الإنسان الأُستاذ غانم الصّالح

نَجِـدُّ فيـه وصَـرْفُ الـدَّهْـرِ فـي هَـزَلِ   حَيْرى ، نُذَبْذَبُ بـينَ اليَـأسِ والأَمَـلِ(١)

هَـمٌ و غَـمٌ و لأواءٌ .. كـأنـاّ بـه   دَهْـرٌ تَسَلّى بـنا فـي ساعَـةِ المَـلَـلِ(٢)

وَمـا تَـكُـنْ مـن يَـدٍ لـلسَّـلْمِ يَبْسُـطُهـا   إلى بَنيه ضُحىً ، فالفَتْكُ في الطَّفَلِ(٣)

وَقَـد ضَـرَبْـتُ بِـطَـرْفـي فـي مَـشـارِقِـهِ   وَغَـربِـهِ ، و بِـغَـيرِ الخُـسْـرِ لَـم يَـؤُلِ(٤)

(١) حيرى وحيارى وحيرانون : من الحيرة والتردّد وهي صيغة جمع عائدة على الضمير المستتر (نحن) من الفعل (نَجِدُّ) الوارد في أول المطلع

(٢) اللأواء : المُصيبة . أقولُ : كأنّ الدهر وهو يُمارسُ علينا مَكارهَهُ ودواهيه يَتلهّى بنا لاعباً عابثاً ، وهو -كما ترى- تشبيهٌ مجازيّ ساخرٌ

؟ ملاحظة خاصة بعلم العَروض (وهو العِلم المَعني بأوزان وبحُور الشعر والتّقاطيع الصّوتية للبيت) : أود الإشارة لإجازة عَرُوضيّة كان لابد لي منها حتى يستقيم الوزن بالمعنى الذي أريد ، وهي إقصارُ الألف من(كأناّ) وتخفيفها. والحق أنه كان بالإمكان وبيُسر استبدال (كأناّ) بـ (أ نحنُ) الاستفهامية مثلاً ، للتخلّص من هذا التجاوز العَروضي وإتمام البيت دون الحاجة إلى اللجوءِ إليه ، ولكني أردتُ المعنى الذي أردتُ ذاتَهُ ولم أُحبب التنازلَ أو المساومةَ عليه في سبيل "مجاملة" الخليل بن أحمد الفراهيدي وعدم الأخذ بالإجازة التي كان هو عَيّناً كان قد أباحها لي . فقررت بعد طول أناة وافتكار أن أمضيَ لما أنا إليه ماض ، وألاّ أكونَ مَلَكيّاً أكثر من الملك . بل إن حتى كبيرَنا الذي علّمنا الشّعر، مالئَ الدنيا وشاغلَ الناس ، أبا الطّيّب المتنبي كان قد خففّ الألَف وأخذ بمثل هذه الإجازة دون تحرّجٍ ، إذ يقول :

أنا مِن جَميعِ الناسِ أطيبُ مَنزِلاً   وأسَرُّ راحِلةً ، وأربحُ مَتجَرا   (فَخفّف الألف من أنا تجاوُزاً)

(٣) الضُّحىَ والطَّفَل (بفتح الطاءِ) : وقتان من أوقات النهار، الأول بما يُوازي الـ١١ ظهراً ، والثاني بما يوازي الـ ٥ عصراً أو وقتَ الغروب والبيت إجمالاً في محل كناية عن غدر صُروف الدهر وسُرعة تقلّب لَياليها بِقَرينةِ أن لا مَدَىً زَمَنياً بائناً -كما ترى- بين الضُّحى والطَّفَل.

ملاحظة من منظور علم البَيان (العِلم المَعني بكيفية بناء وتركيب الجملة) : لو تأمّلنا البناء البياني لصدر البيت - أي شطره الأول- لوجدنا أن وُجود (مِن التبعيضية) حرف الجر المعروف أعطى وأضفى إمعاناً وإيغالاً أكثرَ في التعريض بالدهر وذمِّ صُروفه . وقد أوردَ اللهُ جلَّ جلالُهُ هذا الأسلوب في محُكم كتابه المبين إذ يقول بسم الله الرحمن الرحيم ؟ وَإن مِن شَئ إلاّ يُسَبِّحُ بِحَمده ولكن لا تَفقَهونَ تَسبيحَهُم ؟ ويقولُ أيضاً في سورة الرّوم مُخاطباً الجاحدينَ ومُمعناً باستحقارهم وتحدّيهم ؟ هَل مِن شُرَكائكم مَن يَفعلُ مِن ذَلكُم من شَئٍ؟ فلاحظ -رعاك الله- كيفَ أوردَ القرآنُ (مِن التبعيضيَة) ثلاثَ مراتٍ مُتتاليةٍ في عِبارةٍ واحدة للاستهزاء بعَجزِهِم الكُلّي ، فيا لِروعَةِ هذا البيان!

(٤) ضَرَبتُ بطرفي : أرسلتُهُ إلى أبعد الآباد، كناية عن عُمق التفكّر والاستبصار. لم يؤل : فعلها الأصلي (يؤول) وقد تم حذف حرف العلة (الواو) نظراً لدخول أداة (لم) الجازمة عليه ، ومِن ثَم تم تحريك اللام الساكنة في آخره بالجر لتُوافق القافية . والوُؤول هو الإياب والرّجوع.

ملاحظة من منظور علم المعاني (العلم المَعني بتوارُد الخَواطر والأفكار على ذهن الشاّعر) : فيما يخص مُفردة (وَغَربِـه) كان الأصحّ أن تُورَدَ بصيغة الجمع (ومَغاربِهِ) على غِرار (مَشارقه) في الشّطر الأول ، ولكَنَّ علّةَ إيرادها مُفردةً على ما هي عليه تكمُنُ في سَببين اثنين : الأول حتى يستقيم الوزن، والثاني حتى لا تَذبُلَ القصيدة وتفقدَ رَمزيّتَها بالتّصريح والتّلقين والمُباشَرة . وهذا السببُ الأخير من وجهة نظري كباحثٍ وعاشقٍ للأدب أرى أنه عَينُ الإشكاليّة الكُبرى العَويصَة التي يُعانيها الشعرُ في عهدنا المعاصر. فقد باتَ الشعراءُ وللأسف اليوم ينقَسِمون إماّ إلى : شاعرٍ واضحٍ تَلقينيّ ذَبَحَ شِعرَهُ من الوَريد إلى الوَريد بمُباشَرته ورَكاكَته (كالسَّيّاب ومحمود درويش مثلاً) وشاعرٍ آخر شَنَقَ نفسَهُ وقارئَهُ وقَلَمَهُ بحبَلِ التّجريد المَطلق اللامُتناهي والتّرميز الأجوف اللامنطقى (كأدونيس مثلاً والحداثيّين الأقحاح الذينَ كَرَّهوا الأمة العربية بلُغتها الأم!) فكلاهُما لا يفهم -أو لا يريدُ أن يفهم- أنّ الشّعرَ تكوينٌ طيفيٌ روحانيٌ شفافٌ ، هو شئٌ ما بين بين ، فلا هو بالصّريح المبتذل ولا بالبعيد المعتزل . إنَّ الشعرَ ما دَنا فَنأى ونأى فدنا، وما يدفعُ القارئَ لاعتماله بعقله وقلبه مَعاً دونَ الحاجة للخَوضِ في متاهات المُفردات الغريبة وغياهب الشَطَحات المُريبة التي ما أنزلَ اللهُ بها من سُلطان . تلكَ هيَ -يا سَادة- عينُ الإشكالية التي أراها اليوم في شعرائنا ، إذ قلّما قلّما جداً بتُّ أجدُ شاعراً مُجيداً شجيّاً يأسُرُني بنَظمه أو يُقنعُني ولو بمطلع قصيدته ! ويبقى العَزاء كلّ العَزاء في بعض الأصدقاء الذين لم تَزلْ قصائدُهُم ولله الحمد تَتفاوَح أرَجاً وعَبيراً عَباسيّاً زكياً بليغاً كـ : أحمد السّليمي وحسين العَندليب وبدر الدّريع ومحمد الحرزي وعامِر العامِر وسالِم الرّميضي العازمي جزاهم الله خيرَ الجزاء . وكم هي مسكينة لغتُنا العربية ، فقد باتت تخشى التغريبَ والتخريبَ من بني جِلدَتِها من أحفاد قحَطان وعَدنان ، لا من أحفاد كوهين و وايزمان! نحن حقاً في آخر الزمان ، الله المستعان.



دَهــرٌ يُـجَـدِّلُـنـا ، عَــادٍ ، ونَـحــنُ على   جُـرْمِ اجْـتداله لا نَجرُوْ عَلى الجَـدَلِ(٥)
يَـصـولُ بـالـبُـؤسِ والـبَـلـوى يُـجَـنِّـدُهـا   حَتىّ إذا ليمَ يَوماً قالَ : لَم أَصُلِ! (٦)
ونَــحــنُ رَكْــبٌ نِـيــامٌ إذ يَـسـيـُر بـنـا   وَحَالُـنـا بـينَ (مَـنـقـول) و (مُـنـتـقِـل) (٧)
كَـ (غـانمِ الصّالحِ) الراّضي بما قَسَمَتْ   قَوْسُ السِّقامِ لهُ من مُدْنِفِ النُّصُلِ(٨)

(٥) يُجدّلنا : يُقتّلنا بانتقام ، والتجديلُ التقتيل بأفظع صُوَرِه كالتنكيل والتمثيل بالقتيل. عاد : مُعتد ، باغ . نَجرو : نَجرؤ ، وقد خُفّفت الهمزةُ منها لِسَلاسة السَّرد الإيقاعي للبيت وهو من ذوقيّات الصَّنعة . والبيتُ حَوى تَناغماً موسيقياً ثلاثياً لافتاً قوامُهُ ؟ الجيم واللام والدال ؟ ناهيك عن مُؤدّاه الخيالي التصويري البعيد ، إذ يقول : إنّ الدهر على جَسارة و دَيْمومَة تعدّيه علينا فإننا لا نملك أدنى حق لِمُجادلته ، فلا هو الكافُّ عنّا نوائبَه ولا هو الخاشي فينا رَبّه ! ونحن ندعو ضارعين : اللّهم لا تكلنا إلى مَن لا يخافك فينا ولا يرحَمنا.

(٦) تصوير خيالي وواقعي في ذات الوقت . فالمرض والبلاء والضّيق والكَدر والدَّين وربما إدمان الذنوب أيضاً ، كلها لو تأملنا ليست سوى أجناد وقُوّاد تحت إمرة الدهر ولوائه ، هي عَساكر الدهر يتّخذها ليَتَخفّى بها ويبرئُ ساحَتَهُ. وهذا المعنى البعيد العميق الرائع كانَ قد طَرَقَهُ الشعراء مِراراً على مرّ العصور ولكني لم أجد شاعراً بَرَعَ وأجاد في هذا المنحى كالمتنبي –كبيري الذي علمني الشعر والسّحر– إذ يقول :

أُطاعِنُ خَيْلاً مِنْ فَوارِسِها الدَّهرُ   وَحيداً ، وَما قَوْلي كَذا وَمَعي الصَّبرُ

ويقول أيضاً مُستَعرضاً المعنى ذاته في موضعٍ آخر شاكياً الأيام التي باعَدَت بينه وبين محبوبته :

أَوَدُّ مِن الأيامِ ما لا تَوَدُّهُ   وأشكُو إليْها بَيْنَنا وهيَ جُندُهُ   (هنا نَصَّها صَراحةً : وهي جُندُهُ !)

(٧) والآن وصلنا إلى بيت القصيد . لا أبالغُ إن قلتُ أنه من رَحم هذا البيت –ومن مَشيمة شطره الثاني تحديداً– وُلِدت هذه القصيدة كلها بل وعلى ضوء هذا البيت تم اختيار = مَطلع القَصيدة + قافِيَتها وهي اللام + بَحرها وهو البحر البسيط . وإليكم الحكاية :

كنتُ على امتداد شهور طويلة في مسعىً روتيني مرير ، يَهرَمُ فيه الكبير ويَشيبُ فيه الصّغير ، لإنجاز معاملة لانتقالي من وظيفة سابقة كنت أشغلها إلى وظيفة أخرى جديدة ، وبعد أن نفدَ صبري وصبر سيدنا أيوب عليه السّلام معي بين أروقَة وزارات "حُكومتنا الإكترونية!" الميغابايتيّة المجيدة. باشرتُ عملي أخيراً والحمد لله في يوم ٣ أكتوبر٢٠١٠ ولكن ، وفي الأثناء ، وفي يوم ٣ أكتوبر تحديداً اشتد على الفنان الأستاذ غانم الصالح مَرضُهُ الذي توفي على إثره في لندن ، فصرتُ ما بين الحزنِ والسُّرور أتأمّلُ القدرَ المقدور ، وأقول سُبحان الله أنا اليومَ " مَنقول" وهو" مُنتقل" وغداً سأكون أنا " المنتقل" وأنت أيها القارئ ربماً " المنقول" ولربّما ستكتب فيَّ رثاءً كهذا أو أشدَّ حُرقَة وهكذا الدنيا تدور. فمن هذه الفكرة ومن هنا كانت ولادة القصيدة . تبقى إشارة لا بد من ذكرها من باب الأمانة الأدبية ، وهي أنّ صدرَ البيت مُستَوحىً من الحكمة العظيمة الواردة في نهج البلاغة : الناسُ نيامٌ إذا ماتُوا انتبَهوا !

(٨) مُدنف : ممُرض والدَّنف والسَّقم المرض. النُّصل : جمع نِصال وهو حدُّ السّيف وسِنانُ السّهم . والبيت –من منظور علم البيان– حوى استعارةً مَكَنيّة تمثلت بتشبيه المرض بالنَّبّال أو الصَّيّاد الرّامي والمُدمي بسهام كِنانَتِه بني البشر.

؟ ملاحظة مهمة من منظور علم البديع (العلم المختصّ بالتخريج النهائي للبيت صوتاً ومعنىً وإضافة اللّمسات الأخيرة قبل اعتماده) :

لو تأملنا البيت سنجده –من حيث مَوقعه وترتيبه ضمن السّياق العام– بمثابة " هَمزة وَصْل" هامة ومفْصَلية بين الفكرة الأولى من القصيدة (ذمّ صُروف الدهر) والفكرة الثانية منها (رثاء الفقيد الراّحل). وهذه الهمزة أو هذه النقلة النّوعيّة ما هي إلا فنٌّ رشيقٌ معروفٌ وشهيرٌ في علم البديع يُسمىّ بـ"فَنّ التّخلّص" وفيه يتخلّص المتكلم من فكرة ما سابقة قد استُنفدَت لأخرى جديدة كُلّيةً لكنها ذات ارتباط معنويّ لما قد كان في الفكرة الأولى. ولذلك بدأنا البيت كما تَرى بحرف تشبيه (كـ ؟ كغانم) ليكون الرّبطُ بالبيت السابقِ على هذا النحو (مُنتقل؟ كغانم). وفن التّخلّص هذا –على عُسرِ تحضيره وإعدادِه والتمهيد إليه– إلا أنه ذو لذة وقيمة بل ومَعزّة خاصّة عند أهلِ الصّنعة ، ولذلك لم تُبدأ القصيدة برثاء الأستاذ غانم مباشرةً كما نلاحظ – رُغم أنه يشكّل الفكرة المحورية الأساسية فيها– بل ابتدأت بتمهيد بعيد تمثّلَ بذَمّي لتصاريف الأيام و شَكيّتي منها ، مما أضفى على تخريج الأبيات بُعداً وأفقاً وشُموليّةً أوسع في المعنى ، فمن منا لا يشتكي دهرَه ؟!



الـفـارِسِ الحـاسِـرِ الماضـي بـلا مَـدَدٍ ... مِـن جُـنـْـدِه لِـنِـزالِ المـوتِ مُـرتَجِـلِ(٩)

الـصّـابِـرِ الـشّـاكـرِ المَحـمـودُ سِـيـرَتُـهُ ... عَـلـى لِـسـانِ الـعِـدا - سِـيّـانِ- وَالأهَـلِ

وَمَــنْ قَـضَـى وَحْــدَهُ فـي غُـربَـةٍ مَـنَـعَـتْ ... عَن مَتْنِه الرَّبْتَ والتَّعليلَ بالقُبَلِ(١٠)

خَـطَّـتْ لَـه (لَـنـدَنٌ) تـاريـخَ مَـوْلـدِه ... واليومَ (لَندَنُ) تمسي مَعْرجَ الرَجُلِ(١١)

كَـذلـكَ المَــوتُ مـا يَــدْريــه غـافِـلُـهُ ... أَ في ذُ كاً؟ أم سَماً؟ يُرْديه أم زُحَلِ؟(١٢)

يـا مَــنْ تَـبِـعْـتَ أداءَ الـفَـرضِ بـالـنَّـفَلِ ... وَمَــنْ رَحَـلْـتَ بـلا فُـحْـشٍ وَلا ثَـمَـلِ(١٣)

وَمَـــنْ مَـثُـلْـتَ لأعــرافٍ عُـرِفْـتَ بـهـا ... مُـمَـثّـلاً لامْـتِـثـالِ مَـضْـربَ المَـثَـلِ(١٤)

خَـمسونَ عـامـاً و نَـيْـفٌ مـا وَنَـيْـتَ تَـأَجُّـ ... ـجاً ، كَما النَّحْلِ لَمْ تَرْكَنْ إلى كَسَلِ(١٥)

و فُـتَّ فـي الـسَّـبْـقِ أقْـرانـاً مَـشَـيْـتَ بـهم ... مَشْيَ الهُوَيْنا - وَقَـد شَـدّواْ- عَلى مَهَلِ(١٦)

حَتىّ إذا اسْتيأسُوا من دَرْكِكَ انْتَهَجُوا الـ ... ـتَّقليدَ كَيْما يَنالوا النُجْحَ بالحِيَلِ

وَأَنــتَ تَـخـتَـطِـفُ الأضــواءَ مُـرتَـسِـمـاً ... عَلى شِفاهِ البَرايا بَسمَةَ الجَـذَلِ(١٧)

(٩) الحاسر : الأعزل غير المدجج بالعتاد والسلاح والمراد هنا غير المستعد . مرتجل : راجلٌ على قدميه بلا دابةٍ تُقِلّهُ.

(١٠) قضى : توفى . متنه : كتفه . الربت : من الفعل يربت وهو المسح باليد على المريض أو المحزون لمواساته والتخفيف عنه.

(١١) إشارة إلى أثَر مسرحية (باي باي لندن) في بُزوغِ نجمِه ، ومن عجائب الدهر أن تكون لندن ذاتها مهوى أُفُولِ هذا النجم!

(١٢) ذكا (بضم الذال) : الشّمسُ ، وأصلُها ذُكاء بالهمزة وقد خُففت ضرورةً لسلامة الوزن . وهذا البيت ذو أهمية لأنه بمثابة المعنى العام الـ"شارد" الذي يلجأ إليه الشاعر لاختتام فكرة ما عالقة حائرة ، وهو ما قد تم هنا عيناً. وأما الصعوبة التي واجهتني في هذا البيت فهي المفردة (زُحل) إذ من غير اليسير بصراحةٍ توظيف اسم هذا الكوكب والحمد لله مُيَسِّر الأمور.

(١٣) النفل : صلاة النوافل ، إذ كان الأستاذ غانم من المحافظين على صلاته -رحمه الله- وذلك بشهادة زُملائه في المجال الذين أجمعوا على أنه كان يَأمر بوقفِ العمل لحين الفُروغ من الصلاة عند دخول أذانها . الثَّمَل والثَّمالة : السُّكر، ولِجَعلِها صفةً تُنطَق ثَمِلٌ - بكسر الميم.

(١٤) لاحظ الموسيقى الدّاخلية للبيت ووَقع رَنينِها المتناغِم على أذُنَيك ؟ ناهيكَ عن توظيف رَوِيِّ القافية المعنوي والبنائي.

(١٥) وَنَيتَ : ضَعُفتَ . التأجج : النشاط الوَقّاد المستمر.

؟ ملاحظة بيانية : بالنسبة لمفردة (كسل) لقد ارتأيت حذف (ال) التعريف منها بعد أن كانت (الكسل) عل الرغم من جَرَسِها اللطيف بوجود (ال) التعريف ، وذلك لأن (ال) التعريف في حال دخولها فإنها ستعمل من المفهوم البياني على تقييد الكسل إياه ، وكأني بهذا أكونُ قد قَصَدتُ كسلاً بعَينه دون سواه ، وهذا يخالف المنطق والمعنى المراد.

(١٦) الهُوَينا : المشي الهادئ بلا عجلة ولا هرولة ، والبيت كناية عن مدى تفوّقِه -رحمه الله- مُقارنة بنُظَرائه . وأماّ عِبارة (وقد شدّوا) فجملة اعتراضية عائدة على الأقران : أي أنهم قد أسرَعوا قدر المستطاع للحاق بك يا غانم وأنت تسيرُ على رِسْلِك واثقاً.

(١٧) البرايا : الناس. الجذل : الفرح.



مـنْ كُـلِّ دَوْرٍ بُـطُـولـيٍّ سِــواكَ لَـو ابــ ـتَغاهُ دَوْراً .. غَدَا سَرْجاً عَلى جَمَلِ! (١٨)

وَكُـلِّ دَوْرٍ عَلـى الأجَـيـالِ ذي عِـبَـرٍ وَكُــلِّ دَوْرٍ سَـنـيـد غَـيـرِ مُـبـتَـذَلِ

(عيسَى الـدَّهَـانُ) و(سُلْطانُ) و(كاملُ أوْ صَافٍ) و(رَاهٍ) و(نَهاّشُ) وقبلُ(عَلي) (١٩)

جَـسَّـدْتَـهـا ، فَـتَـسـاوَيْـنـا بـهـا أنَـسـاً رُغْـمَ انْـقـساماتـنـا فـي الـفـكْـرِ والمِلَـلِ

يـا (غـانـمـاً) غَـنـمَـتْ مـنـهُ الـبـلادُ فَمِنْ فَـنٍّ نَـبيـلٍ بِـنُبْـلِ الـطَّـبْـعِ مُـشـتَـمِلِ(٢٠)

يـا مَـنْ حَـوَيْـتَ مـن الأخْـلاقِ أكْـرمَـهَـا وَذاكَ مَغْزَى انْبعاثِ الوَحْيِ والرُسُلِ(٢١)

مَـا كُـنـتُ أحْـسَـبُ أنَّ الـفَـنَّ مِـثلَ بَـني الأيـام ، تُـوهِـي عُـراهُ بَـغْـتَـةُ الأَجَـلِ

حـتّـى رَأيـتُـكَ مَمْـدوداً عَـلـى خُـشُـبٍ مُـكَـفَّـنَ الجـسـم سَـاجٍ فَـوقَ مُـغـتَـسَـلِ

سَـفَـلْـتَ جِـسْـمـاً إلـى قَـبـرٍ عَـلَـوْتَ بِـهِ ذِكْراً و قَدْراً، فَحُزتَ العُلْوَ من سَفَلِ(٢٢)

وكـنـتُ أُشْـفِـقُ مِـن دَمْـعـي عَـلـى بَـصَـري وَالـيـومَ تَبكِيكَ مِـنـيّ مُـقْـلَـةُ المُـقَـلِ(٢٣)

(١٨) كان لِزاماً تذييلُ هذا البيت بعلامة تَعَجُّب لما لهذا البيت من دلالة وكناية لطيفتَيْن على مَوهِبة ونُجوميّة الأستاذ غانم وعلى أدائه الرّاقي الذي كان يجيدُه -رحمه اللّه- . وأنا ومن هذا المُنطَلَق أتحدّى أيَّ مُشاهد أو ناقد أن يأتي بأيِّ ممثل أو مُؤَدّ يمكن له أن يُجسِّدَ دَوْرَهُ في مسرحية باي باي لندن بنفس الإجادة والدّقة والإيماءة والخِفّة والرّوعة التي أبداها رَحِمَهُ اللهُ برحمتِهِ الواسعة.

(١٩) أدوار محطاّت بارزة في مشواره رحمه الله ، و(علي) هنا قد تحمل تأويلين اثنين : إذ يمكن تأويلها على أنها شخصية (علي بو تيله) التي جَسَّدَها الرّاحل في مسرحية فُرسان المناخ. أو على أنها -وهو الذي قَصدتُهُ عَيْناً- شخصية (الإمام علي بن أبي طالب) كرم اللهُ وجهه، تلك الشخصية التي كانت أولَ دَوْرٍ على الإطلاق يؤدّيه ويلعبه الأستاذ غانم الصالح أيامَ نشاط التمثيل الطّلابي في مدرسة قتيبة سنة ١٩٥٢ قبل ظهور فَتاوىً التَّحريم. وقد نالَ -رحمه الله- نظيرَ دَورِه هذا هديةً ثمينةً من وزير المعارف آنذاك بعد اعجابِهِ الشديد به، وبعد أن قامَ غانم (الإمام علي) بطَعنِ زميلِهِ الطالب(عمرو بن عبدِ ودّ) وراحَ الدم (الحبر الأحمر الذي ابتكره غانم نفسُهُ كخدعة) يسيلُ على خشبة المسرح وَسْطَ ذُهول الحضور وذُهول وزير المعارف الذي خالَهُ دماً حقيقياً قانِياً، فأهداهُ لقاءَ ذلك قلماً نادراً من ماركة Parker الفاخرة الإنكليزية.فرَحِمك الله يا أبا صلاح وحَشَرَك مع صاحِب أوّلِ دورٍ جَسَّدتَهُ بحقٍّ لا إله إلاّ هو

(٢٠) يا غانماً غنمت : هذا الفن الجميل من فنون علم البديع يسمى "الجناسُ الاشتقاقي" وقد أورده المولى عز وجل في كتابه العزيز على غيرِ مَرّة كقوله بسم الله الرحمن الرحيم ﴿يا أَسَفَى عَلى يُوسُفَ﴾ وقوله ﴿ثُمَّ انصَرَفُوا صَرَفَ اللهُ قُلُوبَهُم﴾. والطّريف في الأمر -أيها القارئ الحبيب- أنَّ غانماً نفسَهُ كان قد استخدَمَ هذا الفن في مسرحية باي باي لندن ولكن بلهجَتِنا العاميّة الكويتيّة فنجحَ بإضحاكِ الجمهور بذكاء وثقافة وفنّ ، حيث يقول في المشهد الأول للنّادلة : حِطّي آيسْ أيَّسْتي مِن دِنياجْ (آيسْ- أيّسْتي) وفي المشهد الثاني يقول : أناَ بَرُوحْ جَزِيرة تاهيتي باهيتلي جَمّن يُوم (وهنا تاهيتي وباهيتلي)!

(٢١) إشارة إلى حديث الحبيب المصطفى عليه أفضل الصلاة وأزكى السّلام: " إنّما بُعثتُ لأتَمِّمَ مَكارِمَ الأخلاق".

(٢٢) فن الطِّباق (الاتيان بالكلمة وضِدّها) هو أجملُ ما ازدَهَى به هذا البيت ، إلى جانب التَّصوير الثُّنائي العَكسي بين الروّح والجسَد

(٢٣) المقلة : العين . أقول : كانت بي نَفاسَةٌ وحرصٌ على ارتذاذ الدّمع من عيني ، ولكنيّ اليوم لم أعُد أملك مَنعَهُ بعد فَقدِك

؟ ملاحظة من منظور علم البديع : البيت هنا يستعرض فناً جميلاً آخراً من فنون علم البديع يُعرَف بـ "فن التّضمين" وهو أن يَعمَدَ المتكلمُ إلى إدراج مقولة أو حكمة أو عبارة شهيرة لشاعر أو قائد أو خطيب ما ، ثم يقوم بتغيير جزءٍ منها دون إتمامها كاملةً وُفقَ ما يَرتَئيهِ ويتطلّبه الموقف ، فالشطر الأول ما هو إلاّ صدرُ بيتٍ ذائعٍ للمتنبي - كبيرِنا الذي علّمنا السِّحر- يقول فيه للأحبة المُرتحلين :

قَد كُنتُ أشفِقُ مِن دَمعي عَلى بَصَري و اليومَ كُلُّ عَزيزٍ بَعدَكُم هانا

وقد قُمتُ باستبدالِ (قد التوكيدية) منه بـ (واو الوصل) لِضَمان سلاسَة تسلسُل السَّرد . وبعد أن اكتفيتُ بإيراد شَطرِهِ الأول ، عَدَلْتُ عَنه إلى شَطرٍ جديدٍ آخرٍ أراهُ -من وجهةِ نظرٍ مُحايدةٍ ومن عَينِ ناقدٍ مُنصِفٍ- أدقّ وأدلّ



إنْ كانَ أضناكَ ما أنضاكَ من سَقَمٍ	فَحَسْبُكَ الخُلْدُ ما يُكْسِيكَ من حُلَلِ(٢٤)
أو كانَ أظماكَ ما بالصَّدْرِ من ألَمٍ	فَشِرْبُكَ اليومَ نَهرُ الخَمرِ والعَسَلِ(٢٥)
وَبَطْشَةُ اللهِ طَيْفٌ من لَطائِفِهِ	تَكثيرُ أجْرٍ و تَكفيرٌ عَنِ الزَّلَلِ(٢٦)
قد قُلْتَها سَلَفاً : " غداً سَتَذكُرُني	إنْ حانَ حَيْني عَنِ الدُّنيا ومُرتَحَلي"(٢٧)
والمَرءُ في أَمَلٍ ، والنَّفسُ في مَطَلٍ	وبينَ ذَيْنِ و ذَيْ عِزْريلُ في شُغُلِ(٢٨)
هَذا رِثاءُ (قَبازرد) أتاكَ بِهِ	وَ وَجْهُهُ منكَ مُحْمَرّاً مِنَ الخَجَلِ(٢٩)

من الشطر الثاني الأصلي للمتنبي . ولستُ لأزكي نفسي أستغفر الله وإنما سببُ ذلك وتفسيرُهُ أننا لو قارناّ الشطرين لوجدنا أن المتنبي اكتفى فقط بإبلاغ الأحبة أن العزيز قد هان بعدهم (وليت شعري أيُّ جديد في هذا يا أبا الطيب هداك الله وأصلح بالك؟!) بينما في شطرنا الثاني هنا قُمنا بتضخيم عِظَم الفاجعة لدرجة جعلنا مَدَى الأسَى ممُتداً ليُسيلَ حتى عُيونَ العُيون ودُموعَ الدموع ومآقي المآقي أسفاً وسَدَماً وكَمَداً ، بل وكأن لكلِّ مُقلةٍ باكيةٍ على الفقيد الراحل .. مُقلةً أخرى بداخلها باكيةً ناحبةً نادبة !

(٢٤) أضناك : أوجعك وآذاك . أنضاك : أنحلك وأهزلك . وقد تعمدت أن أُناوبَ بينَ حَرفَيّ الضاد والنون من الفعلين السابقين لأستَوْفي فناً من فنون علم البديع يُعرف بـ"التبديل" حُلل : قلائد ومفردها حُلَّة.

(٢٥) إذ كان يُعاني رَحِمهُ اللهُ برحمته الواسعة من احتقانٍ مائي كثيفٍ بالرئة ، الأمرُ الذي مَنَعَهُ حتى الكلامَ في أواخر أيام حياته . والبيت إشارة إلى الآية الكريمة بسم الله الرحمن الرحيم ؟ وأنهارٌ من خَمرٍ لَذَّةٍ للشاّربينَ وَأنهارٌ من عَسَلٍ مُصَفىًّ ؟

(٢٦) إشارة إلى تلك الحكمة الروحانية البليغة التي نطق بها الإمام جعفر بن محمد الصادق عليه السلام –وكان أعلمَ أهلِ زمانه– حيث يقول: "لا ينالُ العَبدُ حَقيقةَ الإيمانِ حتى يَرى البلاءَ رَخاءً والرَّخاءَ بَلاءً " وهي لَعَمري حِكمةٌ عِرفانيةٌ لا يُدركُ كُنهَها إلا ذو قلبٍ سليم.

(٢٧) الحيْن (بسُكون الياء) : الأجل . والبيت هنا ما هو إلا ترجمةٌ لكلمتِهِ هو –رحمه الله– في أحدِ أعماله إذ يقول :

Tomorrow you remember me tomorrow ، when I leave for my country tomorrow

وها نحن الآن ، بعد وَفاته ، نُحقّقُ نُبوءتَهُ نَظماً ووَزناً وحاشيةً ودُموعاً

(٢٨) بيت ختام الرثاء وإقفال الفكرة . ولابد لهذا النمط من الأبيات أن يحتوى في بنائه على فكرة عامة موسوعية كبرى كما هو الحال هنا. أقولُ مُوجزاً حال الدنيا وحال الرُّكبان عليها : كم نحن حمقى ، تستبدُّ بنا آمالنا وتَلفتُنا عن آجالنا وتُسَوِّفُنا نُفوسُنا التوبةَ ، وفي الأثناء عزرائيلُ ملكُ الموت مَشغولٌ دائماً وأبداً بقبضِ أرواحِنا . وهذا المعنى طَرَقَهُ المتنبي في قصيدةِ رثاءٍ بائيّة بديعة – وكلُّ قصائدهِ بديعة – :

وعادَ في طَلَبِ المَتروكِ تارِكُهُ　　　　إناّ لَنَغفَلُ والأيامُ في الطَّلَبِ

أما ذا و ذان : فهما اسمُ الإشارة نفسه (ذا) مع إضافة نون زائدة على الثاني ، فَوِفقاً للقاعدة ، يجوز للمتكلم إضافة إحدى اضافتين ثِنتَيْن على اسم الإشارة (ذا) فإما أن يُضيفَ هاءً على أوله ليُصبحَ (هذا) أو نوناً على آخره للتّثنية فيُصبحَ (ذان) . ولا أشكّ أن كثيراً لا يعلمونَ أن الهاء من (هذا) هي في الأساس هاءٌ زائدةٌ داخلةٌ بلا صلة جذريّة وإنما نحن نلفُظُها للَفتِ انتباهِ المستمع لا أكثر. والبيت يستعرضُ أيضاً "فن التّسميط" وهو تكرار حرف القافية ذاته في البناء الداخلي للبيت على جرسٍ مُتواتر (أملِ مطلِ شغلِ).

(٢٩) بيتُ تَخلُّصٍ جديد ونقلةٌ فكريةُ أخيرة ولكن هذه المرة تجاه ناظم القصيدة وشاعرها . وهذا لونٌ معروفٌ ومطروقٌ عند الشعراء إذ يعمَدُون غالباً إلى الإلتفات إلى أنفسهم في ختامِ قصائدهم للبَوْحِ بخواطرهم ومَطويّاتِ خَبايا صُدورهم لصاحب القصيدة المقصود استعطافاً منهُ واستلطافاً . أقول : عذراً أبا صلاح فهذا جَهْدُ قلمي وأناملي.

؟ ملاحظة نحوية : يمكنك عزيزي القارئ –والأمرُ لك– أن تَنصبَ (محمرّاً) أو أن ترفَعَها (محمرٌ) . إذ في حالة النَّصبِ فستُعرَب على أنها حالٌ منصوبٌ للفعل (أتاك) الوارد في صدر البيت ، وفي حالة الرفع فَخَبرٌ مرفوعٌ لجملةٍ اسمية مُبتَدَؤها (وجهُهُ) السابقة لها في نفس الشطر.



يَـرجُـو الـسَّـمـاحَ إذا الإعــرابُ عـيـبَ بـه	وَزْنُ الخَليل إذا بالقِسْط لَم يُـكَلِ(٣٠)
وَ عُــذرُهُ إنْ وَهَــتْ بـالـسَّـبْـك صَـنْـعَـتُـهُ	أنْ صدْقُهُ بَذَّ (امْـرِوْ القَيْس والهَذَلي) (٣١)
مَـرْثِــيَّـةٌ ، مـا لِـضَـادِيٍّ يَـمُـــرُّ بـهـا	إلاّ تَأبّـطَ غَيْظاً : ليتَ هـذه لـي! (٣٢)
فَـلا تَـلُـمْ وَلِـــهـاً مَـادَ الــوِدادُ بِـهِ	فَـراحَ يُنْشي رِثـاءَ الشِّعرِ كَـالغَـزَل(٣٣)
عَـافَ الـكَرَى سـامَرَ الأسْـحارَ فَيكَ وَغَيْـ	ـرُهُ لِـرَبَّـةِ ذاتِ الغُـنْـجِ والـكَـحَـلِ(٣٤)

(٣٠) الخليل : الخليل بن أحمد الفراهيدي مُبتكر البُحور والأوزان الشعرية . يُكَل : أصلها (يُكال) أي يوزن وقد حُذفت الألف (العلّة) لدخول (لم) الجازمة عليه تماماً كما هو الحال في (لم يَصلِ) و (لم يَؤلِ) . ولقد تم توظيفُ الفعل بشكل مهذّبٍ مُؤاتٍ والحمد لله.

(٣١) وَهَت : ضَعُفَت وخارَت . السَّبك : كلمة شائعة في عُرف أهل الشعر وتَعني مَدى استقامة البيت معنىً ووزناً وبناءً . بذَّ : فاق . امرؤ القيس والهذلي : شاعران مُخضرمان وقد خُفِّفَت (ؤ) من امرؤ لسلامة الوزن. أقول ممُبرّراً : وإن كان شعري ليس بالمسبوك ولا بالمحبوك فحسبُكَ منهُ صِدقُهُ ونقاءُ صدر قائله

؟ إشكالية جدلية لا انتهاء لها : أيهما أشعر ؟ البَليدُ الصادّقُ أم البَليغُ الكاذب ؟

وفي هذا الصّدد أود الإشارة إلى إشكالية طالما تجادل بشأنها أربابُ اللغة ، وهي السؤال التالي : أيهما الأشعرُ؟ أ هو الشاعر صاحب الأدوات التعبيرية السّابكة الفاتكة البليغة الأخاّذة الساحرة الآسرة للعقول والألباب؟ أم هو ذاك الشاعر الذي عافَ وترك كل هذه الترسانة التعبيرية المَذكورة ومكتفياً منها بالنَّزرِ اليَسير ومعتمداً بهذا الترك على صِدق شعوره وصَفاء سريرته وإخلاص نيته وبياض ثوبه؟

الجواب : لا جواب! فالـ (المتنبي) مثلاً -كبيرُنا إياه- شاعرٌ يمثّلُ النموذج الأول بلا منازع ، شاعرٌ عظيم جبّار خلاّق مبدع عبقري عملاق لا يُدانى ولا يُجارى ، مالئ الدنيا وشاغل الناس ، شاعر الحكمة والفلسفة والعظمة ولكنه وللأسف .. غير صادق فيما يقول بل ويكادُ الكذبُ يَتفاوَح من بين مَصاريع أبياته حتى يُزكم الأنوفَ ويُقَيّحَ الحُوَيْصلات الهوائية في الصُدور! بينما شاعرٌ عفيفٌ كـ(أبي فراس الحمداني مثلاً) الذي يمثل النموذج الثاني والذي لا يكاد يملك عُشر ما يملكهُ المتنبي من الجلال التعبيري ، نجدُ شعرَهُ -بخلاف المتنبي- تَبتلُّ منه العُيونُ والأردان وتقشعرُّ لصدقه الجلودُ والأبدان . فهو بحقّ شاعرٌ عَفيفٌ ذو مروءة وطهارة . فأيهما الأفضل وأيهما الأشعر؟ لستُ أدري . أكتفي بالقول : لكلٍّ زهرةٍ رائحة ! وطوبى لمن جَمَعَ صِدقَ المنطق وبَراعَةَ اليَراع معاً كسيّدنا الأمجد أبي القاسم محمد صلى الله عليه وآله وسلم.

(٣٢) قيل لسقراط : ما أسوأ فعل يفعله المرءُ؟ قال : وإن كان على الحق؟ قيل : وإن كان على الحق. قال : مدحُهُ نفسَه . وحاشى لله -عزيزي القارئي- أنْ أرتكب هذه الحماقة ولكن وكما أشرتُ مُسبقاً إنما الهدف من هذا الأسلوب هو مُحاكاة المذهب الشعري عند أهل الصنعة لا أكثر. كقول أبي الطيب:

أنا الذي نَظَرَ الأعمى إلى أدَبي ... وأسمَعَت كَلماتي مَن به صَمَمُ !

أنامُ ملءَ جُفوني عن شَوَاردِها ... ويَسهَرُ الخَلقُ جَراّها ويَختَصِمُ

وكقول الشاعر الصَّديق بدر الدّريع : فَخُذها – قَريضاً– أتْهَمَ الدَّهرُ دُونَها ... مَثاني صَداها في الزَّمانِ فَرائدُ

أُذَكّي بها الأبيات في غَيهَبِ الدُّجَى ... فَتَزهُو، كما لاحَت بليلٍ فَراقدُ

ضاديّ : صفة عائدة على لغة الضاد اللغة العربية والمراد منها كلُّ من له اشتغالٌ باللغة من أدب أو رواية أو .. إلخ . تأبط غيظاً : كناية عن غِبطَة المرء لنيلِ ما قد حازَهُ غيره . وقد استوحيتُ هذه اللَّفظة من شاعرٍ قديم كان يُلقّب بـ(تأبّط شَرّاً) وله قصة لا مجال لعرضها.

(٣٣) وَلِهٌ و والِهٌ : مشتاق . مادَ بـ : عَصَف بـ . يُنشي : ينظُم . أقول له : لا تلُمْني إن سَهَوتُ لشدة إعجابي فَتغزّلتُ بكَ دونَ أن أنعاكَ ! وهناك صيغة أخرى للشطر الثاني قد تكون أجمل وأدلّ وهي: (فَراحَ يَغزلُ نَعيَ الشّعرِ من غَزَلِ) إذ يغزل وغزل : جناسٌ غايةٌ في الرّقة

(٣٤) عافَ : ترك . الكَرى : النعاس . الأسحار : مفردها سَحَر وهو وقتُ انتصاف الليل وفيه يقول تعالى ؟والمُستَغفرينَ بالأسْحَار؟. الغُنج : الدّلال وهو من أجمل محَاسنِ الأنثى (وأحَدُّ أسلحَتها فتكاً وإيلاماً !) وصَدَقَ ويليام شكسبير: A sword kills once ، while kindness many times . المراد : سَهرت كَرامةً لِعَينكَ والشعراء سَهروا للحِسان الكحيلات.



لـولا افْـتـجـاعَـكَـهُ مـا الْـتـظَّ خـافـقُـهُ	وَلَـوْ لـغَـيـرِكَ لـم يَـنطِقْ ولـم يَـقُـلِ(٣٥)
وقَـدْ يُـهـيـلُ الـفَـتـى رَمْـلاً عَـلـى جَـدَثٍ	وَ هَـوْلُ فَـقْـدِ الـذي واراهُ لـم يُـهَـلِ! (٣٦)
صَـلـىّ الإلـهُ عَـلـى المخُـتـارِ مِـن مُـضَـرٍ	مُـحَـمَّـداً خَـيْـرِ خـتْـمِ الـسّـادَةِ الأُوَلِ(٣٧)
والآلِ والـصَّـحْـبِ والأتْـبـاعِ مَـنْ صَـلَـحُـوا	ثُـمَّ الـسَّـلامُ عَـلـيكَ يـا (فَـتَـى الجَـبَـلِ) (٣٨)

(٣٥) افتجاعَكَهُ : كلمة مُركبة من اسم وضمير معاً ، وأصلها افتجاعُكَ إياه ، وقد أورَدَ الحق تبارك وتعالى هذا الاختصار البليغ في محكم كتابه مطمئناً حبيبَهُ محمداً صلى الله عليه وآله وسلم ؟فَسَيَكْفيكَهُمُ الله؟ أي فَسَيَكفيكَ إيّاهم. التظ : تَحرّقَ

؟ كلمة لا بد منها فيما يخصّ الشطر الثاني (ولو لغيرك لم ينطِقْ ولم يقُلِ) : يَشهَدُ الله أن لولا غانم الصالح ولولا كونه من الملتزمين ديناً وخُلُقاً وثقافةً لما كتبتُ حرفاً واحداً ، فالمسألة -عزيزي القارئي- ليست عاطفةً جياشةً فحسب أو حُباً عابراً أعمىً بل القناعة لا سواها هي المحرّك والمحكّ . ولا أَخالُني سأرثي فناناً أو ممثلاً أو إعلامياً أو سياسيّاً آخراً غيرَه مع تقديري للجميع . هو غانمٌ وحدُهُ غانمٌ ولا غير، وسَتبقى الأيامُ شاهدةً على عَهدي وصِدقي بإذن الله

(٣٦) بيتٌ شاردٌ من الطّراز الأول ، ولربّما كان -من وجهة نظري كَناقد لا ناظم- أبلغَ ما تمخَّضَت عنه هذه القصيدة . أقول : ليتَ حُزنَ من نفقدُ يُحتَجَبُ بلَحظَة احتجابِ مُسَبِّبه تحت الثرى . والحقُّ أقول أني وحتى هذه الساعة لست أدري والله كيف تدفَّقَ من بين جَوانحي هذا المعنى الدّقيق بهذه الانسيابيّة وهذه الكيفيّة . يبدو أني حقاً مهمومٌ كل الهمّ برحيل الفنان غانم الصالح -رحمه الله- إذ لولا محبةَ هذا الرجل لما تَبادَرَ على خاطري هذا المعنى الدّفين . وصَدَقَ الشاعر (ابن الرّومي) حين قال : الشعرُ مهنةٌ نَكدَةٌ ! والشاعرُ مَخلوقٌ نَكدٌ ! فهو يَقتاتُ على الحزن والأسى والغم والألم ليَشحَذَ بها قَلَمَهُ وقَريحَتَه على السّواء. والحقُّ أن ما عشتُهُ مع هذه القصيدة شبيهٌ بما قاله ابن الرومي فـ "الإنفعال" بشكل عام من حُزنٍ أو مَسَرة أو كُرهٍ أو محبّة ، ليس سوى طاقة انشطاريّة كامنة في خَلَد الشاعر Kinetic Energy تَشحنُهُ وتُسَجِّرُهُ فيتفجّر قلمُهُ ولسانهُ شعراً ونَظماً وبكاءً . ولذا -وكدليل تاريخيّ قَطعيّ- نجدُ أنّ (عنترة بن شداد) الذي طالما كتب الغزليات في حَبيبته (عبلة) لم يكتُب ولا بيتاً واحداً بعد مَرآها !! أ كانت عبلتُهُ قبيحةً إلى هذا الحد؟ كلا، كل ما هنالك أن الشّوق "المحفّز الانفعالي" لديه خَبا بلُقياها وانطفا وانكفا ، فكان على الشعر العَفا .

(٣٧) للأسف -وبخلاف البيت السابق- هناك سَقطةٌ بلاغيةٌ واضحةٌ في الشطر الثاني من هذا البيت تمثلت بمفردة (السادة) التي رُغم كونها غيرَ سيئة إلاّ أنها غيرُ دقيقة وغيرُ مُعبّرة ولا تحملُ أية إضافةٍ البتة بل وتُعدُّ تَهرُّباً - وأعترف بذلك- للخَلاص من مأزق عجزي عن إيجاد مُفردة بديلة أكثر تَماهياً و دقةً لوصفِ (الرسل) شريطةَ أن تكون على نفس وزن (سادة /٠/٠) فآسف وأعتذر لكم وإن شاء الله سأحاول في المستقبل مُعاوَدَةَ البحث مجدداً

(٣٨) طوال نظمي للقصيدة وأنا أبحث عن توظيف مُلائم لمفردة (جبل) ولكن دونَ جَدوى ، حتى جاء هذا البيت الختامي لترتكِزَ وتَرسُو مُفردةُ (جبل) على أحرَزِ مُتَّكاٍ وقَرارٍ ، ولا أظنّ أن (فتى الجبل) هذه تحتاج إلى شرحٍ أو إيضاحٍ . فرحمك الله يا أستاذ غانم.

؟ إشارة أخيرة لذوي الاختصاص فقط فيما يخصُّ علمِ العَروض : كان الأصح إلحاقَ حرفاً زائداً -كالميم مثلاً- على (عليك) في الشطر الثاني من البيت لتكونَ (عليكم) لإشباع التفعيلة واستيفاء الوزن على وجهه الأكمل ، ولكني ارتأيتُ هنا الأخذ بالاستثناء والاكتفاء بضمير المُخاطَب (لك) حتى لا أسُوقَ الخِطابَ المفردَ -الذي أنوي توجيهَهُ للراّحل- بصيغة الجمع بلا مُسَوِّغ منطقي مقبول سوى كوني أريدُ إشباعَ البحرِ ليس إلاّ ، خصوصاً وإنّ هذا الاستثناء الذي تم الأخذُ به لا يُعارض ولا يُعرقِلُ نغمة وإيقاع بحر القصيدة ، البحر البسيط .

انتهى الشعر والشرح ، والسلام ، والحمد لله رب العالمين ورحم الله الأستاذ الراحل الإنسان غانم صالح الغوينم و أسكنه فسيح جناته برحمته التي وَسِعت كل شيء ، هذا والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته . نسألكم الدعاء



لماذا غانم الصالح ؟

بَدلاً من مُواجَهَتي بهذا السّؤال ..
أرجو منك الأخذَ بِيَدي للإجابة عنه
نعم ..
لماذا هذه القصيدة ؟
ولماذا غانم تحديداً ؟
لست أدري ..

كل ما أَدريه أنّ الأبيات كانت تتَهافت وتتَقاطر وتتَمازج أمامي ذاتياً أوتوماتيكياً وبرشاقة لافتة دون أدنى حِراك منيّ ولا إيذان ، فهي قصيدةٌ كتبت نفسَها بنفسها ، وما كانت أنامِلي الراكزة في كفي الأيمن إلا كـ "خَمسَةِ شُهودٍ عُدول" ناظرةٍ بذهول لما يَجري من تَحتها !

قصيدةٌ استغرقتني عشرة أيامٍ فقط لإتمامها رُغم أني شاعرٌ بطيء جداً و "سُلُحفاتيُّ القَريحة"
قصيدةٌ عشتها لحظةً بلحظةٍ و بيتاً ببيت
قصيدةٌ بكيتها قبل وبعد وأثناء نظمِها
قصيدةٌ كتبني و لم أكتبها
إذ كانت هي الشاعرَ النّبراس
وأنا طوعَ بنانها ..
القلمُ و القِرطاس !





ملامح كتاب

إعداد: عبدالله عيسى*

اسم الكتاب: ذلك البحر

النوع: مجموعة قصصية

المؤلف: ليلى محمد صالح

الناشر: المؤلف – الكويت ٢٠١٠

عدد الصفحات: ١١٢ قطع متوسط

مجموعة قصصية للكاتبة الأستاذة ليلى محمد صالح عضو رابطة الأدباء في الكويت، تحاور الواقع و تحلله من خلال قصصها الحادثة في أطر واقعية بقدر ما تحمل من خيال. و تشمل المجموعة قصصاً بعناوين موحية مثل:ذلك البحر، مازال الباب مفتوحاً، فر غرفة MRI و للمساء لغة أخرى.

اسم الكتاب:لم تعد تبالي

النوع: مجموعة قصصية

الكاتب: ياسمين عبدالله

الناشر: الفارابي – لبنان٢٠١٠

عدد الصفحات: ٨٤ قطع صغير

قصص قصيرة مجموعة في هذا الكتاب تحاكي خيالات العالم الذي أصبح صغيرا ً، بعناوين تنم بمضمونها الملغز، تتميز المجموعة بشيء من الرمزية، عناوين بعض القصص: إنه معي، أنت...لن، الآن، معاً نمضي، ثوب أخضر، أنا و هي، وسواس، ستعود بالأمس، هم السابقون و نحن اللاحقون.

* كاتب من الكويت.



اسم الكتاب: ابن الثقافة...و أبو الرواية

النوع: توثيق سيرة

المصنف: د. عبدالله الحيدري

الناشر: النادي الأدبي بالرياض٢٠١٠

عدد الصفحات: ٢٣٧ - القطع المتوسط

كتاب يؤرخ و يوثق لحامد حسن دمنهوري أحد أعلام الأدب الحجازي في المملكة العربية السعودية، أصدره النادي الأدبي في الرياض بمناسبة انعقاد مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث، و يشمل الكتاب قصة "كل شيء هادئ" في عشرين صفحة، كما يشمل سيرة ذاتية و بيبلوغرافيا لأعمال الفقيد، و أنموذج عن خطه.

اسم الكتاب : العربية..طرائق اكتسابها

النوع:بحوث و مقالات

المصنف : د محمد حسن الطيان ، تحرير : أحمد عبدالرحيم

الناشر:منتدى النهضة و التواصل الحضاري – إدارة النهضة –السودان٢٠١٠

عدد الصفحات : ١٦٩ قطع متوسط

يدرس الكتاب من خلال بحث و مقالات أهمية اللغة العربية وبيان حجية ذلك – سيما في البحث الأول – ثم يتطرق من خلال بحث إلى طرق التعليم اللغة العربية ليفصل ذلك ابتداء من الطفولة و اعتماداً على قدرة الإنسان الفطرية على التعلم، ثم يورد المصنف جمّعاً من المقالات في النحو والبلاغة واللغة والإعلام، وأخيراً شيئاً من النصوص الفصيحة.

اسم الكتاب : صورة الغرب في الشعر العربي الحديث.

النوع : دراسة لغوية

المؤلف : د. إيهاب النجدي

الناشر : مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

عدد الصفحات : ٤١٩ قطع متوسط

بخمسة فصول يجلّي المؤلف صورة الغرب في الشعر العربي الحديث، مبتدءاً بالمفاهيم حيث يحدد الفروق بين مفهومي الشرق و الغرب، ثم البعد السياسي المائز في العلاقة بين الشرق والغرب خاصة في الحرب وفكرة الاستبداد، و ينطلق إلى معالجة الجماليات بالبحث عن صورة الطبيعة الغربية و المدينة الغربية مستشهداً بباريس والمدن الإسبانية والإيطالية في الشعر العربي الحديث، أما البعد الرابع فهو الإنساني ويعالج فيه صورة الإنسان و تقدير الشخصيات و المرأة الغربية، ليختم بالبعد الفني مفصلاً المعجم الشعري و أساليب الخطاب الشعري و البناء التصويري.

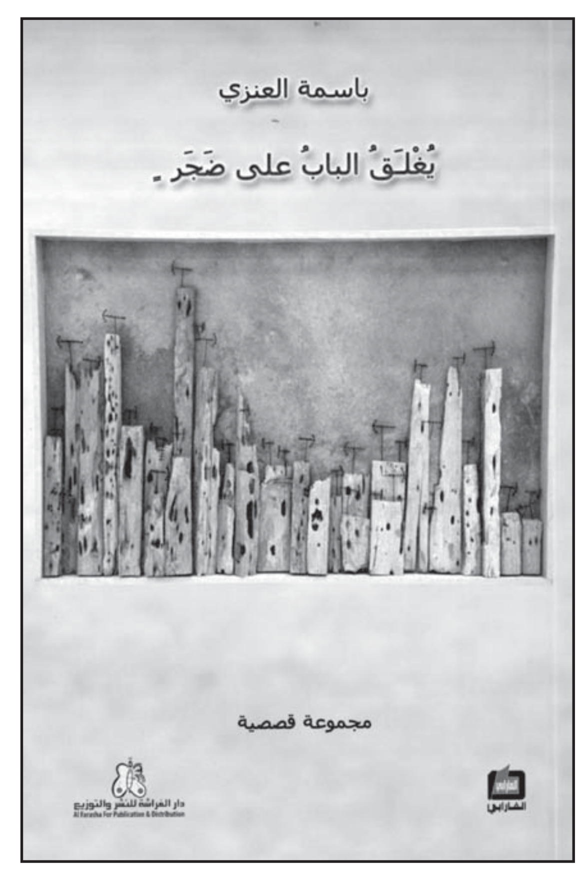




باسمة العنزي في «يغلق الباب على ضجر»: تجمع لنا مشاهد مؤثرة في الحياة المعاصرة

بقلم: عبد الله العنزي*

تقدم القاصة باسمة العنزي مجموعة قصصية بعنوان «يغلق الباب على ضجر» وهي تروي لنا مشاهد وحكايات عدة كثير منها مؤثر كونه ينتمي إلى حياتنا المعاصرة ففي قصتها «حصة النائية» تقول إنها المدينة العارية المغروسة كأحجية في الجزء الشمالي من الصحراء فتروي عن الجنية التي تقدم خدمات إنسانية مختلفة للفريج والمفارقات العجيبة الجميلة بعيداً عن أعين الكثير من أهل الفريج.



وتناولت المؤلفة قضية الزواج في مسيرة الإنسانية وهي قضية أزلية فعرضت معاناة المرأة في الزواج خاصة أن الزوج يسيء معاملتها وهي لا تجد حلاً على الرغم من أن عملها هو إيجاد حلول لمشاكل الناس كونها أخصائية اجتماعية.

ولم تنس العنزي تناول كبار السن من خلال

قصة «الشاهين في مربطه» ومأساة معيشتهم في الوقت الحالي حيث النكران وسوء المعاملة من بعض أبناء الجيل الحالي.

وتتعمق العنزي كثيراً في المجتمع الكويتي حيث أن هناك فئات ترى المجتمع بفئوية وبطبقية أثناء سلوكها الطبيعي في الحياة فيشعر من ليس من طبقتهم بأنه أقل منهم شأناً خاصة أنها حاضرة عند سكان المناطق الخارجية.

من قرأ قصص الكاتبة باسمة العنزي يدرك موهبتها التي ليست بحاجة إلى شهادة كونها كاتبة متميزة خاصة أن لغتها جميلة جدا ووصفها مناسب للأجواء النفسية الحاضرة في كل قصة وهي وإنّ كانت قليلة الظهور الإعلامي وفي الأنشطة الثقافية إلا أنها واثقة من أدواتها الإبداعية فتفوقت على الكثير من الأسماء للكثير من الكاتبات أو شبه الكاتبات اللاتي ملأن وسائل الإعلام حضوراً لا إبداعاً وباستطاعتي أن أؤكد أن باسمة العنزي كاتبة متميزة.





من تاريخ البيان

تُشرع مجلة البيان نوافذ ذاكرتها على ماضي الكويت الأدبي، من خلال إعادة نشر مختارات لمواضيع من أعداد سابقة من "البيان" منذ صدورها في عام 1966م. وذلك لإعادة الوهج إلى مواضيع شكلت في يوم ما، ملامح ثقافة بارزة على وجه الحياة الأدبية، لأدباء أسسوا البنية المعرفية في الكويت، فكان لابد من وقفة وفاء بحقهم، وفي الوقت نفسه ما سوف تحققه هذه المواضيع من فائدة للأجيال.

- وقد احتوى العدد الحادي عشر، فبراير 1967 على الموضوعات التالية :

- الموضوع	**الكاتب**
- البيان مع ولي العهد	هداية سلطان سالم
- الشعر الذي يعجب ابن المعتز	د. عبد الستار فراج
- الغد من خلال الرؤى	شاكر مصطفى
- عودة قلب	خالد سعود الزيد
- مي زيادة	د. نادرة السراج
- كنوز من لغتنا العربية	عبد الرزاق البصير
- قصة قصيرة	سليمان الشطي
- مع الشاعر السعودي حسين عبد الله القرشي	عيسى الناعوري
- حول الجو الأدبي في الكويت	طارق عبدالله
- مأساة الصبي الأعرج	محمد القيسي
- مقاييس البشاعة والجمال	ترجمة البيان
- سخريات القدر	فرحان راشد الفرحان
- ألفاظ الشعر العربي	لؤي طه الراوي
- عناصر الشخصية الأدبية	هداية سلطان السالم
- المهزومة	راضي صدوق
- الطفل	عبدالله سنان

- وقد اخترنا منها ما يلي :

- البيان مع سمو ولي العهد	**(لقاء)**	**إعداد: بقلم: هداية سلطان السالم**
حول الجو الأدبي في الكويت	**(مقال)**	**بقلم طارق عبدالله**
- الطفل	**(شعر)**	**بقلم: عبد الله سنان**
- كنوز من لغتنا العربية	**(مقال)**	**بقلم: عبد الرزاق البصير**





البيان مع سمو ولي العهد (١)

إعداد: هداية سلطان السالم *

تعيد البيان نشر مقتطفات من لقاء أجرته السيدة/ هداية سلطان السالم مع سمو الأمير الراحل جابر الأحمد الجابر الصباح عندما كان ولياً للعهد وذلك في العدد الحادي عشر لشهر فبراير من عام 1967.

السؤال الأول: أعتقد أن سموكم قد تصفحتم الأعداد الأولى من مجلة البيان فما رأيكم فيها؟ وهل ثمة ملاحظات عند سموكم عليها؟

- لا شك أن ما تبذله الرابطة الأدبية الكويتية من جهد في مجال الفكر والأدب مما تشكر عليه، وكم يبشر بالخير أن نرى الأدب الكويتي يخطو هذه الخطوات السريعة وليس من شك بأن صدور "البيان" لدليل واضح على ما يبذل في سبيل إبراز الأدب الكويتي.

السؤال الثاني: هل تعتقدون أن المسرح الكويتي قد استطاع أن يؤدي دوره في خدمة المجتمع وما هي مآخذكم عليه؟

للمسرح دوره التوجيهي التربوي والثقافي الهام في حياة المجتمع، بجانب ما يقوم به من دور ترفيهي، لا ينكر، فقد استطاع إلى حد ما، أن يلقي بعض الأضواء على جزء من مشاكلنا الاجتماعية، ولا شك أن توفر الثقافة المكتسبة بالتخصيص الفني والعلمي، وظهور الكتاب المحليين من الكويتيين، والتركيز على بحث المشكلات العامة، والكثيرة الوقوع لا النادرة مع توفر العنصر النسائي، كل هذا له أثره في تطوير

---

1 المغفور له الشيخ جابر الأحمد الصباح عندما كان ولياً للعهد.

* كاتبة وصحافية من الكويت



المسرح، ليكون متجاوباً مع مشاعر المجتمع وحاجاته، ويجب أن نضع فوق كل ذلك، الجوانب الأخلاقية، وتهذيب النشء بالقيم المثلى، حفاظاً على التقاليد والعادات الطيبة.

السؤال الثالث: الحركة النسائية بالكويت حديثة، فهل لنا أن نعرف رأي سموكم بنشاط المرأة الكويتية؟ وما هو الوجه الذي ترون أن المرأة تستطيع بواسطته تأدية دورها أكثر من سواه؟ وباختصار ما هي رسالة المرأة الكويتية؟

– إن رسالة المرأة الكويتية عموماً، والمتعلمة خاصة، هي توعية النشء ورعاية النامية الصالحة للبلاد، فالبيت الذي ينبع من المثل العليا، والمبادئ السامية، والأسرة الفاضلة هي أساس المجتمع الأفضل، ولقد أفسحت الحكومة للمرأة المجال للعلم والمعرفة، الأمر الذي يمكنها من أداء دورها التوجيهي على خير وجه، وأن قيام الجمعيات النسائية يؤدي إلى ضم الجهود وتكتيلها، والجمعيات هذه بحاجة إلى دعم علمي ثقافي، وذلك بواسطة المثقفات من بناتنا حتى تأتي ثمارها كاملة. مع إننا لا ننكر أهمية ما تقوم به اليوم فتاتنا في المجال الاجتماعي إلى حد كبير.

السؤال الرابع: هل من كلمة تحبون توجيهها إلى الأدباء عبر مجلتهم "البيان"؟

– الحقيقة أن هناك مواهب كامنة لدى شبابنا، تحتاج إلى صقل، وإنني أتمنى اليوم الذي أرى فيه الكويت تضارع الدول الناهضة الأخرى، من حيث مستواها الأدبي، وأطلب من أدبائنا الكويتيين دائماً أن يتحلوا بالروح الواقعية الواعية، ونبذ ما يخالف القيم والمبادئ السامية والاستزادة من قراءة الكتب الأدبية وغيرها.

* **العدد الحادي عشر، فبراير، 1967م.**



(من تاريخ البيان)
مقالات

حول الجو الأدبي في الكويت

بقلم : طارق عبد الله *

نشرت جريدة "الهدف" الأسبوعية الكويتية، عدة تحقيقات، تناولت الجو الأدبي في الكويت، من خلال أربعة أسئلة، طرحت على مجموعة من الأدباء.

ومن واقع هذه المقالات الأدبية، خرجت بهذا الموضوع، عن الحالة الراهنة التي يمر بها الأدب في الكويت، وأرجو أن يكون مقالي هذا بداية لمقالات كثيرة قادمة في "البيان" حول هذا الموضوع بالذات.. لأنه يحتاج إلى آراء جادة جديدة ومناقشات واسعة، تحدد أبعاد أزمة الركود التي يعانيها الأدب في الكويت، وتفرض لها الحلول.

من خلال مجموعة تحقيقات "الجو الأدبي"، برزت عدة اتجاهات، الخصها في اتجاهين: الأول منها ساخط على الوضع الأدبي الحالي، كما هو ساخط على ما مضى عليه من أسماء الأدباء الكتاب،... فهو يعتبرهم "غير واضحين تمام الوضوح".. وعلى هذا فهم ليسوا أدباء حقيقيين.. ولا يستحقون هذا اللقب.. ويمضي هذا الاتجاه في نظرته تلك إلى الاستنتاج بأن الموضع الأدبي يعاني من انعدام الجذور.. فالكتاب الشباب لا يقفون على قاعدة أو "خلفية" أدبية.. ومن هنا، لا يوجد أدباء، ولا يوجد أدب في الكويت.

أما الاتجاه الثاني، فهو يعرف بالماضي ويقيم له وزناً كبيراً، مدللاً على اتجاهه بالوقائع والأسماء.. ويصف أصحاب الاتجاه الأول بالمغالاة حين يصف الأدب في الكويت بانعدام الجذور أو الخلفية.. بل على العكس تماماً، يوجد من الأدباء والكتاب الذين أذكوا الحركة الفكرية لا في الكويت وحدها.. بل في الجزيرة العربية والخليج العربي.

على أن كلا الاتجاهين يتفقان حول أن الأديب الكويتي المعاصر يعاني من أزمة عدم ملاحقة الحركة الأدبية والثقافية والتيارات الفكرية في خارج الكويت، ومصاب بـ "عدم المعاناة" التي لها نصيب كبير في صدق العمل الأدبي واستمراره.

وثمة حقيقة عامة نثبتها قبل الاسترسال في الموضوع، وهي أن الحركة الأدبية متخلفة عن حركة التطور الاجتماعي والعمراني والعلمي في البلد بوجه عام.

وهذا دليل على عجز الأدب الواهن عن الانفعال بما يجري حوله من حياة وحركة، ومن ثم، التعبير عنها بعمل فني صادق، بل تجد الصمت التام، هو الطابع المميز للأدباء تجاه ما يجري حولهم، فليس هناك عمل أدبي تناول قصة الإنسان الكويتي من

---

* أكاديمي من العراق مقيم في الكويت حالياً مدير فرع الكويت، الجامعة العربية المفتوحة.



خلال حركة الانتعاش التي تعيشها بلده.

وقد فسر البعض ذلك أن الأديب لا زال في طور المتابعة لهذه الحركة السريعة فإلى أن يلتقط أنفاسه، ستمر فترة غير قصيرة يعبر بعدها عن قضية الإنسان.. وفي رأيي أن حركة البناء على أرضنا لن تقف، بل ستمضي بأسرع مما تجري عليه الآن.. ولن يحتمل الموقف أديباً يدعي أنه لا زال يلاحظ ويتابع حتى يحين اليوم الذي يلتقط فيه بعض أنفاسه اللاهثة لكي يتناول قلمه ويكتب ويعبر..

إنما الواقع المشهود هو تخلف الأديب عن مجرى الحياة حوله.. ومن أسباب هذا التخلف تقصيره عن متابعة الجديد في عالم الأدب والفكر، ولعل في هذا القصور تكمن علة جموده.

ولا ننسى أيضاً أن الانصراف عن الأدب إلى حياة الترف التي وفرتها المناصب المرموقة حيث قبع أصحاب القلم في الكويت، وانشغالهم بشؤونهم الخاصة، وعزلتهم عقب النكسات التي منيت بها الحركة الفكرية في البلد، كل هذه الأسباب ساهمت في صنع ظروف الأزمة الحالية.

أما نقطة انعدام القاعدة الأدبية التي يثيرها الأدباء الشبان، فيجب أن نقف عندها قليلاً لكي نلقي بعض الضوء عليها. فمن الاستنتاجات التي قادتني إليها هذه التحقيقات الأدبية، أن معظم الشباب يجهل من سبقه في ميدان الحركة الفكرية والأدبية في الكويت، ويجهل إنتاج هؤلاء السابقين.. وعذر الشباب معهم، فإنتاج أولئك ليس محصوراً في مؤلفات يسهل الرجوع إليها، كما أن آثارهم مشتتة ومحفوظة لدى أشخاص يؤجلون نشرها وإعلانها على الملأ حيناً بعد حين لأسباب أو لأخرى .. أما ما هو معروف ومنشور فليس سوى القلة.. وقد برزت أسماء لم تكن معروفة من قبل على صعيد الأدب.. خاصة لأدبائنا الشبان.. ثم أن هناك أسماء معينة تردد على أنها شخصيات أدبية لامعة.. وفي نفس الوقت تفتقد المكتبة المحلية انتاجهم الذي ظل محفوظاً لدى البعض كما ذكرت. على أن كل ذلك لا يعفي الأدباء، الشباب منهم وغير الشباب، من مسؤولية البحث عن هذه الآثار والوقوف على حقائق الحياة الفكرية والأدبية التي كانت يوماً ما نشطة في الكويت.

هذا عن البحث عن "أرضية" الأديب الكويتي وجذوره.. في النطاق المحلي.. أما على صعيد النطاق العام.. فإننا يمكن أن نعتبر الأدب العربي عموماً قواعد وجذور لكل أديب كويتي.. وهذه حقيقة واقعة تبدو لنا منذ الوهلة الأولى فيما لو درسنا المؤثرات التي صنعت نتاج الأدباء والكتاب الكويتيين، الحاليين منهم والسابقين.

والاعتذار بأن انعدام تشجيع الأدباء وعدم التجاوب معهم قد لا يشكل عاملاً أساسياً في الأزمة الأدبية الراهنة، لأن الأديب الجيد هو الذي يفرض نفسه على الناس، والأديب لا ينتظر التشجيع، فهو يوجه الجماهير ولا ينتظر منها التشجيع والتجاوب، وكثيراً من الآثار الأدبية الخالدة لم تجد من يفهمها في العصر الذي ظهرت فيه.. ولكنها بمرور السنين تغلبت على عوامل الفناء والإهمال، وانتزعت لها مكانة في موضع البقاء والخلود.. ولكن من المعقول جداً أن نقول بانعدام المتابعة للنتاج الأدبي الذي يصدر، فهذه ظاهرة تشكل جزءاً كبيراً من الأزمة.. ومع الأسف الشديد لا يوجد نقاد ودارسون يتتبعون النشاط الأدبي وينيرون أمامه السبيل إلى الأفضل، فالمؤلفات القليلة التي صدرت في السنوات الأخيرة لم تجد من

يتناولها بالنقد والتحليل.. بل كانت تجد الصمت القاتل.. ولذا بقي الجو الأدبي مجدباً حتى من السراب.

والنقطة التي يثيرها النقاد تباعاً، قضية تفرغ الأديب.. والواقع أنها قضية تستحق منا البحث والاهتمام في موضوع منفرد خاص بها لذا سنؤجلها إلى ما بعد، إلا أنه لا يفوتني أن أذكر أن الاحتجاج بعدم التفرغ لا ينسحب على كل من ينتسب إلى الأسرة الأدبية، فليس من المعقول أن يكون معظم أدبائنا خاملين عن الإنتاج بسبب عدم التفرغ.

وقبل أن أسرد الحلول، أذكر نقطة" الأديب والموقف" أو "قضية الأديب" التي يثيرها الأدباء من جيل الشباب. فهم لا يعتبرون الكاتب بلا قضية أو موقف أديباً.. ومن هنا فلا أدب في الكويت ولا أدباء.

لأنه من العسير أن نجد أديباً كويتياً يسعى من أجل قضية بعينها. فأقول أن هذا القول في حاجة إلى شيء من الدقة، فلا شك أنا سنجد بعض الأدباء- وخاصة الشعراء منهم- يتبنون موقفاً أو مجموعة من المواقف تجاه عدة قضايا يرد ذكرها مراراً وتكراراً في قصائدهم وكتاباتهم.

ثم أنه من الظلم أن نقول بأنه لا يوجد أدب في الكويت. لأن الأدب إحساس بالحياة وتعبير عنها.. فمعنى هذا القول أن مجتمع الكويت لا يحس حياته، فضلاً عن التعبير عنها.. إنما اختار هذا المجتمع وسيلة التعبير التي تلائمه وتفي باحتياجاته ولم تتطور هذه الوسيلة، حتى اليوم، بالرغم من التغير الكبير الذي طرأ على الحياة في هذا المجتمع.

ولا يبقى عندي بعد هذا الاستعراض السريع سوى استعراض الحلول التي أرشحها لأن تكون مخرجاً من أزمتنا الأدبية هذه. فأولها: العودة إلى ما كتب السابقون من أدباء الكويت. والبحث عن آثارهم ودراستها دراسة وافية.. ثم المساهمة في الرجوع إلى كنوز التراث العربي وتحقيقها. فذلك من مكونات الثقافة الواسعة اللازمة لكل أديب.. كما أنه من مكونات القاعدة الأدبية التي يفتقدها معظم الأدباء عندنا. والخطوة الثانية تأتي في تناول المؤلفات التي صدرت في الآونة الأخيرة وايفائها دراسة وبحثاً ونقداً وتحليلاً الأمر الذي لا بد منه لتنشيط الجو الأدبي.

والذي لا شك فيه أن القيام بحمله واسعة هدفها العمل على نشر الثقافة وتيسيرها وتقريب فائدتها من الأمور الأساسية التي تخلق صلة وثيقة بين الجماهير والأدباء.. خاصة وأن في المجتمع هنا استعداد طيب لهذه الحملة.

أي أن الاقتراحات تجري على النحو الآتي: "ينشط الأدباء.. فينشط جمهور القراء".

ولهذه الحملة وسائلها العديدة وسبلها التي لن تتعسر على من وطن نفسه لخدمة قضيته بإخلاص.

وبعد. فإن ما كتبته . حول الجو الأدبي في الكويت. إنما هو مجموعة من الملاحظات والاستنتاجات. رجوت بها أن تثير النقاش في هذا الموضوع مرة أخرى. ولا أشك في إنني قد قصدت عن ايفاء الكثير من النقاط التي أوردتها حقها من البحث.. ثم إنه قد فاتني الكثير من النقاط التي يجب أن تذكر.. لذا أطمع في أن يمسك الكتاب والأدباء بأقلامهم لكي يوضحوا ذلك... ولتكن هذه الخطوة الأولى على طريق الألف خطوة.. لعل وعسى!!.

● العدد الحادي عشر، فبراير، ١٩٦٧م.



(من تاريخ البيان) *

شعر

الطفل

شعر: عبد الله سنان *

غط الصغير غطيط خشف   هادئ في حجر أمه

متلملم الأطراف تلصق   جسمها ابداً بجسمه

بي الضلوع الناحلا   ت وليس يهفوها كضمه

بعد المداعبة اللطيفة   داعبته سلاف نومه

وتراه يحلم في السر   ير فهل حلم ثم مثل حلمه

خالي الوفاض وحمل الأ   م الحنونة ثقل همه

تترقب استيقاظه   وتود لو تهفو للثمه

وتنام نوم مطالب   بدم يخاف هجوم خصمه

وإذا استفاق وراح يفر   ك عينه بذراع كمه

ويبش مبتسماً إذا   بشت ونادته باسمه

تتلألأ الدار ابتها   جاً من فصاحته وعجمه

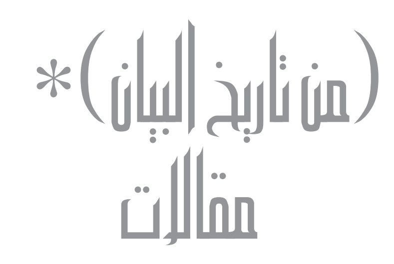
وهناك ترجو الله اسعاد   ابنها وصعود نجمه

● العدد الحادي عشر، فبراير، ١٩٦٧م.

---

* شاعر من الكويت (١٩١٧-١٩٨٤).





كنوز من لغتنا العربية

بقلم: عبدالرزاق البصير *

*** الحديث عن عظمة اللغة العربية لا يمكن أن ينتهي أبداً فإن المتعمق فيها يجد أنها عالم زاخر بالأعاجيب.**

قالوا في العيون:

نحن قوم تذيبنا الأعين النجل ... على أننا نذيب الحديد

طوع أيدي الغرام تقتادنا الغيد ... ونقتاد في الطعان الأسودا.

أعتقد جازماً أن الحديث عن عظمة اللغة العربية لا يمكن أن ينتهي أبداً، فإن المتعمق في هذه اللغة، يجد أنها عالم زاخر بالأعاجيب. فأقل تأمل فيها يبرهن على أن هذه الأمة المجيدة قد مارست الحضارة منذ أكثر من ثلاثين قرناً من الزمن. فالدقة التي تتراءى لك- إذا ما أخذت تجول في نواحيها- بالغة العجب، فمن ذلك مثلاً ما وضع للإنسان من أسماء ابتداء من أول تخلقه في بطن أمه، إلى أن يخرج من هذه الدنيا، بعد عمر طويل.. فهو نطفة حين يبلغ في بطن أمه أربعين يوماً، أما إذا بلغ عمره ثمانين يوماً فهو علقة، وإذا بلغ عمره مائة وعشرين يوماً فهو مضغة، وهو بعد ذلك جنيناً.

فإذا ما خرج إلى هذه الدنيا فهو طفل، ثم غلام، فإذا ما بلغ الحلم، فهو محتلم، وإذا ما التبس أمر بلوغه، فهو محلف. ثم هو ناشئ بعد ذلك. وإذا ما تقدم في العمر قليلاً، فهو غلام يافع، ثم يكون بعد ذلك كهلاً، وإذا ما بلغ غاية الكهولة، فهو صتم، وإذا تمت قوته، فهو صمل، وإذا ما أبطأ في الزواج، فهو عانس، وإذا ما انتشر البياض في شعره رأسه ووجهه، فهو أشيب، وإذا اختلط السواد بالبياض فهو أشمط. وكل لونين اختلطا فهو شميط، ويقال للصبح شميط، وذلك لاختلاط بياض الصبح وسواد الليل. وإذا ما تجاوز الكهولة فهو شيخ، وإذا ارتفع عن ذلك فهو مس ونهشل، وإذا ما تقارب خطوة، فهو دالف، وإذا ما ضمر وانحنى، فهو عشمة وغضبة، وإذا

* أديب من الكويت (1925- 1999)



بلغ أقصى ذلك، فهو هرم وهم. وإذا اكثر الكلام واختلف قوله، فهو فهتر. فإذا ذهب عقله فهو خرف...

هذا بعض ما ذكر في اللغة عن الإنسان بصورة مجملة، ثم يبتدئ التفصيل في جسم الإنسان جزءاً جزءاً، سواء كان ذلك في الظاهر أو في الباطن، ولا يتسع المقام بطبيعة الحال، لرواية ذلك كله. فقد ألف علماء اللغة في ذلك كتباً مفصلة، غير أني أريد أن أكتفي ببعض ما جاء في العين:

قال الأصمعي: المقلة، هي شحمة العين التي تجمع البياض والسواد. وأما المحجر- بكسر الميم- وفتحها- فهو ما دار بالعين من أسفلها من العظم الذي في أسفل الجفن. والناظران أيضاً، عرقان في العينين يسقيان الأنف، وكل واحد ناظر، وأنشد لعتيبة بن مرداس الكعبي:

قليلة لحم الناظرين يزينها

شباب ومحفوظ من العيش بارد

وفي العين النجل، وهو سعة العين وحسنها، يقال: رجل أنجل وامرأة نجلاء، أي واسعة العينين، قال بعضهم:

نحن قوم تذيبنا الأعين النجل على

أننا نذيب الحديدا

طوع ايدي الغرام تقتادنا الغيد

ونقتاد في الطعان الأسودا

وفي العين البرج، وهو سعتها أيضاً، وكثرة بياضها، وقال ذو الرمة في ذلك:

كحلاء في برج صفراء في نعج

كأنها فضة قد مسها ذهب

وفي العين الحور، وهو عظم المقلة وكثرة البياض في شدة السواد، يقال: رجل أحور، وامرأة حوراء، وفي العين العين- بفتح الياء- وهو ضخم المقلة وحسنها، يقال رجل أعين، وامرأة عيناء، قال تعالى: "وحور عين كأمثال اللؤلؤة المكنون":

وهذا الذي ذكرناه، ما هو إلا نزر يسير مما تحدثت عنه اللغة العربية في العين، وإذا ما أردت أن ترتوي بما تحدثت به اللغة عن الإنسان، فما عليك إلا أن ترجع إلى كتاب خلق الإنسان، تأليف أبي محمد ثابت ابن أبي ثابت، تحقيق الأستاذ عبد الستار أحمد فراج.

ولكي يكون الحديث عن اللغة حديثاً مفيداً، فإنه لا بد لنا من أن نطوف في بعض رياض هذه اللغة الثرية.

وإني وايم الحق لأجد نفسي حائرة على أي روضة تقف. فإنها كلها فواحة لطيفة الأريج. لكني أريد أن أقف قليلاً حول ما ذكرته اللغة من بيان في السير والنزول...

إذا سار القوم ونزلوا ليلاً، فذلك التأويب.

فإذا ساروا ليلاً ونهاراً، فهو الأساد.

فإذا ساروا من أول الليل، فهو الإدلاج.

فإذا ساروا مع الصبح، فهو التغليس.

فإذا نزلوا للاستراحة في نصف النهار، فهو التغوير.

فإذا نزلوا في نصف الليل، فهو التعريس..

وذكروا في تقسيم المشي، قولهم: الرجل يسعى، والمرأة تمشي، لذلك قال تعالى (واسعوا في مناكبها وكلو من رزقه وإليه النشور) والصبي يدرج والشاب يخطر، والشيخ يدلف، والفرس يجري، والبعير يسير، الظليم يهدج، والغراب يحجل، والعصفور ينقر، والحية تنساب، والعقرب تدب.



ومن عجائب دقة اللغة العربية ما جاء في الإشارة من تفصيل طريف: إشارة بيده، وأومأ برأسه، وغمز بحاجبه، ورمز بشفته، ولمع بثوبه، وألاح بكمه.

هذا الترتيب العجيب والتنظيم البديع في وضع الألفاظ والكلمات، والمعاني، لا يمكن أن يكون عند أمة جاهلة، لا تعرف من معاني الحياة إلا النهب والسلب والقتل والتدمير، وإنما يكون عند الأمة التي تذوقت الحضارة وتعمقت في الحياة، ونحن إذا ما درسنا القرآن الكريم، وجدناه يصرح في كثير من آياته المجيدة بأن في هذه الأمة العربية العظيمة دولاً، قد أنشأت الجنات الواسعة ذات الأشجار المختلفة، وتفننت في بناء البيوت، حتى أصبحت حاذقة في البناء، وبلغ بها الترف مبلغاً عظيماً، قال تعالى: "أتتركون في ما ههنا آمنين، في جنات وعيون. وزروع ونخلٍ طلعها هيم، وتنحتون من الجبال بيوتاً فارهين".

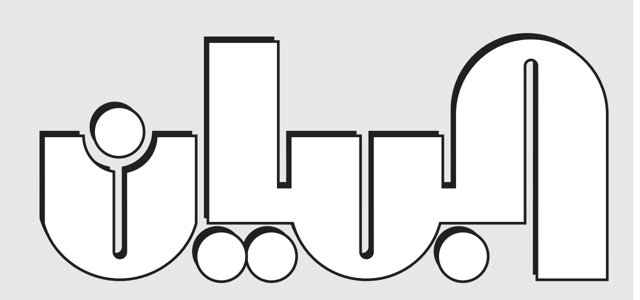
بل أن هناك أناساً قد اتخذوا لهم مصانع، ونشروا صناعاتهم في الأسواق" وتتخذون مصانع لعلكم تخلدون".

وإن هذه الأمة قد استعملت منذ أقدم عصورها المعادن والأحجار الكريمة كالذهب والفضة واللؤلؤ واصطنعت الأقمشة الفاخرة في الفرش والألبسة، كالإستبرق والسندس والحرير..

كل ما ذكرناه، وما لم نذكره، من ممارسة الأمة العربية للحضارة، يسحق الشبهة القائلة بأن هذه الأمة ألا تملك أصالة في الحضارة أو عمقاً في الثقافة. لكن هذا كله محتاج إلى دراسة علمية صحيحة ليتبين للملأ أن تاريخنا الحضاري، تاريخ عريق يمتد إلى أكثر من عشرين قرناً من الزمن.

* **العدد الحادي عشر، فبراير، ١٩٦٧م.**





العدد 486 يناير 2011

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة:22518282/25106022ـفاكس:22510603

رئيس التحرير:

سليمان داود الحزامي

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

التدقيق اللغوي:خليل السلامة

تنضيد: عبد الحميد باشا

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(486) January 2011

Editor in chief
S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

للبيان كلمة

ملف أحمد العدواني :

دراسات

قراءات

مقالات

المسرح

قصة

شعر

إصدارات

من أنشطة الرابطة

للبيان كلمة

يوم الأديب الكويتي

بقلم: سليمان الحزامي





يوم الأديب الكويتي

بقلم: سليمان الحزامي*

مع انطلاقة العام الميلادي الجديد ٢٠١١ تبدأ انطلاقة وطنية كبيرة للاحتفال بمرور ٥٠ سنة على استقلال دولة الكويت عام ١٩٦١ وذلك يوم ٢٠١١/٢/٢٥، كذلك هناك مناسبة أخرى تحتفل بها دولة الكويت هي مرور ٢٠ سنة على تحريرها يوم ١٩٩١/٢/٢٦م والمناسبتان عزيزتان على كل مواطن ومقيم بهذا البلد، ولقد تم حشد فعاليات كثيرة وكبيرة لانطلاقة هذه الاحتفالات الوطنية، ومع بزوغ هذه الاحتفالات التي تشرف عليها اللجنة العليا للاحتفال بالعيد الوطني والمناسبات الوطنية، ومن مبدأ أن الكويت لها قصب السبق في المبادرات ولتاريخ الكويت الأدبي الكبير والذي بدأ كما تقول الوثائق يوم ١٩٢٤/٤/٣٠م حيث تم إشهار النادي الثقافي الكويتي، بمجهودات كويتية صرفة تصدى لها رجال من الكويت، وحفظ لهم التاريخ هذه الذكرى الطيبة، ومنذ ذلك التاريخ أي منذ أكثر من ثمانية عقود من الزمن عرفت الكويت عدداً من الشعراء والأدباء من كتاب القصة والرواية والمسرح إلى آخر مجالات الإبداعات الأدبية.

ونظراً لأهمية الأديب الكويتي ولدور الأديب الكويتي في تحريك المجتمع وتأثيره في سلوكيات وأدبيات في حياة الفرد والمجتمع وبناء الحضارة وترسيخ مبدأ الثقافة العامة في هذا الوطن وللسمعة الطيبة التي نالها الأديب الكويتي في محافل كثيرة من دول العالم العربي منها وغير العربي، ونظراً لما يشكله الأدب في حياة الأمم وبناء الحضارات، فإن مجلة البيان تضع أمام اللجنة العليا للاحتفال بالعيد الوطني، وهي المجلة الناطقة باسم رابطة الأدباء في دولة الكويت، تضع أمام هذه اللجنة الموقرة اقتراحاً مبني على المبادرة والأخذ بزمام التأسيس بأن يكون للأديب الكويتي يوماً في تاريخ وطنه.

نظراً لأهمية الأديب الكويتي ولدور الأديب الكويتي في تحريك المجتمع وتأثيره في سلوكيات وأدبيات في حياة الفرد والمجتمع وبناء الحضارة وترسيخ مبدأ الثقافة العامة في هذا الوطن وللسمعة الطيبة التي نالها الأديب الكويتي في محافل كثيرة من دول العالم العربي منها وغير العربي، ونظراً لما يشكله الأدب في حياة الأمم وبناء الحضارات، فإن مجلة البيان تضع أمام اللجنة العليا للاحتفال بالعيد الوطني، وهي المجلة الناطقة باسم رابطة الأدباء في دولة الكويت، تضع أمام هذه اللجنة الموقرة اقتراحاً مبني على المبادرة والأخذ بزمام التأسيس بأن يكون للأديب الكويتي يوماً في تاريخ وطنه.

أعني بذلك أن يكون لدينا يوم يسمى "يوم الأديب الكويتي" حتى نستطيع أن نرد شيئاً من الجميل لأدباء الكويت وشعرائها ومثقفيها، ونحن عندما نقدم هذا الاقتراح من خلال مجلة البيان ومن خلال رابطة الأدباء في دولة الكويت، فإننا لا نقدم شيئاً بعيداً عن الواقع، بل إن كثير من الشعوب والأمم تحتفل بيوم الأديب في وطنها، وقد آن الأوان لأن يكون للأديب الكويتي يوماً يحتفل به من كل عام، ونقترح أن يكون هذا التاريخ هو يوم ٣٠ /٤ من كل سنة، لأن هذا التاريخ مرتبط بتأسيس النادي الثقافي الكويتي عام ١٩٢٤م من شهر نيسان كما أسلفنا.

ندعو لأن يكون الاحتفال بيوم الأديب الكويتي في العام 2011 هو تمهيد لاحتفالات قادمة لتأسيس رابطة الأدباء وبمرور خمسين عاماً على تأسيسها وكذلك الاحتفال بمرور أكثر من 45 عاماً على مجلة البيان والتي تصدر من رابطة الأدباء في الكويت.

إن المبادرات تصنع حضارات وتشكل دافعاً وحافزاً للإبداع والإنتاج ومن هذه الزاوية ومن هذا المنظور فإن تبني اللجنة الوطنية للاحتفال للأعياد الوطنية تكون سباقة إذ تعاملت مع هذا الاقتراح بعين الرضا والموافقة بأن يكون ٢٠١١/٤/٣٠ هو الاحتفال الأول ليوم الأديب الكويتي.

إنها أمنيات لا أظن إنها صعبة التحقيق، بل هي هدية لأدباء الكويت ونحن نحتفل بمرور ٥٠ سنة على استقلال هذا الوطن والاحتفالات الوطنية الأخرى.

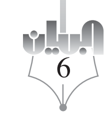
ولعل من نافلة الحديث ومن نافلة البيان أن هذا العدد يصدر كإصدار خاص لحياة الأديب الراحل والشاعر المبدع أحمد العدواني صاحب المبادرات الأدبية التي لا نزال نعيش عليها. وتكريماً لهذا الشاعر فإني أرى أن تحقيق هذا الحلم أو هذه الأمنية أمراً يتماشى مع مجلة البيان وهي تحتفل بإصدار هذا العدد الخاص عن الشاعر أحمد العدواني.

وكذلك نحن ندعو لأن يكون الاحتفال بيوم الأديب الكويتي في العام ٢٠١١ هو تمهيد لاحتفالات قادمة لتأسيس رابطة الأدباء وبمرور خمسين عاماً على تأسيسها وكذلك الاحتفال بمرور أكثر من ٤٥ عاماً على مجلة البيان والتي تصدر من رابطة الأدباء في الكويت.

إنها حلقات متصلة أتمنى أن أراها عقداً على جيد وطننا الحبيب الكويت.

وللبيان كلمة

* رئيس التحرير



ملف خاص
الإصدار الثاني

أحمد العدواني
العازف عن الحياة.. العازف على الإبداع

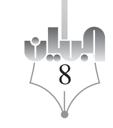
أنماط وصور من البنية الشعرية عند العدواني
د.عبد الله المهنا

د. دلال الزبن: زوجي أحمد العدواني له تأثير كبير علي
فيصل العلي

* الصور من كتاب العدواني (وثائق وصور) تأليف د. دلال الزبن وعلي عبد الفتاح – صادر عن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع السنوي ١٩٩٦م.

أحمد العدواني

- مؤلف كلمات النشيد الوطني الكويتي.
- ولد أحمد مشاري العدواني عام ١٩٢٣م في الكويت.
- تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في المدرسة الأحمدية والمدرسة المباركية.
- منذ طفولته تلقى ثقافة دينية نابعة من القرآن الكريم والسنة النبوية وقصص الأنبياء.
- التحق بالأزهر عام ١٩٣٩م وتخرّج عام ١٩٤٩م.
- شارك في تحرير أول مجلة كويتية هي مجلة (البعثة) التي كان يصدرها بيت الكويت في القاهرة.
- شارك في إصدار مجلة (الرائد) عام ١٩٥٢م عن نادي المعلمين.
- في عام ١٩٥٤م عمل مدرساً للغة العربية في ثانوية الشويخ.
- انتقل للعمل في إدارة المعارف حيث شغل عدة مناصب إدارة وفنية.
- في عام ١٩٦٣م عين وكيلاً مساعداً للتربية.
- شارك في تأليف عدد من الكتب المدرسية، وفي عدد من اللجان الفنية، والمؤتمرات العربية التربوية والثقافية.
- في عام ١٩٦٥م انتقل للعمل في وزارة الإعلام، حيث عين مديراً للتلفزيون، ثم أصبح وكيل وزارة مساعداً للشؤون الفنية.
- في عام ١٩٧٣م عين أميناً عاماً للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وهو أحد المؤسسين له.
- يعتبر العدواني واحداً ممن ساهموا في تطوير الثقافة في الكويت، ومن رموز حركة التنوير الأدبية.
- في عام ١٩٦٥م-١٩٦٦ أنشأ مركز الدراسات المسرحية، في عام ١٩٦٩م أصدر سلسلة (من المسرح العالمي)، في عام ١٩٧٠م أصدر مجلة (عالم الفكر) الفصلية، في عام ١٩٧٢م أنشأ المعهد الثانوي للموسيقى، وفي عام ١٩٧٦م أنشأ المعهد العالي للفنون الموسيقية، كما أنشأ المعهد العالي للفنون المسرحية.
- منذ عام ١٩٧٣م وحتى تقاعده عمل مع زملائه – وعلى رأسهم الأستاذ عبد العزيز حسين وزير الدولة لشؤون مجلس الوزراء سابقاً، والمستشار بالديوان الأميري بالتخطيط والتنفيذ لكثير من المشروعات والبرامج الثقافية، من أبرزها تأسيس قسم الإصدارات الثقافية الدائمة مثل:



- سلسلة (عالم المعرفة) ١٩٧٨م، مجلة (الثقافة العالمية) ١٩٨١م.
- في عام ١٩٨٠م حاز العدواني على جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، مناصفة مع الشاعر أحمد رامي، كذلك حصل على جائزة دول مجلس التعاون، وكان وقتها في رحلة علاجه الأخيرة إلى أمريكا.
- كان العدواني عضواً في استراتيجية الثقافة العربية من قبل الجامعة العربية.
- ساهم بدور فعال ومؤثر في الحركة الثقافية من خلال المواقع التي شغلها في حياته، وترك بصمة واضحة على مسار الثقافة، ليس على مستوى الكويت وحدها، بل على مستوى الخليج والمنطقة العربية.
- ترجمت العديد من قصائده إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية، كما تغني بها العديد من المطربين مثل "شادي الخليج" الذي غني له: سمراء لي خليل حسين، ياللي شغل بالي، فرحة العودة، وصدى الماضي. وأغنية، دارنا يا دار، وأرض الجدود اللتين غنتهما "أم كلثوم".
- كان شاعراً ومفكراً من جيل القيم والصبر والجلد، مثالياً هادئاً إلى درجة التصوف والتعفف، بعيد النظر، متجدد الفكر والتأمل، أينما يحل يضيء بفكرة الثاقب، وحيثما يمرّ يترك بصماته بهدوء، إنه فارس الشعر والتراث والصمت والإباء، وابن الكويت البار.

مؤلفاته :

١- أجنحة العاصفة (ديوان شعر) صدر عام ١٩٨٠م.

شركة الربيعان للنشر- الكويت.

يؤكد الباحث الأديب خالد سعود الزيد(١) أن أحمد العدواني: (أعمق شعرائنا فكراً وأرهفهم نصيباً في الأخذ من التراث والثقافة الحديثة. نهل من المنبعين، متجلياً بروح قلقة، تواقة، لا تستقر، تلتهم بنهم، وتتطلع نحو الأفق الأبعد، كأنما تتشوف مجهولاً معلوماً، من خلال إحساس بواقع أمة مكبول يتغشاه الحزن، وتحوشه الذئاب من كل صوب).

ويضيف الباحث الزيد(٢) قائلاً:(كان العدواني صوتاً متفرداً يسير في الدرب وحده، فلم يجار في طريقته من شعرائنا في الكويت أحداً، ولم يجر وراءه أحد، على الرغم ممن زعموا أن للشاعر تأثيراً على من لحقه، وهو قول مردود لا يستند إلى دليل ولا يدعمه شاهد.

فشعر العدواني صورة ذاته الحالمة الممتزجة بالواقع. وإن شئنا قلنا: إنه ذاته القلقة ومسيرته نحو المجهول المعلوم. ولم يكن قلقه مصطنعاً بل كان تطلعاً، إنه قلق الصوفي المتحفز وعقله المستوفز على رأي ابن عربي، فهو لا يرفض شيئاً، ولا يقف عند شيء، فله على كل مورد وقفة، وعلى كل مشرب مأخذ).

---

١ خالد سعود الزيد: أدباء الكويت في قرنين، الجزء الثاني، ص ٣٩١.

٢ المصدر السابق، ص ٣٩٢.

أنماط وصور من البنية الشعرية عند العدواني 1923-1990(*)

بقلم :.د. عبد الله أحمد المهنا*

"ليس العمل الأدبي نفسه هو موضوع الشعرية وإنما الخصائص النوعية المجردة للخطاب الأدبي ، هي وحدها التي تصنع تميز الحدث الأدبي".

ت . تودوروف

– ١ –

مفتتــح :

يعد أحمد مشاري العدواني أحد الرموز الشعرية الفاعلة في مسيرة الشعر العربي في الكويت ، لا بحسبه أحد المجددين الأوائل الذين واكبوا حركة التجديد في الشعرية العربية المعاصرة فحسب بل بمعايشته الشعرية لواقع كان يموج بأنماط القبح ، التي شكلت له قلقًا مستديمًا ، عالجه مرة بالعزلة فلم يفلح ، ثم ارتأى معالجته بالثورة والتمرد عليه شعريًا ، فكان له ما أراد ، مما أضفى على بنيته الشعرية للقصيدة طابعًا خاصًا تحول إلى ما يشبه البصمة اللغوية ، التي لا يكاد يتعداها إلى غيرها ، من أشكال التعبير الشعري ، إلاّ في حدود ضيقة تقتضيها العلاقات الوظيفية للغة حين الكتابة الشعرية ، وهو ما سنشير إليه لاحقًا حين التعرض لأنماط البنية الشعرية عنده ، في سياقاتها اللغوية.

ولعل من نافلة القول إن البحث عن "بنية شعرية" عند شاعر بعينه ليس أمرًا سهلاً ؛ بل يقتضي أن نقف ابتداءً عند محددات مصطلحية ذات أبعاد معرفية ، شديدة التعقيد ، تبلغ أحيانًا درجة عالية من التباين والاختلاف في فهم وظيفتها النقدية ، بل في وظيفتها اللغوية أيضًا.

"فالشعرية" (Poetics) مازالت حتى اليوم ، على الرغم مما بلغته الحركة النقدية العربية المعاصرة من تقدم ، في مجال الممارسة والتطبيق ، تشكل للناقد العربي قلقًا نقديًا بسبب تباين تطويعها للدرس النقدي المعاصر (١) ، في حين أنها لا تواجه مثل هذا المأزق في النقد الغربي ، بحكم أنّ جذورها تعود إلى النقد الأرسطي ، ولعل مما يؤسف له أن النقاد العرب القدامى الذين كانوا ينقلون عن أرسطو من أمثال الفارابي ، وابن سينا ، وابن رشد ، لم يتعرضوا إلى "الشعرية" بوصفها مصطلحًا إجرائيًا فاعلاً ، بل نظروا إلى اللفظة في حدود ضيقة استدعتها نظرتهم العامة إلى الشعر ، في إطار الموروث النقدي العربي.

وعلى الرغم من أنّ لفظة "الشعرية" تتكرر في كتابات حازم القرطاجني ، نقلاً عن الفلاسفة السابقين ، إلا أنها تجيء مرة متواشجة مع مجال الدلالة في نصوص هؤلاء الفلاسفة ، ومرة أخرى

(*) نشر هذا البحث في كتاب " فقيد اللغة العربية الأستاذ الدكتور مصطفى النحاس سيرة وتحية" ط /٢٠١٠- قسم اللغة العربية كلية الآداب- جامعة الكويت.

* أكاديمي وباحث من الكويت.



تكون مختلفة عن ذلك (٢) مما يوضح مدى الاضطراب الذي واجه النقاد قديمًا في تطبيق مصطلح "الشعرية" ، سواءً أكان على مستوى الشعر وحده ، أم على مستوى الجنس الأدبي بصورته العامة ، ومهما يكن من أمر فإن آراء القرطاجني في الشعرية ، في تماسها مع الفكر الفلسفي اليوناني ، من خلال شروح الفلاسفة المسلمين ، قد أحدثت نقلة نوعية في مفهومِ الشعر عنده بحسبه محاكاة ، وتخييلاً وإغرابًا (٣). وهو ما يكاد يتوافق بصورة أو بأخرى مع الاتجاهات الحديثة في النظرة إلى الشعر(٤) ، مما يجعل حازمًا في المقدمة من النقاد العرب القدامى الذين حاولوا وضع نظرية للشعر ، وإن لم تصل بعد في نضجها واستوائها إلى ما وصلت إليه النظريات الحديثة في مفاهيم الشعر والشعرية.

وإذا كانت "الشعرية" اليوم تعني الاهتمام بالمنجز الإبداعي ، بغض النظر عن النوع ، بحيث تصبح اللغة هي الفاعلية الأساسية في المنجز الأدبي ، بدون اللجوء إلى المعنى الضيق الذي يهتم بالنواحي الجمالية ذات الصلة بالشعر فحسب (٥) ، فإن التطبيقات اللغوية الواسعة ، التي صاحبت الفن الشعري خلال العقود المنصرمة ، جعلت "الشعرية" تبدو في تطبيقاتها على الفن الشعري ، أقرب ما تكون إلى فن الشعر منها إلى الفنون الأدبية الأخرى ، لذا كان "رومان ياكبسون" ، (Roman Jakobson) ، رائد التحليلات اللسانية ، وأحد رواد "الشعرية" الحديثة، تطبيقًا وتنظيرًا – حريصًا كل الحرص على ضبط مفهوم "الشعرية" ضبطًا يتسق مع تنظيراته اللسانية في تحليل الشعر ، فوصفها بأنها "الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ، في سياق الرسائل اللفظية عمومًا ، وفي الشعر على وجه الخصوص" (٦) ، كما لا ينسى من جانب آخر أن يؤكد على أنّ "الشعرية" تعد جزءًا لا ينفصل عن اللسانيات (٧)، ويعترف "ياكبسون" بأن تعريفه "للشعرية" هذا ، قد ووجه باعتراضات تدعو إلى فك العلاقة بين "الشعرية" واللسانيات ، بحكم التعارض بينهما إذ إن "الشعرية" تختص بمهمة الحكم على قيمة الآثار الأدبية ، في حين أن اللسانيات تقف عند الحدود الوصفية للعلاقات الوظيفية في لغة الخطاب.

ويرى "ياكبسون" أن الفصل بين الجانبين يعتمد على تأويل خاطئ ناجم عن التباين الموجود بين بنية الشعر ، والأنماط الأخرى من البنيات اللفظية ، وحتى مع هذا التباين فإن السلوكيات اللفظية تتوجه نحو غاية وهدف معين ، ويؤكد هذا مسألة التوافق بين الوسائل والأثر المراد تحقيقه ، وهو توافق وثيق أكثر مما يعتقده النقاد ، يتمثل في انتشار الظواهر اللسانية في الزمان والمكان ، والانتشار الفضائي والزماني للنماذج الأدبية (٨). وهذه المحاجة المنطقية من جانب ياكبسون ، في دفاعه عن نظريته ، تكشف عن مدى حجم ما تواجهه هذه النظرية من اعتراضات على المستوى التطبيقي للنظرية.

إن حماسة "ياكبسون" "للشعرية" بوصفها الحقل المعرفي للسانيات ، لم يمنع جمهور مستمعيه في إحدى الندوات ، من أن يوجهوا إليه سؤالاً مثيرًا حول الموضوع ذاته ، بعد أن استفاض

حديثًا عن الشعرية وعلاقتها الوطيدة باللسانيات ، فكان السؤال على هذا النحو : "ما الذي يجعل من رسالة لفظية عملاً فنيًا" ؟(٩).

لم يعدم "ياكبسون" أن يرد على هذا السؤال ، فكأنه كان على موعد معه ، فاستفاض في الحديث عن دور اللسانيات في اكتشاف كل المشكلات التي تثيرها العلاقات بين الخطاب وعالم الخطاب ، وأشار في هذا السياق إلى اللبس المصطلحي الواقع بين ما يسمى "الدراسات الأدبية" ، "والنقد الأدبي" ، مما يدفع "عالم الأدب" إلى التلبس بشخصية الرقيب ، الذي يقدم علمًا ذاتيًا على حساب المحاسن الداخلية للأثر الأدبي ، كما أن تسمية "ناقد أدبي" ، في تطبيقها على عالم يدرس الأدب ، تسمية خاطئة ، فليس هناك بيان يفصل آراء ناقد معين وأذواقه الخاصة ، على الأدب الخلاق ، يمكنه أن يحل محل تحليل علمي موضوعي للملفوظ الفني(١٠).

ومع جهود "ياكبسون" لضبط حدود "الشعرية" وربطها عضويًا باللسانيات ، ونجاح هذا المسعى في الدراسات التي سارت في سياقاتها بعد الحرب العالمية الثانية ، كدراسات "رولان بارت" (Roland Barthes) ، "وديفيد لودج" (David Lodge) ، "ويوري لوتمان" (Juriy Lotman) ، "وميخائيل رفاتيري" (Michael Riffaterre) ، وغيرهم كثير ، فإنّ الجدل حول فاعليتها في الكشف عن قيمة الأثر الأدبي موضع جدال لم ينقطع ، إذ تداخلت مع "الشعرية" مصطلحات أخرى "كالأدبية" ، و"الأسلوبية" ، "والتأويلية" ، على نحو اتسع فيه الجدال حول الأثر الأدبي في سياق تقاربات هذه النظريات والمصطلحات ، التي تتداخل فيما بينها مرة ، وتتقاطع مرات ، حتى أصبح العمل الإبداعي نهبًا لتجاربها التحليلية ، ليس لبيان قيمته الجمالية التي أصبح الحديث عنها شيئًا من الماضي ، بل لتجريب نظريات ومناهج جديدة تعمد إلى التحليل العلمي المنضبط للأثر الفني واختراق قوانينه اللغوية ، التي تنتظم هيكله ، بصورة تضمن هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المعرفية ، بحيث تتراجع هذه الأخيرة إلى درجة الصفر ، في حين تتعالى فيه الأولى إلى درجة المركز ، وبقدر ما يعالج الخطاب الأدبي ذاته لسانيًا ، تنكمش الرؤى والأفكار في مقابل ذلك بصورة تلقائية.

لن تحاول هذه الدراسة أن تتبنى كل هذه الأفكار ، والآراء والإطروحات المختلفة للشعرية بصورة عشوائية ، بل ستحاول أن تنتقي منها ما يتناسب مع منهج الدراسة الذي يستهدف التأكيد على نمطية بنية اللغة الشعرية عند العدواني ، بحيث تصبح الأشياء المعبر عنها لغويًا في الخطاب ، هي لب العمل وجوهره الحقيقي وليس الأشياء ذاتها ، "والشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه ، إنه باختصار خالق كلمات ، وليس خالق أفكار ، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي" (١١).

وعلى هذا فإنّ تميز العمل الأدبي لا يظهر إلاّ من خلال بنيته اللغوية ، التي تشبه الشفرة الخاصة ، التي تكشف عن دخيلة الشاعر في اختيار هذا النمط من التعبير دون غيره ، وهذا لا يعني ألبتة ،

أنّ الإبداع الأدبي شكل من أشكال اللغة فحسب ، بل هو قبل كل شيء إبداع فني منتظم في شكل من أشكال اللغة ، ولا تعرف حقيقة هذا الإبداع الفني وأسراره التعبيرية إلاّ من خلال تفكيك أبنيته اللغوية ، للكشف عن أسرار اختيار الشاعر هذا النمط بالذات من البنى التركيبية المختلفة في إحالته إلى الأشياء ، التي يعالجها الخطاب من غير أن يكون له حضور فاعل ، أو غير فاعل ، في عمليات التحليل ، فالحضور الكلي هو للعمل الأدبي نفسه ، أو للسارد إن وجد ، بحكم أنّ هذا الأخير هو محرك أحداث العمل ، وأبنيته اللغوية ، وهو الذي يختار الخطابِ المباشر ، أو الخطاب المحكي ، فضلاً عن اختياره المتواليات الزمنية في الخطاب. (١٢) ، ولذا فإن دراستنا سوف تنحو إلى هذا المنهج في بحثها عن أنماط وصور من شعرية الخطاب عند العدواني في سياقاتها وأبنيتها اللغوية المختلفة.

– ٢ –

إشكاليات التجربة الشعرية عند العدواني :

تواجهنا في مطلع هذه الدراسة مشكلة إجرائية ومنهجية في آن واحد ، تتعلق بشعر العدواني نفسه ، ارتأينا الوقوف عندها ، ومناقشتها مناقشة موضوعية قبل الولوج في إجراء عمليات تحليلية لرصد هذه المظاهر الشعرية ، بوصفها صورة نمطية لشعرية الخطاب عند العدواني.

من المعروف أنّ العدواني لم يصدر له خلال حياته الشعرية إلاّ ديوان واحد متوسط الحجم، هو "أجنحة العاصفة" ، الذي صدر عام ١٩٨٠م ، ويضم بين دفتيه ثمانية وستين قصيدة، وذلك بعد إلحاح شديد من محبيه وعارفي فضله ، وتمثل هذه القصائد حصيلة ما نشره الشاعر ، في الصحف والمجلات الأدبية ، عبر حياته الشعرية التي امتدت من نهاية أربعينيات القرن الماضي حتى وفاته، عام ١٩٩٠م ، ثم صدر له بعد وفاته ديوانان ، الأول "أوشال" ، وقد صدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عام ١٩٩٦م ، بإشراف شاعرين متميزين الأول هو الدكتور خليفة الوقيان ، والثاني هو الدكتور سالم خداده ، الأول رفيق درب الشاعر ، والقريب منه روحًا وجسدًا بحكم عملهما في المجلس الوطني للثقافة لسنوات طوال ، والثاني شاعر وأكاديمي بارز له بصر ثاقب في نقد الشعر ، ولذا فقد جاء اختيار المجلس الوطني لهما للعمل على إخراج الديوان الثاني في محله الصحيح.

وتواجهنا في هذا الديوان نصوص شعرية نشرت في الصحف بعد صدور الديوان الأول ، وعددها لا يتجاوز تسعة نصوص ، وهذه لا تمثل لنا مشكلة منهجية لأن الشاعر نفسه نشرها خلال حياته ، أمّا المشكلة الرئيسة في هذا الديوان فتتمثل في نقطتين : الأولى ، نصوص نشرت في الصحف قبل صدور الديوان الأول ، ولم تضم إلى مجموعة الديوان ، وعددها ضئيل لا يتجاوز أربعة نصوص، رأى الشاعر عدم ضمها إلى مجموعة الديوان لسبب غير معروف، وأربعة أخرى نشرت في كتاب تذكاري أصدرته رابطة الأدباء ، تكريمًا للشاعر بعد رحيله ، والنقطة الثانية تتصل بالنصوص الأخرى

المخطوطة ، وعددها سبعة وستون نصًا ، تمّ استخلاصها من أوراق الشاعر ومُسَوَّدَاته الخاصة ، وهي تمثل العمود الفقريّ لمجموعة الديوان "أوشال" ، ويقول عنها المشرفان على إخراج الديوان : "وحين تسلمنا تلك الكمية الكبيرة من صور الأوراق وجدناها في حالة سيئة ، فهي في غالبها مسودات غير مرتبة ، وغير مرقمة ، وغير مشكولة ، ولا يحمل قسط منها عناوين للقصائد فضلاً عن عدم وضوح الخط ، وغياب التواريخ التي ترشد إلى زمان كتابتها."(١٣)

ولا يخالجني أدنى شك في أن تشخيصهما لهذه الأوراق كان تشخيصًا دقيقًا ، إذ سبق للباحث أن أطلعته زوجة الفقيد يرحمه الله على هذه الأوراق بعد رحيله ، حين كان يكتب بحثًا عن "بنية المضمون في شعر العدواني" عام ١٩٩٤م (١٤)، على أمل أن يجد في تلك الأوراق ما يساعده على بلورة أبعاد الموضوع وفضاءاته المختلفة ، إلاّ أن الباحث بعد القراءات المتأنية لتلك الأوراق صرف النظر عن الركون إلى ما فيها واكتفى بالديوان "أجنحة العاصفة" خشية ألاّ تمثل تلك الأوراق الشاعر نفسه لعدم اكتمال نصوصها ، أو أن المكتمل منها ربما كان الشاعر قد أجل نشره طمعًا في أن يعود إلى مراجعته مرة أخرى لو امتد به الأجل.

وهكذا أجدني مرة أخرى في مواجهة مع هذا النصوص (المشكلة) وإن كانت على نحو أقل وطأة من سابقتها ، بحكم استخلاصها من قبل شاعرين متميزين وضعا لهما منهجًا دقيقًا وصارمًا في جمع نصوص هذا الديوان ، سواء ما نشر منها بعد الديوان الأول "أجنحة العاصفة" ، أو ما تم استخلاصه من تلك المسودات عن نصوص يعتقدان أنها مكتملة أو شبه مكتملة مما لم ينشر من قبل ، إذ يقولان عنها "وقد خرجنا بحصيلة وفيرة من النصوص تبلغ أضعاف ما نشر له من قبل ، ومنها ما يمثل بداياته ، وفيها ما نحسب أنه لا يرتضي نشره لاعتبارات عديدة ، وبين هذه الطائفة من النصوص وتلك ، مقاطع أو بدايات لقصائد لم تكتمل".١٥)

ومن الطبيعي أنه ليس ثمة مشكلة مع النصوص المنشورة ، بعد صدور الديوان الأول، ولا مع تلك التي لم تدرج ضمن قصائد الديوان على اعتبار أن الشاعر أجاز نشرها من قبل ، لكنّ المشكلة تبقى حاضرة تفرض ظلالها على البحث ، وتتمثل في تلك النصوص التي نشرت بعد رحيل الشاعر ، ولا أظن أنني مُغالٍ حين أقول إنها تمثل تحديًا لنتائجه إنْ تم استبعادها كلها أو بعضها ، لذلك فسنتعامل معها بحذر شديد ، على أمل أن يصل البحث إلى استخلاص بنية شعرية ، تعكس النمطية التراتبية للغة الشعرية عند العدواني.

أمّا المشكل الرئيس الثاني في المسألة الشعرية عند العدواني فتتمثل في الديوان الثالث "صور وسوانح" ، الذي تم استخلاص قصائده من مجموعة مسودات أخرى للشاعر، على يدي مخرجي الديوان السابق ، وقد وصفا هذه الأوراق بأنها كانت في حالة سيئة كسابقتها ، غير أنهما كما يصرحان هذه المرة بقولهما : "لسنا رغبة ملحة في نشر أكبر عدد من النصوص التي كتبها شاعرنا الكبير، وإن كانت من تجاربه الأولى ، لذلك اضطررنا إلى التساهل

قليلاً ، وأعددنا بعض تجاربه المبكرة للنشر ، بعد أن استخلصنا ما نعتقد أنه الشكل الأخير لكل نص".(١٦)

وقد أسفرت نتيجة هذا الاستخلاص ، من تلك المسودات ، حسب ما هو مدون عن ست وأربعين قصيدة ، منها اثنتان وعشرون تامة ، وأربعٌ وعشرون قصيدة لم يضع الشاعر لها عناوين ، وعلاوة على ذلك ، فهناك عدد غير قليل من المقاطع والقصائد القصيرة.

وقد اقتضت الأمانة العلمية لمخرجي الديوان الاعتراف بأنهما لم يتقيدا ، في هذا الديوان، بالمبدأ الذي وضعاه من قبل في تعاملهما مع الديوان السابق.(١٧) ، إذ إنهما ، كما يقولان ، قد اضطرا إلى التساهل قليلاً في ذلك تلبية لتلك "الرغبة الملحة" ، في إخراج أكبر عدد ممكن من قصائد الشاعر ومقطعاته المخطوطة ، لذا نجد أن مخرجي الديوان يسارعان – تحت ضغط إحساسهما بالأمانة العلمية من جهة ، وبالوفاء لذكرى الراحل ، – إلى التنبيه إلى أنّ الشاعر "غير مسؤول أدبيًا عما نشر بعد وفاته ، ونعني بذلك شعره المخطوط ، الذي نشر بعضه في ديوانه "أوشال" ، أو الذي سوف ينشر في هذه المجموعة". (١٨)

وموقف البحث من هذه المجموعة الأخيرة كموقفه من سابقتها ، لا يرفضها برمتها ، ولا يقبلها كلها ، مع كثرة المحاذير التي تحيط بهذه المجموعة الأخيرة ، ومنها أنّ الكثير من هذه القصائد بدايات لم تكتمل ، ومع هذا فسيحاول هذا البحث أن يخضع ما يناسبه منها للدرس والتحليل ، بغية تتبع أنماط البنية الشعرية وصورها عند العدواني.

هذا هو التحدي الكبير الذي يواجهه هذا البحث من جهة ، وتواجهه هذه النصوص من جهة أخرى ، في إثبات جدارتها الشعرية ، سواء على مستوى اللغة ، أو تقنيات الخطاب الشعري ، وفيما يلي صور وأنماط من البنية الشعرية عند العدواني كما تتجلى في أعماله الشعرية.

– ٣ –

شعرية التوازي :

يعد "التوازي" "Parallelism" أحد الأبنية الشعرية ، المعقدة التي تحتاج إلى مهارات خاصة في تصريف القول ، وهو ذو طبيعة هندسية بحكم مجال الانتماء ، وقد عرفه الشعر العبري القديم في أصوله الأولى نقلاً عن الكنعانيين(١٩) ، كما عرفته الأشعار الشفاهية عبر التاريخ وبخاصة الأعمال "الفلوكلورية" منها ، وعُرِفَ في الشعر القديم والحديث والمعاصر ، وفي مختلف الثقافات قديمها وحديثها.

ولا نكاد نجد اختلافًا يذكر في تحديد مفهوم "التوازي" ، سواء في الموسوعات الأدبية أو الدينية (٢٠) ، إذ إنها مجمعة على أنّ التوازي ذو طبيعة ثنائية ، تتكيء فيه البنية على التماثل في الأصوات ، أو الكلمات ، أو الجمل ، أو الفقرات اللفظية، أو الأبيات الشعرية ، بحيث تقف كلها ، في أنساق النص وشبكة علاقاته، على نحو متماثل في أبنيتها اللغوية ، أو النحوية ، أو الصرفية ، أو البلاغية، لتخدم أغراضًا وغايات يستهدفها النص من هذه التشكيلة الفنية. وهو كما يبدو أقرب صلة بالتكرار ، بيد أنه ليس تكرارًا بالمعنى الدقيق للكلمة ، فالتكرار يقتضي التطابق بين عناصره ، في حين

أنّ التوازي يقتضي التماثل(٢١) ، سواء كان تماثلاً صوتيًا أو معجميًا أو دلاليًا، فضلاً عن تعادل طرفي التوازي في الأهمية.(٢٢)

إنه باختصار كما يقول "يوري لوتمان" "التوازي مركب ثنائي التكوين ، أحد طرفيه لا يعرف إلاّ من خلال الآخر ، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه ، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق" .(٢٣)

وليس التوازي بعيدًا عن عالم البلاغة العربية فقد عرفته بصور وأنماط أخرى مختلفة مثل الترصيع ، والتجنيس ، والمقابلة ، والطباق ، والسجع ، بالإضافة إلى التشبيه ، والاستعارة، والتمثيل ، إذ في كل هذه الأنواع شكل من أشكال التوازي ، سواء أكان هذا التوازي ظاهرًا أم خفيًا .

وتتعدد أنواع التوازي وأنماطه وفق غايات الخطاب وأهدافه ، فمرة يكون التوازي مترادفًا ، يعيد فيه الطرف الأول الطرف الثاني في تعبير آخر ، وقد يكون متضادًا ، يتضاد فيه القسم الثاني مع القسم الأول ، وقد يكون التوازي في بعض الأحيان توازيًا توليفيًا ، يحدد فيه القسم الأول القسم الثاني(٢٤) ، وقد يتمدد التوازي في شبكة الخطاب بصور وأنماط تتجاوز ما ذكر ، تحددها العلاقات الوظيفية لأنساق الخطاب وأبنيته اللغوية ، على نحو تبدو فيه هذه التوازيات من المنظور اللغوي بعض ركائز الإبداع الفني في العمل الأدبي.

ويواجهنا العالم الشعري للعدواني بأنماط وأشكال مختلفة من التوازيات الشعرية منها ما هو جلي ، ومنها ما هو خفي ، يشف عنه النص ، بصورة لا يخطئها القاريء الفطن ، وأول هذه الأشكال الفاشية في شعره :

أ- التوازي الصوتي :

ينبغي أن نتذكر ابتداء أننا حين نتعامل مع التوازيات الصوتية في القصيدة ، فإننا نتعامل مع نص مدون على الورق ، تلعب فيه العين القارئة دور المراقب لحركة الداولّ الصوتية في القصيدة ، وهنا تتراجع حركة السمع إلى درجة الصفر ، وتبقى العين هي المهيمن الأكبر في رصد درجات التوازيات الصوتية ودلالاتها ، ولعل ما يذكره "جون كوهن" (Jean Cohen) في هذا السياق صحيحٌ ، إذ يرى "أن الشعر وضع للإنشاد غير أنّ المنشدين لا ينشدونه بطريقة واحدة ... وعلماء الأصوات أنفسهم ليسوا متفقين على طريقة واحدة في إنشاد بيت شعري ... ، وإذا ما شئنا أن نقف عند المعطيات الموضوعية المسلمة فينبغي أن نتمسك بما حدده الشاعر صراحة أي بالنص المكتوب" .(٢٥) ، إذن النص المدون هو المعطي الحقيقي ، الذي ارتآه الشاعر لنصه الشعري بعيدًا عن الاختلافات النطقية، أو اللهجية، التي تصاحب النص حين إنشاده، لكنّ هذا لا يلغي درجة الإحساس بالصوت كقيمة دالة على نفسها، في سياق اللفظة الواحدة، التي تكون بها ومعها مجموع الدلالة ، ولنتأمل بعض الأمثلة من التوازيات الصوتية التي ترد بكثافة عند العدواني في سياقات قصائد مختلفة.

أنا وأنت كالنهار ..

أنا وأنت ليس بيننا أسرار ..

أنا وأنت قد عبرنا من طريق واحد ..

قد عبرته قبلنا أجيال ..

تلألأت كأنها أقمار ..(٢٦)

قد يبدو المشهد في هذه اللوحة من القصيدة ، كما لو أننا أمام تكرار لفظي يحاول أن يكثف من مشهد الصورة المراد إيصالها عبر الكلمات ، بيد أن الأمر ليس بهذه البساطة ؛ إذ إنّ التوازي بين "الفونيمات" يطغي على المشهد بصورة لافتة ، تجعل من حضور الفونيمات مقصودًا لذاته في سياق المتكلم والمخاطب ، بحسبهما النواة المركزية في المشهد الشعري ، لخلق نوع من التوازي لا على مستوى الأصوات فحسب ، بل على مستوى بنية الضمائر أيضًا ، سواء كانت ضمائر تكلم ، أو خطاب ، أو غيبة ، التي تهيمن على هذا المشهد من القصيدة بصورة طاغية ، لخلق حالة شعرية يهيمن عليها "التوازي".

فإذا ما توقفنا عند عالم "صوتيات" هذا المشهد الشعري لنتبين توازيات "فونيماته" فسنجد أنّ صوت "الألف" بمواقعه المختلفة من الكلمة ، مهيمن بصورة لافتة تبلغ خمسًا وعشرين مرة ، يليه في التردد صوت "النون" ، إذ يبلغ اثنتي عشرة مرة ، ثم صوت "التاء" الذي يتردد في توازياته ست مرات متخذًا شكلاً أفقيًا ، يليه الرابط الصوتي للتوازيات الثنائية "الواو" ، الذي يتوازى مع نظائره ثلاث مرات متخذًا شكل تواز رأسي.

إن الكثافة الشعرية التي تحاول هذه التوازيات الصوتية ، أن تفرضها ابتداء على مستوى الدلالة ، هو خلق حالة من التماثل في سياق التوازي ، وهذا نادر الحدوث ، في الكتابة الشعرية ، فالتوازي يشير إلى حالات الاختلاف أكثر مما يشير إلى حالات التوافق أو التطابق ، وهو مبدأ متفق عليه.

لكنّ مما يخفف من ذلك أن "الفونيمات" هنا ، تخلق فيما بينها حالات من التوازيات الصوتية المختلفة سواء على مستوى الجنس "للفونيم" أو الأجناس الأخرى المختلفة ، فالفيصل في كل هذا هو موقع "الفونيم" في الكلمة الواحدة ، وتردده في كلمات أخرى متوافقة أو مختلفة في صوتياتها ، مما يجعل من عمليات السلب والإيجاب بين هذه الفونيمات المتجانسة والفونيمات الأخرى السالبة في النص الشعري بالغة الحيوية في عملية التنغيم الصوتي وخلق حالة من التوازيات الصوتية ، على الرغم من درجة الاختلاف في عمليات النطق الصوتي حتى على مستوى "الفونيم" الواحد بين الناطقين بلغة واحدة ، وهذه ليست ظاهرة خاصة بلغة معينة ، بل هي ظاهرة موجودة في الكثير من اللغات ، تختفي على مستوى الكتابة ، وتبرز على مستوى الصوت.

وحين نضع النص كله ، في سياق البياض ، نجد أنّ الأخير يتركز بصفة رأسية في نهاية الأسطر الشعرية في عشرين موضعًا ، ولا يشير السياق الشعري ، إلى فجوات دلالية تستدعي أشياء خارج دلالتها ، مما يجعل من البياض الشعري في هذا مشكلاً دلاليًا ، لا حل له ، وبخاصة أنّ هذا النص من الشعر المخطوط للشاعر ، ومن ثم فلا نعلم إن كان البياض أصلاً موجودًا في المسودة الشعرية ، التي نقل عنها النص ، أو أنه

أدخل على النص حين إعداده للنشر.

وسواء أكان هذا الأمر أم ذاك ، فإنّ هذا لا يغير شيئًا من الدلالة المركزية في النص التي تحاول التجنيس الدلالي بين "أنا" كضمير متكلم ، وبين "أنت" كضمير مخاطب ، في سياق تجنيس أوسع يتم في سياق ضمير الجمع الغائب ، المعبر عنه في أربعة مواقع بصورة متباينة، تنتظمها أصوات مختلفة ، تحظى بقيمة بنائية دالة على نفسها من خلال امتزاجها بأصوات الكلمات الأخرى ، فتصبح بصمة دالة على الخواص الشكلية والدلالية ، للكلمة المعبر عنها شعريًا في هذا المشهد الشعري القصير، المكتنز الكثافة الشعرية.

ويتركز مشهد التشبيه في هذه القطعة الشعرية على المماثلة في صوت ، "الكاف" ، الذي يرد مرتين في سياق كلمتين متشابهتين في الدلالة ، "النهار وأقمار" ، وإسقاطهما على الآخر ، وهذا النمط من التشبيه كما يصفه ياكبسون نقلاً عن "هوبكنس" (Hobkins) (٢٧) ، ينتمي إلى ما يسمى بالتوازي المنقطع المتكيء على التشابه بين الأشياء.(٢٨) لخلق حالة شعورية ، من التماثل الدلالي ، يصفها هذا الأخير – وفقًا لياكبسون – بالتشبيه من أجل التشابه ، والتشبيه من أجل المغايرة .(٢٩)

وفي المشهد الأخير من القصيدة ذاتها نلتقي بالتوازي الصوتي مرة أخرى في أنماط متشابهة من الفونيمات ، محكومة بتوازٍ أكبر على مستوى البنية الشعرية للنصّ حيث تتقاطع فيه مشاهد الصورة الشعرية إلى أنموذجين مختلفين ، أحدهما إيجابي ، والآخر سلبي ، الأول يسعى إلى البناء ، والثاني يدفع في اتجاه الخراب والتدمير :

أنا وأنت كلنا زراع ..

أنا وأنت ليس بيننا أسرار ..

أنا وأنت قد أتينا من طريق وادٍ(٣٠)

قد عبرته قبلنا أجيال ..

تحمل في أكفها الأنوار ..

وإنما في غفلة من الزمان

تآمر الطغيان ..

إذا بجيش كالظلام هب كالرياح ..

فأطفأ الأضواء .. في البطاح ..

لكنما شعلتها لما تزل ..

مضيئة بنا ..

ونحن ها هنا ..

أنا وأنت نشعل المصباح ..

لا يزال التوازي الصوتي كما قلنا مستحكمًا في هذا الجزء الأخير من القصيدة كسابقه ويكاد يكون "بالفونيمات" السابقة ذاتها ، حيث تتركز بصورة جوهرية في مطلع المقطع ، بنسب مختلفة ، لتأكيد مشهد الاختلاف والتباين الذي يسعى الخطاب إلى تأكيده ، وتعميق صورته ، على نحوٍ تصبح فيه المطابقة والمخالفة أنساقًا لغوية تعمل دلالاتها وفق علاقات الدوال بمدلولاتها ، سواء كانت هذه العلاقات اعتباطية طبقا للرأي السوسيري Saussurian، أو ضرورية وجوهرية كما هي عند "إميل بنفنست" (Emile Benveniste) ، إذ لا يمكن النظر إلى أحدهما بمعزل عن الآخر ، أو توصيفه خارج نطاق دلالته، التي تواضعت عليها الجماعة البشرية فهناك لحمة قوية وتطابق بين الاثنين

مهما اختلفت أو تباينت مسميات هذه العلاقة، التي لا تزال موضع جدل إلى اليوم. (٣١)

ولعله يلاحظ أنّ السيادة المطلقة ، في هذه الشريحة من الخطاب "لفونيم" "الألف" ، الذي تكرر أربعًا وأربعين مرة ، متوازيًا مع نظائره من "الفونيمات" الأخرى ، التي توازيه في شيوعها ، "كالنون" ، و"التاء" ، مع اختلافهما في الكم ، ولعل هذه المتواليات الصوتية في كلتا الشريحتين السابقتين تؤكد نوعًا من إطراد البنية الصوتية ، على مستوى الصوت المنطوق ، والزخرفة الفنية على مستوى الرسم الكتابي ، وسواء نظر إليها صوتيًا أو قرائيًا فهي محكومة بمبدأ التوازي ، فالبنية الشعرية في جوهرها بنية التوازي المستمر ، والترنيمات الموسيقية.(٣٢)

يا وضيء المقابس

أين شم المعاطس ؟؟

رفضوا أن يشاركوا

في الأمور الخسائس

فتوارت ظلالهم

كالطلول الدوارس !!

يا وضيء المقابس

أين دار الفوارس ؟

لهف نفسي على الحمى

والكنوز النفائس ..!!

عاجلتها طوارق

من خبيث الدسائس

فإذا ساحة العلى

قفرة كالبسابس!!! . (٣٣)

مرة أخرى نلاحظ في هذه القطعة سيطرة فونيم واحد ، يقود العملية النمطية لبنية الخطاب ، وهو "السين" الذي يتموضع مع بقية "الفونيمات" الصوتية الأخرى في صيغتين صرفيتين "مفاعل" ، "وفواعل" ، وهما معًا تشكلان توازيًا آخر على مستوى البنية الصرفية في سياق شبكة الخطاب ، حيث استأثرت الصيغة الأولى في ترددها التنغيمي بسبع دورات من التردد ، في حين استأثر الثانية بدورتين اثنتين فحسب.

ومهما يكن من أمر فإنّ فونيم "السين" الذي يبلغ مدى تردده في هذه الشريحة من الخطاب أربع عشرة مرة ، كون له نواة مركزية ، في قلب النص ، فأصبحت جميع التوازيات تدور في إطار هذه النواة ، في بعديها الرأسي والأفقي ، وإن كان الأول يستأثر بالنصيب الأكبر من التوازيات بحكم وقوعه أساسًا موقع القافية من الخطاب.

ويلاحظ أنّ هذه التوازيات تتم في دورتين من دورات النص الشعري ، أو بعبارة أدق في شريحتين منه ، متماثلتين في دلالتهما الكبرى ، التي يسعى الخطاب إلى تأكيدها بصورة ملحة من خلال التكرار مرة ، والتوازي الشكلي ، والدلالي مرة أخرى.

ويبدو أنّ العدواني كان يتقصد التوازي الصوتي في بعض قصائده لإدراكه مدى قيمة هذا التوازي في إثراء تجربته الشعرية سواء في دلالات أبنيتها الشعرية ، أو تنوع أنماطها وأنساقها الشكلية ، والنص التالي يلقي ضوءًا آخر على نمطية استخدام الشاعر للتوازي الصوتي وتكراره وتوظيفه في أنساق النص الشعري:

طردوني
أغلقوا الأبواب دوني
سلبوني أمنياتي
كفروني
جعلوا من صلواتي
في شعاع الشمس ، في ظل القمر
وسوسات وهذر
سلموني .. للقدر
يا سماء الله يا أحلى سماء
اذبحيني إنني كبش فداء
عشق الموت على نعش ضياء(٣٤)

إنّ حضور السارد في مركزية النص ، بصفة مستمرة بوصفه طرفًا فاعلاً في أحداث الخطاب يمنح الأصوات قيمة صوتية خاصة ، كما هو ماثل في هذا النص أمامنا ، على نحو يصبح فيه السارد هو بطل الأحداث ، في شبه تماس مع سارد الرواية أو القصة ، مع الاختلاف في الوظيفة والأهداف ، والزمن ، والفضاء ، والمكان ، فنحن هنا لا نعلم على وجه اليقين لمن يتوجه السارد بالخطاب ، إلى نفسه أم إلى الآخر ؟ ، لكنه في كل الأحوال يصور نفسه ضحية لآخرين تجنب الكشف عنهم ، كما لو أنّ التجهيل مقصود لذاته ، لإعطاء مساحة واسعة من التخييل تستوعب معاناة المتكلم.

تستمد العناصر الصوتية في الخطاب قيمتها الدلالية من علاقاتها بالوحدات اللغوية للخطاب ، فصوت "الياء" ، على سبيل المثال ، في هذا الخطاب ، يتوزع على مساحة ملحوظة من النص تكاد تستغرق أكثر من نصف مساحته ، متخذًا موقع الضمير الذي يتوزع بين ثلاث مواقع نحوية ، خمس مرات في موقع المفعولية ، وأربعة في موقع الإضافة ، وواحد في موقع اسم إنّ ، ويتقاطع هذا الفونيم مع فونيم آخر يتخلل شبكة الخطاب بشقيها الرأسي والأفقي ، وهو "فونيم" الألف الذي يأخذ أحيانًا شكل الألف الممدودة على نحو متتال ، كما لو كان المشهد قائمًا على ثنائية تقابلية بين هذين "الفونيمين" لتجسيد معنى خاص يسعى النص من غير وعي إلى تأكيده ، أو على الأقل لفت الانتباه إليه من خلال حركة هذين الفونيمين في أنسجة الخطاب وتوزعهما ، ويؤكد "ياكبسون" أن ثنائية المتقابلات ليست سمة اعتباطية، بل هي ضرورية، والمتقابلات ليست وحدها في النظام الفونولوجي ، بل يعتمد بعضها على بعض ، أي على وجود متقابل يدل على مصاحبة تقابلية .(٣٥)، وبخاصة حين نعلم أنّ السمة المشتركة بين هذين الصوتين ، أنهما ينتميان إلى حروف العلة ، وتشاركهما في ذلك "الواو" التي لها حضور فاعل أيضًا في النص، مما يثير تساؤلات عن القيمة الرمزية لهذه الأصوات الموصوفة بحروف العلة، صحيح إن معظم اللسانيين المحدثين يرون أنّ العلاقة بين الصوت والمعنى علاقة اعتباطية ، وأنّ الإنسان بإمكانه أن يختار أيّ شيء آخر للدلالة على الصوت ، فليس بالضرورة أن يكون هناك ترابط تطابقي بين الصوت والمعنى ، وهذا يثير مسألة العلاقة بين الدال والمدلول ، وهي علاقة أُشبعت بحثًا ولا تزال مثار جدل بين علماء اللسانيات إلى اليوم ، لكن هناك محاولات حثيثة ، ودراسات حديثة مكثفة.(٣٦) تحاول أن تربط بين

الأصوات ودلالاتها الطبيعية بما تملكه من قدرة على الإيحاء بالمعنى ، ومنها أصوات حروف العلة بصفة خاصة، التي هي محور توازيات هذا النص.

إن إبداعات العدواني في صناعة التوازيات اللغوية ، والاتكاء عليها بصورة مكثفة ، مع القدرة على التنوع والتعقيد ، وهندسة التوزيع الفضائي ، والعمودي في شبكة الخطاب ، تؤكد بلا جدال قدرة الشاعر على تصريف اللغة، وتكييفها وفق تجربته الشعرية ، على نحو لا يخرجها عن قوانينها ، وأنظمتها المتواضع عليها، مع الاحتفاظ بنزعته التجديدية ، التي طالت أنظمة القصيدة عنده في السنوات الأخيرة من حياته.

لقد أصبحت توازيات الخطاب عند العدواني كما لو أنها جزء رئيس من البنية التركيبية للقصيدة ، وبخاصة قصائد التفعيلة ، تلك التي يجد الشاعر فيها نفسه محلقًا في إبداعاته الهندسية ، على نحو يصبح خاضعًا للغة ملقيًا نفسه في أحضانها ، كما لو أنها هي التي تصنعه فيما تريد ، وليس هو الذي يصنعها فيما يريد.

(ب) التوازي المعجمي :

يلعب التوازي المعجمي في شعر العدواني دورًا بالغًا في الكثير من قصائده ، لإضفاء كثافة شعرية على الموقف المراد التعبير عنه دون أنّ يشعر القاريء أنّ وراءه تكلفًا أو افتعالاً بل إنّ الهاجس التركيبي لبنية الجملة الشعرية ينثال عليه لحظة التجلي بصورة عفوية ، وهذا ما تكشفه مسودات قصائده ، التي نشر بعضها في ملحق ديوانه الأخير "صور وسوانح".

وما دمنا نتحدث عن التوازي المعجمي ، فإننا نتحدث بالضرورة عن دور الكلمة الشعرية بوصفها جوهر النص ، ووحدته الحقيقية ، في أي موقع تحتله من البنية التركيبية للنص ، وبموقعها في هذه البنية تتحقق هويتها الدلالية ، ووظيفتها النحوية ، والهدف من وجودها في مكان معين من النص ، وارتباطاتها الوظيفية بالكلمات الأخرى من النص ، وبهذا يمكن استجلاء نظرة الشاعر ، ومعرفة المغزى والهدف من اختيار هذا النمط أو ذاك من الكلمات ، ولنتأمل هذا النمط من التعبير الذي يشع بالتوازي المعجمي عند الشاعر ، من قصيدة "وقفة على طلل".

ألا يا أيها المهجور يا طلل

لمن أشكي ؟ لمن أبكي

لقد ضاقت بي الحيل

أنا المكسور والمنصور

والمأسور والآسر

أنا المهجور والهاجر ..

ولست بلائم أحدًا

على عمري الذي ضيعته أوضاع

أنا المسؤول عن نفسي

وما لاقيت من أوضاع

ألا يا أيها المهجور يا طلل

أنا مثلك بل أنت – كما شاهدت – لي مثل(٣٨)

إن هذا التوازي المدهش الذي ينبثق من صيغتي "مفعول"، و"فاعل" على امتداد هذا المقطع من القصيدة ، وصيغتي أَفْعال وفَعَلُ " بدرجة أقل، يشيء بقدرة هذا النوع من التوازي على أن يخلق مناخًا خاصًا من التماثل في الدلالات الصوتية

، والمعجمية ، والنحوية ، والصرفية ، ما يدفع إلى إثارة العديد من الأسئلة حول طبيعة هذه التوازيات ، ودوافع بروزها على هذا النمط الهندسي ، من البنى التركيبية ، وما الروابط الدلالية ، أو المعجمية، التي تربط بين وحدات هذا التوازي ، وبهذه الصيغة على وجه الخصوص ؟ ، هل لعبت المجاورة بين الألفاظ المعجمية دورًا رئيسًا في تجنيس صيغ التوازي .؟ وقد أثار "ياكبسون" من قبل مثل هذه الأسئلة في إجابته عن سؤال لأحد تلاميذه عن "التوازي" ، وبماذا يتم الربط بين المتوازيين ، فطرح في هذا السياق العديد من الأسئلة التي تحتاج إلى حل ومنها ، "هل يقوم الربط اعتمادًا على المشابهة ، أم على المباينة؟ أم أن الربط يقوم على المجاورة ، وإذا كان الأمر كذلك فهل يتعلق الأمر بمجاورة في الفضاء أم أنها قائمة داخل الزمان .؟(٣٩)

ثم لا يلبث "ياكبسون" أن يصعد من وتيرة أسئلته هذه ، فيطرح في هذا السياق ، موضوع العلاقة التراتبية للوحدات المتوازية ، بمعنى كيف يتوزع "الحامل" و"المحمول" حسب المفاهيم البلاغية؟ وكيف تتحدد تلك العلاقة ؟ هل تتحدد اعتمادًا على مضمون الأبيات أو على موقع الأبيات كأن يتقدم أحدهما على الآخر ، أو اعتمادًا على الموقع الذي يحتله البيت الشعري ضمن السياق؟ (٤٠)

أسئلة كثيرة يطرحها "ياكبسون" في هذا السياق، لكن ليست هناك إجابات حاسمة يمكن الركون إليها ، أو الاطمئنان إلى نتائجها ، وإنما تبقى فروضًا قائمة تخضع لنتائج تحليل الخطاب.

واستجابة لتساؤلات "ياكبسون" فسنقوم بتطبيق بعض هذه الأسئلة على النص المستشهد به ، لنرى إلى أيّ مدى يستجيب هذا النص أو يستعصى على مثل هذه الأسئلة.

لا مراء في أنّ الموقف الذي تعرضه هذه الشريحة من النص ممتلىء بالتوتر ، والخيبة والإحباط إلى درجة التوحد مع النفس ذاتها لغياب البديل الآخر إلاّ من الطلل ، والطلل رمز تراثي يستخدمه الشاعر لا على أصل استخدامه لبكاء الأحبة ، بل للحسرة على ما ضاع من عمره ، إذن فهناك نقطة التقاء على مستوى الزمن الغائب بين الطلل من جهة ، والمتكلم من جهة أخرى ، في حساب اللحظة الزمنية المفقودة ، تصل في نهاية المطاف إلى شبه تماثل، أو أن الطلل على أقل تقدير أنموذج للمتكلم ، لكن الفارق الدقيق بينهما سلبية الطلل الذي لا يملك أن يغير واقعه ، وبين المتكلم الذي يحاول جاهدًا أن يغير واقعه بكل السبل ، لكنه ينتهي إلى مصير الطلل ، ليصبح الوجه الآخر للطلل ، أو ليصبح الأخير هو الأنموذج أو المثال حسب تعبير الخطاب.

هذه المماثلة الواعية ، أو غير الواعية ، سمها ما شئت ، كانت وراء خلق هندسة ألفاظ الخطاب على نمط من الثنائيات المتوازية مقودةً بالثنائية النواة ، (المتكلم × الطلل) بصورة مطلقة ، حتى بدت لسانيات الخطاب صورة نمطية لهذه الثنائية ، التي بعثت في الكلمات حس المجاورة ، التي يبدو أن وراء تكوينها دافع نفسي يحاول أن يبدد حس التوحد من خلال محاورة المخاطب –"الطلل

المهجور": لمن أشكي × لمن أبكي ، أنا المتكلم : "أنا المكسور× والمنصور" (ثنائية ضدية) ، "أنا المأسور × والآسر" ثنائية ضدية ، "أنا المهجور × والهاجر"، ثنائية ضدية ، أوضاع // أوضاع ، تماثل صرفي ، "أنا مثلك" // "أنت .. مثل" ، تماثل دلالي ، "طلل // مثل" ، تماثل صرفي.

وهكذا تلعب المجاورة بين الألفاظ ، في هذه التوازيات دورًا في استدعاء الآخر النظير ، حتى لو كان في استدعائه مخالفة صرفية ، في تشكيل بنيته اللغوية ، فمن المعروف لغويًا ، على سبيل المثال ، أن تصريف الفعل شكى إنما يكون على صيغة أشكو وليس أشكي ، لكنّ حس المجاورة تغلب على حس القاعدة ، مما يشير إلى وطأة المجاورة في خلق نظائرها المتماثلة . حتى ولو كان الأمر على حساب العرف اللغوي.

أمّا العلاقات التراتيبية بين هذه الوحدات المتوازية ، فتكمن أساسًا في الصيغة الصرفية نفسها ، التي تستدعي نظيراتها في نسق متواز بصورة منتظمة وتراتبية ، فصيغة "مفعول" تستدعي نظائرها من كلمات معجمية مشابهة ، وكذا الأمر مع الصيغ الأخرى ، كصيغ "فاعل" ، "وأفعال" ، وفَعَل ومن ثم تصبح العلاقات هنا علاقات تبادلية لتجلية مشهد الصورة التي يحاول الخطاب الإيماء بها ، من خلال تنوع صيغ الخطاب ، وأبنيته الدلالية.

وأمّا فيما يتعلق بحديث "ياكبسون" عن طبيعة هذه العلاقة ، وهل تكمن في مجاورة الفضاء أو أنها قائمة في الزمان ، فإنه يبدو غامضًا بعض الشيء ، إلاّ إذا كان المقصود بالفضاء هنا هو توزع وحدات التوازي في أنساق النص ، وفضاءاته ، المختلفة ، بمعنى أن فضاء النص ، بشكليه العمودي والرأسي ، يستوعب علاقات تبادلية بصورة فضائية تمتد على مساحة واسعة من النص ، فإن كان هذا هو ما يعنيه "ياكبسون" فإن هذا الأمر ، كما رأينا ، متحقق في نص العدواني بصورة ملحوظة.

وأمّا فيما يتصل بلعبة الزمان في اتساق هذه التوازيات ، فإن الزمن لا يشف عن نفسه ، بصورة واسعة إلاّ من خلال بناء الصيغ اللفظية ، للملفوظات التوازي ، فلفظة "المهاجر" تشير إلى الفعل الماضي هجر ، وكذا بقية الصيغ الأخرى ، فكلها تتم في سياق هذا الزمن ، الذي تتوالى تداعياته بفعل ذاكرة المتكلم لمعاناته مع واقعه ، لكنها كلها مع هذا تقع في دائرة وصف الحالة الواقعية للمتكلم ، بيد أنه تحت ضغط هذه الذاكرة ، تحاول الذات المتكلمة اختزال كل الأحداث والوقائع من خلال فعلها هي ، أو بعبارة أدق ، من خلال شعورها وإحساسها بتفريطها في ماضي حياتها "عمري الذي ضيعته أوضاع" ، وهنا تواجه الذات المتكلمة نتائج فعلها في شجاعة ، فلا تلوم أحدًا بل تلوم نفسها على هذا التفريط ، أو الضياع المزعوم ، الذي أوقعها في مأزق التوحد مع نفسها من جهة ، أو مع "الطلل" من جهة أخرى ، "أنا المسؤول عن نفسي .. وما لاقيت من أوضاع" ، وبذا لا يكون الزمن هنا زمن الخطاب بل هو زمن ما قبل الخطاب يتم استرجاعه في سياق وصف الحالة لا غير ، وعلى هذا يمكن وصف توازيات الخطاب بأنها تتم في السياق الزمني لوصف حالة ما قبل الخطاب ، أي زمن الأحداث وليس زمن

الخطاب ، ومن ثم فلا يكون زمن الخطاب – كما يقول "تودوروف" (Todorov) موازيًا لزمن الأحداث ، على اعتبار أنّ زمن الخطاب أحادي البعد في حين أنّ زمن الأحداث متعدد الأبعاد. (٤١)

ويقابلنا في شعر العدواني نمط آخر من التوازيات المعجمية ، التي تتمركز بصورة عمودية في نهاية الأبيات ، مشكلة بذلك أزواجًا متناغمة من التوازيات النغمية والدلالية ، في مساحة شعرية محدودة ، وبصورة تكاد تكون مركزة ، محدثة بذلك كثافة شعرية غير عادية ، يقول العدواني في واحدة من مقاطعة القصيرة "سؤال" :

هل تفهم الرمز أو الإشاره

اللغة الثرثاره ؟

مثل فصوص الزئبق الفراره

من صامت أخفى وراء صمته أسراره

ضاق بما يجول في ضميره

وضاقت العباره

فارتبكت أشواقه ، وأربكت أشعاره

يارب أين لغة البكاره

تلك التي ما افتضها المجاز

أو تزملت بها استعاره

أرسم منها صورة بكرا

ما عرف الناس لها سرا

نورية المطلع والبشاره (٤٢)

معاناة الشاعر مع الإبداع والبحث عن لغة بكر لم تدنسها الألسنة أو الأقلام قديمة قدم الشعر ، واجهها الشاعر العربي القديم ، كما واجهها الشعراء المعاصرون بكيفيات وأشكال مختلفة من الاستخدامات اللغوية المتكئة بصفة رئيسة على "الانزياح" ، وعلى الخروج على الأعراف والقواعد اللغوية ، محدثين بذلك فوضى لغوية شوهت الإبداع اللغوي حتى غدا هذرًا لا معنى له ولا طعم ، لكنّ العدواني مع محاولاته الحداثية على مستوى تقنيات الخطاب أو توظيف اللغة ، لم يخرج على الأعراف اللغوية أو قواعد النحو ، أو قوانين الخطاب بحثًا عن لغة بريئة أو شبه بريئة من الاستخدام كما فعل الآخرون المتمردون من دعاة الحداثة الشعرية ، بل اكتفى برصد معاناته معها على نحو تصبح فيه تقنيات التوازي اللغوي ، التي يتجنبها الخطاب الحداثي ، جزءًا فاعلاً من تجربته الشعرية ، بل وهو أيضًا يحملها معاناته مع لغة الإبداع ، بصورة تبدو معها "أنا المتكلم" عاجزة تمامًا عن خلق لغة جديدة ؛ لأن النظام اللغوي للخطاب أقوى من محاولات اختراقه ، أو تجاوزه ، إلاّ في حالات خاصة يكون الانحراف مطلوبًا بوعي ليحقق مغزى معينًا ، وهدفًا خاصًا وليس الانحراف لمجرد الانحراف أو المخالفة ، ومع أنّ النص هنا يحاول الخروج على المألوف ؛ لأنّ الرؤية أقوى من العبارة ، لكنّ سطوة اللغة تأبى أن تستجيب لمحاولات الاختراق ، وتبقى الرؤية سجينة اللغة ونظامها ، ويبقى الشاعر متحسرًا على بكارة اللغة ، التي لا تستجيب له.

وهناك نماذج أخرى من التوازيات المعجمية ، معضدة لإحداث تأثيرات دلالية خاصة ، لتتلاءم مع المشهد الشعري الذي يستهدف عناصر التطابق بالتكرار من جهة والتماثل من جهة أخرى ، مما يشير إلى أن عناصر البنية الشعرية أكثر رحابة من أن تتحصر في عنصر ما

دون أن تنفتح على عناصر بنائية أخرى تناقضها ، أو تعاضدها لتحقيق أهداف دلالية قد لا يحققها عنصر واحد من عناصر البنية الشعرية ، وهذا النموذج من التداخل بين عناصر البنية الشعرية شائع عند العدواني ، ففي قصيدة "الليل حياة الحرية" يقول الشاعر :

في الليل أكون ضمير الليل

بتلاوة ألفاظ سحريــه

فإذا الأستار مرايــا

وإذا الأسرار عرايــا

ترفض كذب البشريــه

وتعود هياكل أرضيــه

***

في الليل أكون ضمير الليل

بتلاوة ألفــاظ سحريه

فأصير حياة فلكيــه

وتضم الأنجم أثوابــي

وأكوكب رؤيــا كونيه

***

في الليل أكون ضمير الليل

بتلاوة ألفاظ سحريــه

الليل ، الليل ، الليل ، الليل

الليل حياة الحريــه (٤٤)

صحيح إنه ليس من النادر في الشعر أن يجتمع التوازي والتكرار معا ، لما بينهما من أواصر التطابق والتماثل والاختلاف ، بيد أنّ وجودهما في هذا النص على وجه التحديد قد أضفى بعدًا تشكيليًا على التنظيم الهندسي للنص بحيث أصبحت "الموقعية" (٤٥) (Paradigm) هي التي تتولى تنظيم العلاقة بين عناصر النص في سياق التكرار ، الذي يتصدر مطلع كل شريحة من شرائح النص الثلاث ، ومن رحم هذا التكرار تنثال التوازيات المعجمية ، ومع هذا فإن التمايز الوظيفي بين النوعين ، سواء على مستوى البنية أو الدلالة ، حاضر يفرض وظيفته الشعرية حسب موقع كل منهما من النص.

وتطالعنا في الشريحة الأولى ، من النص صيغة التكرار الأولى ، من خلال ترابط علاقتها بالذات الساردة التي تعيد في سياقها اكتشاف نفسها " أكون ضمير الليل" ، ومع مجازية هذا التعبير ، فإن مجازيته ليست هي وحدها وراء كثافته الشعرية والدلالية ، بل ترجع إلى علاقاته بتوليد النمط المدهش من التعبير الموسوم "بألفاظ سحرية" ، هذه الألفاظ التي تصنع في سياقاتها أنماطاً من التوازي في كل حالة من الحالات الثلاث.(٤٦)

ومن النماذج الحافلة بالتوازي المعجمي عند العدواني مطولته الرائعة "حديث السندباد" ، التي كنا نتمنى لو أمكننا إيرادها كاملة لما لها من قيمة كبيرة في هذا السياق ، غير أن المساحة المحدودة من هذا البحث تحول دون ذلك ، لذا سنكتفي بإيراد مقطع قصير منها ، لنتبين كيف يمكن لهذا التطريز من التوازي أن يلعب دورًا بارزًا في خلق أبنية دلالية وصرفية فاعلة في تكثيف الرؤية الشعرية عند الشاعر:

عدت وفي ذاكرتي تاريخ كل قوم

لم يختلف يوم مضى عن يـوم

ما زالت العميان أقمـار الفلك

والمبصرون فـي غماليل الحلك

ولم تزل عبادة الدينار

لها السيادة العظمى على الأمصار

والفكر والثقافة

تسلية السماء

وكلمات الأنبياء

ودماء الشهداء

ضاعت هباء

فما لها في شرعنا آثار

عدت أنا المسافر القديم السندباد

من بعد ما طوفت في البحار والبراري

عدت إلى أقطاري

وجدتها كما خلفتها في سالف الأزمان

(٤٧)

لا يبدو أن في توظيف شخصية السندباد في قصيدة الشاعر شيئًا جديدًا ، أو لافتا فالسندباد كان حاضرًا دائمًا في العديد من القصائد العربية المعاصرة ، لكنّ التمايز بينها يكمن في الرؤية الشعرية للسندباد ، وكيف يمكن لهذه الشخصية التراثية والأسطورية المثيرة للجدل أنّ تكيف لتحمل آراء الشاعر وأفكاره الخاصة ، وكيف يمكن للشاعر ، من جانب آخر ، أن ينظر إليها على أنها ليست أكثر من مادة خام يكيفها ويشكلها وفق رؤاه وأدواته الخاصة ، مثله في ذلك مثل الفنان في تعامله مع الريشة والألوان ، من غير أن يخرج هذه المادة عن طبيعتها الأصلية ، التي تحيل إليها ، وإلاّ فقدت مرجعيتها وهويتها التي تدل عليها ، وأصبحت عبئًا على النص.

يواجهنا ابتداء عالم الخطاب بصوت واحد منفرد ، هو صوت الشاعر متقمصًا شخصية السندباد في سياق سردي يحكي عالم الشاعر (السندباد) ، مستخدمًا في ذلك عناصر بنائية مختلفة على كل المستويات التي تجيزها قوانين اللغة من جمل فعلية واسمية ، مثبتة أو منفية ، وأدوات عطف ، وبقدر ما تتعدد الوظائف اللغوية في الخطاب بقدر ما تتسع رؤية الشاعر لواقعه الذي يحيل إليه بصورة ملحة تكشف عن أسى عميق يعتلج في أعماق الشاعر على حالة التخلف الذي يطبع واقعه على كل المستويات الحياتية.

لكنّ الذي يعنينا هنا بالدرجة الأولى هو الكيفية التي يتم في سياقاتها رسم التجانسات البنائية بين مختلف الجمل الشعرية في ملاحقة أبعاد المشهد الشعري ، وتقديمه بالصورة التي تعكس قراءة الشاعر الخاصة لواقعه الذي يراه جامدًا لم يتغير منذ رحيله عنه وعودته إليه .

إن أنساق المتوازيات في هذه القطعة القصيرة من القصيدة تتم في سياق مصوغات الإضافة ، والجر ، وإن كانت السيادة المطلقة للأولى ، وهي بهذا ليست زخارف نحوية في أزواج متماثلة فحسب ، كما قد يبدو ذلك من الشكل الخارجي ، بل تحمل دلالات مثقلة بتوقف حركة الزمن ، عن الدوران ، لا بالمعنى الفيزيائي ، ولكن بالمعنى الذي يجعل الإنسان حركة لا تكف عن التوقف والتطور ، ولعل رمزية السندباد تلخيص مكثف لهذه الدلالة ، التي يريد النص تأكيدها.

وفي سياق المتواليات النحوية ، وبأنساقها المختلفة ، يقدم النسيج النحوي للنص أشكالاً وصورًا بالغة الخصوصية ، تمر عبر قناة متواليات الذاكرة الحاضرة في

ذهن المتكلم (السندباد) ، الشاهد الوحيد لهذه الصور " عدت وفي ذاكرتي .." ، وهذه الذاكرة ، التي تبلغ حد "النواة" في النص ، هي الميزان الذي يحدد معيارية الأشياء في أنماط من التوازيات المعجمية ، التي تتسمر عندها حركة العين القارئة ، في توازن هندسي بالغ التعقيد ، يعكس معمارية خاصة تترجم بصمة الشاعر في استخدام التوازي لتكثيف رؤيته للأشياء من حوله ، سواء من خلال التماثل الدلالي ، أو الأبنية الصرفية، أو التضاد.

ولعل ما يقوله "ياكبسون" صحيح من أنّ الخاصية الملزمة للأدوات النحوية ، والمفاهيم النحوية ، تدفع الشاعر إلى مراعاة هذا النمط من المعطيات الهندسية للخطاب ، بأن يتجه في بنيته الشعرية نحو التناظر الهندسي للكلمات ، التي بطبيعتها تنبني على مبدأ ثنائي (٤٨) ، وهذا ما نراه جليًا في هذا التناظر الهندسي من الكلمات التي يتضمنها نص العدواني ، والتي يريد في سياقاتها أن يدين مجتمعه ، بصورة لا تخلو من قسوة.

لاشك أن إبداع العدواني في قصيدة "السندباد" ، لا يتوقف عند حدود نمذجة الواقع أو نقده، بل يتجاوز ذلك إلى قدراته اللغوية في توظيف مختلف الأبنية النحوية ، والتعبير في سياقات مختلفة ، من أجل تكثيف رؤيته الشعرية ، التي اضطر معها إلى توظيف رمزية "السندباد" ، على الرغم من إدراك الشاعر أنّ هذه الرمزية قد استهلكت إلى حد الابتذال ، لكنّ الشاعر كان واثقًا من أنه قادرٍ على توظيف هذه الشخصية ليقول شيئًا مختلفًا في دلالاته ، عمن سبقه ، وهذا يحتاج إلى دراسة خاصة ليس هذا بطبيعة الحال مكانها المناسب.

المهم في هذا أن شعرية التوازي المعجمي عند العدواني ، بالإضافة إلى غيرها من أنواع التوازيات الأخرى ، في مختلف قصائده ، التي سبق ذكرها ، أو التي سيرد ذكرها في هذا البحث لاحقًا ، تعكس بصمة شعرية خاصة ، تتردد في معظم قصائده بصورة تكاد تكون مطردة، ولعل الشاعر قد أدرك أنه بلعبة التوازي هذه وما تحدثه من تنغيم صوتيٍ ، وبما تحمله من كثافات دلالية ، كفيلٌ بتبليغ رسالته المتكئة بصورة واسعة على نقد واقعه.

(جـ) توازي بنية الجملة الشعرية :

من الظواهر اللافتة في التجربة الشعرية عند العدواني توجهه نحو استخدام التوازي في بنية الجملة الشعرية ، لإضفاء مزيد من الدلالة الشعرية ، وتوسعة دائرة الجدل بين كلمات النص من جهة ، وعناصر الموضوع من جهة أخرى ، مما يساعد على خلق حوار فني يضفي على النص وأجزائه المختلفة حيوية شعرية وبخاصة حين نعلم أنّ التطابق والتماثل أو حتى التجانس بين الأبنية الشعرية ، لا يعني بالضرورة أنها بمنأى عن الاختلافات ، التي هي من طبيعة البنية الشعرية ، كما هو معروف ، لذا فإن التوازي بين الجمل الشعرية ، في النص الشعري ، مستراح واسع للحوار والجدل ، مثلها في ذلك مثل بقية التوازيات في الفنون الأخرى ، مع اختلاف في الدرجة.

ونلتقي في المثال التالي من قصيدة "ياليتها كانت معي" ، نمطًا آخر من أنماط وتوازيات الجملة الشعرية التي

تكاد تكون أسلوبًا شعريًا خاصًا بالقصيدة العدوانية.

ياليتها كانت معي

تملأ من خمرتها كأسي

تغمر في نشوتها أنسي

تنشلني من وحدة كالصخر قاسيه

بنظرة حانيه

يا ليتها كانت معي

***

يا ليتها كانت معي

تكسر طوق الصمت في نفسي

تطرد عني ظلمة اليأس

تطلقني من حجرة الحبس

يا ليتها كانت معي

***

يا ليتها كانت معي

على مطالع الذرى

على مواقع السرى

قنديلها ينير بسمتي

منديلها يمسح دمعتي

تأسو جراح قلبي المصدّع

يا ليتها كانت معي (٤٩)

إن تأمل هذه الشرائح الثلاث ، وكذا بقية الشرائح الأخرى ، من النص المذكور نفسه يؤكد بلا جدال أن النص على درجة عالية من التنظيم اللغوي ، والسياق النصي ، حيث تؤدي "الموقعية" اللغوية هنا دورًا بارزًا في تكثيف عناصر النص ، وتنظيمها في بنية تركيبية موحدة على نمط تقابلي ، يحقق من خلاله السياق ، بعناصره المختلفة ، نوعًا من المواجهة الاحتمالية لتداعيات المعاني التي يستهدفها النص من بنيته التركيبية الخاصة.

يلجأ الخطاب ابتداء ، إلى تشكيل نواته المتمثلة في صيغة التكرار ، "يا ليتها كانت معي" حيث تتكرر في بداية كل شريحة ونهايتها ، وهذا التكرار لا يعني ضربًا من الهذيانِ اللغوي الفارغ من المعنى ، بل يجيءُ لازمةً فنية ، تنداح في سياقاتها كل مرة عناصر جديدة تتماثل مع سابقاتها في تشكيلة لغوية متوازِية ، ويؤكد قريبًا من هذا الرأي ، قولُ الناقد الروسي "يوري لوتمان" ، من أننا نرى في "أية بنية شعرية مستويات عدم التطابق ، تتواكب مع مستويات التطابق ، وحتى حين نسلم بإمكانية التكرار المطلق ... نراهما يختلفان من حيث موقعهما في الشكل الفني ، ثم من حيث علاقتهما به ، ومن حيث الوظيفة .. فإن التمايز يظل موجودًا في شكل تلك التعددية الصماء التي تحظى بإمكانية بنائية نشطة." (٥٠)

في سياق هذه اللازمة الفنية التي أشرنا إليها قبل قليل تتنمط العلاقات بين كل شريحة على حدهَ ، ثم بين الشريحة الواحدة وبقية الشرائح الأخرى ، بصورة تناغمية على مستوى تركيب البنية الشعرية محدثة بذلك توازيات موقعية على هذا النمط من التركيب اللغوي :

تملأ // من خمرتها // كأسي

تغمر // في نشوتها // أنسي

تنشلني // من وحدة ..

أ- فعل + جار ومجرور + مفعول به (منفصل)

ب- فعل + جار ومجرور + مفعول به

(منفصل)

جـ- فعل + مفعول به ، (متصل) + جار ومجرور شبه تواز

وبنظرة فاحصة يتبين أنّ النموذجين أ + ب يتوازيان بشكل تام مع بعضهما ، من حيث البنية التركيبية النحوية ، والبنية الصرفية لبعض مفرداتهما ، ويتوازيان شبه تواز مع النموذج جـ، بسبب موقعية كل من المفعول به ، والجار والمجرور ، وهذا الأخير مع النموذجين السابقين (أ + ب) اتخذ موقع الحاجز اللغوي ، الذي يمنع اتصال الفعل بمفعوله لعلة ، في حين أنه مع النموذج جـ ، يختفي هذا الحاجز ، ويتم التواصل بين الفعل ومفعوله بشكل مباشر "تنشلني".

أمّا فيما يتعلق بعلة الفصل والوصل ، على مستوى البنية الدلالية ، فيمكن إرجاعه إلى متعلقات الذات المتكلمة من جهة ، والذات مع الذات الأخرى الغائبة من جهة أخرى ، فالأولى متعلقاتها وهمية ليس لها وجود حقيقي ، إلاّ في ذهن المتكلم ، ولذا فالفصل يبطيء من حركة الاتصال بين الفعل ومفعوله ؛ لإعطاء فرصة لتأمل هذه المتعلقات ، قبل الاتصال المباشر بالمفعولية المنشودة . لكن الأمر مع الحالة الثانية مختلف بحكم أنّ هذه الأخيرة تملك وجودًا حقيقيًا على أرض الواقع ، غير أن الصورة المادية غائبة لعلة ، وبحكم الوحدة القاسية ، التي يصفها النص "كالصخر" ، يتم التواصل بشكل تام بين الفعل + الفاعل + المفعول به ، بصورة حميمية يصفها النص "تنشلني من وحدة .." ، إذاً فالوحدة القاسية كانت وراء هذا التواصل النحوي ، على مستوى البنية التركيبية للجملة النحوية.

ولا تكاد الشريحة الثانية من القصيدة تختلف كثيرًا في بنيتها النحوية والدلالية عن الأولى ، إذ إن عناصر موضوعاتها كلها تتشكل في سياق المفردة الغائبة ، بوصفها جزءا جوهريًا من محورية النص إذ في سياقاتها تتنمط أشكال البنية النحوية ، محققة بذلك شبه تواز على درجة عالية من التنظيم والتعقيد ، الذي يستهدف رفع درجة حالة التوتر النفسي عند الذات المتكلمة لبيان مدى إحساسها بالوحدة ، فتتنمط العلاقات لترجمة هذا الإحساس ، وفق القيم اللغوية التالية :

تكسر // طوق // الصمت // في نفسي

تطرد // عني // ظلمةَ // الليل

تطلعني // من حجرة // الحبس

فعل + مفعول به + مضاف إليه + جار ومجرور

فعل + جار ومجرور+ مفعول به + مضاف إليه شبه تواز

فعل + مفعول به + جار ومجرور + مضاف إليه

وفي هذا النمط التشكيلي من بناء الجملة النحوية يقابلنا حضور الفعل ، وغياب الفاعل بصورة مستديمة ، ترفع من درجة حوارية النص مع هذا الغائب على المستوى المادي والحاضر على مستوى التفكير والمخايلة.

ويلاحظ هنا أنّ جميع العناصر النحوية في الشريحة الأولى حافظت على وجودها في الشريحة الثانية مع اختلاف الموقع النحوي لهذه العناصر ، وبذا أصبحت الموقعية اللغوية هي المحدد الأكبر للتراسلات الإشارية بين الشريحتين ،

على مستوى التوازي الدلالي.

في الشريحة الثالثة يواجهنا نمط آخر من البنية النحوية ، في إطار النواة المحورية نفسها التي تضمنتها الشريحتان السابقتان ، ونعني بذلك تلك اللازمة الفنية من التكرار ، إذ في سياق هذه الأخيرة يتنمط أنموذج آخر من التراكيب النحوية ، المتماثلة في بنيتها النحوية والصرفية بصورة لافتة.

لا مراء في أنّ هذا التنظيم الهندسي المدهش من توازيات الجملة بمستوييها النحوي والصرفي يكشف عن تمفصل متقن ، مما يثير أسئلة عن مدى إسهام الوعي الشعري ، (Poetic Conscious) في تحقيق هذه المعادلة الهندسية من التوازيات ، لحظة الخلق الشعري ، أم أنّ الأمر لا يعدو أن يكون ضرباً من حالات اللاوعي (Subconscious) ، التي تصاحب العمل الإبداعي تلقائيًا ، وهذه مسألة مثارة على الدوام بين النقاد وعلماء النفس حين نواجه بعمل إبداعي بالغ الصنعة والتنظيم ، وقد سئل "ياكبسون" مرة في لقاء مفتوح مع طلبة "جامعة كولون" Colognes عن هذه المسألة بالذات ، فأشبعها حديثًا لينتهي إلى أنّ الأمر في معظم الحالات ، لا يخرج عن حدود اللاشعور منبهًا إلى أنه قد تعرض لهذا الموضوع في بحث سابق Subliminal Verbal Petterning in Poetry) ناقش فيه أبعاد الموضوع ، وقدم أمثلة على ذلك من الشعر الشفاهي الصربي ، تؤكد في الغالب حالات اللاشعور في التجربة الإبداعية.(٥١)

ويلاحظ في الشريحة الثالثة أن التنميط البنائي للجملة النحوية قد اختلف عن مثيلاته في الشريحتين السابقتين ، لكنه بقى محافظًا على بنية التوازي ، التي هي لب الموضوع وجوهره ، كما حافظت الشخصية السردية على وجودها بالهيئة ذاتها الموجودة في كلتا الشريحتين السابقتين ، كما أنّ المخاطبة الغائبة ، أبقِىَ على وجودها في السياق السردي للنص من خلال مرجعية الضمير إليها فحسب ، بوصفها محورًا من محاور الخطاب على مستوى التنظيم النصي لأبنيته النحوية والدلالية ، وللإبقاء على حالة التوتر بين الحضور الذهني والغياب الفعلي لهذا الشيء المطلوب بشدة ، لكنه لا يأتي أبدًا.

وهكذا ترتبط الشرائح الثلاث بوحدة مركزية ، تسمح بتنميط العلاقات بين وحداتها على نحو لا يخرجها عن مركزية الدلالة التي ينشدها الخطاب ، وهي حالة الإحساس بالفقد على المستوى النفسي للذات المتكلمة ، وعلى المستوى المادي للذات الغائبة.

ولعل البنية التلقائية لهذه الشرائح الثلاث ، بكل متعلقاتها النحوية يمكنها أن تتبادل المواقع مع بعضها البعض من غير أن يختل النظام الدلالي لأي منها ، بمعنى أن كل واحدة منها يمكن لها أن تكون جماع ما في أختها من دلالة ، مما يشير وبشدة إلى أنّ الشرائح الثلاث تتموضع كلها في مضمون دلالي واحد ، غير قابل للتجزئة ، أو الانفصام ، ويمكن لهذا المفهوم أن يتجاوز حدود فضائه المنظور ، ليغطي كل أبعاد القصيدة بشرائحها المناظرة لهذا المستوى التنظيمي من البنيتين النحوية والدلالية.

إن اهتمام القصيدة العدوانية بالتوازي

، وجعله أحد أبنيتها الشعرية الجوهرية وبصور وأنماط وتقنيات مختلفة لا يكاد ينتهي عند حد ، وفي هذا النص الشعري الذي نقتبس بعضًا منه ، نجد أنّ التضاد في الجمل الشعرية يدخل طرفًا في لعبة التوازي ، لإضفاء مزيد من التنوع البنائي بين عناصر البنية الشعرية ، يقول العدواني من قصيدة "البحيرة الخالدة" :

هي الطير صادرة واردة

عليك بأسرابها الحاشده

تجيئك مثقلة بالشجو

ن وتذهب خالية ناشده

وربتما أقبلت بالضلال

وعادت مهلِّلَةً راشده

وربتما أقبلت بالهدى

وعادت مضللة جاحده

وماؤك يختال في ضفتيك

ويغمر أعطافك الناهده

ويهزأ من صدّرٍ أقفلت

ويسخر من وُرَّدٍ وافده

....

وقيل تدنس واستوبَلَتْ

مجاليه بالرمم البائده

وقيل توحل واستوبأت

مغانيه بالنسم الفاسده (٥٢)

لعله لا يخفى على فطنة القارىء أنّ موضوع البحيرة ليس جديدًا في الشعر ، ولعل شهرة قصيدة "لامرتين" "البحيرة" ، بجمال لغتها وصنعتها الفنية قد طغت على ما عداها ، وأنّ كل المحاولات الشعرية لمحاكاتها كانت دونها صنعة وجمالاً ، وما أظن أن العدواني في هذه القصيدة يحاكي قصيدة "لامارتين" ، وما أظنه أيضًا يجهلها ، ولكن كل ما أراده العدواني من البحيرة أن تكون رمزًا يسقط عليه همومه ، ويجلو في سياقه مواقف الناس ، وسلوكياتهم من حوله.

يتخذ الرمز "البحيرة" في القصيدة بعدًا مركزيًا في استجلاء الأنماط السلوكية التي تتنمط في لغة يحكمها التوازي من جهة ، والتضاد من جهة أخرى ، وفق نظام متشابك من العلاقات ، مما يسبغ على البنية الشعرية قيمة دلالية ، تصبح في ضوئها مؤهلة لأي مقابلات أو مقارنات وفق قوانين التوازي ، أو التماثل ، أو التطابق ، أو التضاد.

وحين نضع هذه القواعد والمفاهيم في مواجهة النص المقتبس ، نجد أنّ العلاقات بين أطراف الخطاب علاقات محكومة بقواعد ، وسلوكيات خاصة ، وتتحدد هذه العلاقات بين الأطراف ، في جانبيها السلبي والإيجابي ، وفق المبدأ النفعي الصرف لا غير ، باستثناء المركز، (البحيرة // الشاعر) الذي تنتفي عنده فكرة النفعية في علاقاته أصلًا ، ومع ذلك لم يكن بمنأى عن الأذى والسخط ، وهذه الفكرة التي يلح عليها النص بصورة مكثفة ، عبر أنساقه المختلفة ، تجسيد حي لواقع العدواني وعلاقاته بالناس بخاصة والحياة من حوله بعامة، والمشهد كله في هذه القصيدة يصدر عن دلالة مركزية قائمة على التوازي التضادي بين طرفين البحيرة من جهة ، والطير من جهة أخرى ، ومن خلال هذه الدلالة تتشكل العلاقات بين الأطراف.

ينطلق النص ابتداء ، في استهلاله ،

بتأكيد واقعية الرمز الثاني في القصيدة ، من خلال اقتران الاسم بالضمير ، "هي الطير" ، ويكشف المغزى اللساني لهذا التعبير عن أنه ينطوي على بعد دلالي خاص ، يتمثل في تأكيد الحضور المادي لهذا الرمز ، وبقدر ما يتأكد هذا الحضور – حتى مع التعبير عنه بضمير الغائب – تتأكد فاعلية العلاقات بين الأطراف ، بصورة عملية ، محكومة بقواعد التوازي والتضاد بين أنساق الأبنية الشعرية ، التي يتميز بها هذا النص على وجه الخصوص.

في البيت الأول من القصيدة نلتقي بذلك التوازي المتكيء على التضاد في بنية الجملة الشعرية ، بين ملفوظين متحدين في بنيتيهما "الصرفية" "صادرة × واردة" ، وهذا النمط من التوازي يكشف عن أنّ البنية الشعرية في الخطاب تتمفصل بصورة هندسية متقنة ، محملة بدلالة مثقلة تتجاوز بكثير ما قد يظن أنه زخرفة فنية ، في إطار اللعب بالكلمات ، أو أن المجاورة تستدعي نظيرتها الأخرى تلقائيًا ، كما قد يتوهم أيضا ، كلاّ ليس الأمر بهذه البساطة بل إنه باختصار شديد ، إشارة لغوية إلى تناسب حميمي بين أطراف العلاقة ، قائم على المفارقة، التي تنمط العلاقات بين الأطراف على هذا النحو ، فكأن التوازي المتضاد هو المعيار الذي في ضوئه تجلو الأطراف مواقفها وعلاقاتها ، ولذا نراه يتكرر على مستوى البنية النحوية مرة ، وعلى مستوى البنية المعجمية للكلمة مرة أخرى . من غير تبدل في مفاهيم تلك العلاقات ، التي وصفناها قبل قليل بأنها علاقات نفعية لا غير.

في البيت الثاني من القصيدة نجد أن شطري البيت يتوازيان بصورة لافتة ، على مستوى البنية التركيبية للجملة الشعرية ، في سياق التضاد بين بعض مفرداتها ، المتكئة على المبدأ الثنائي في تحريك أبعاد المشهد الشعري ، إلى الصورة ، والصورة المضادة ، وفق قواعد التناظر بين الكلمات ، سواء كانت هذه الكلمات متوازية ، أو متطابقة ، أو متضادة ، كما هو الحال في هذه القصيدة ، ولنتأمل هذه الصورة التجسيدية ، في الشكل التالي ، لأطراف الحالة كما يصورها البيت الثاني ، والتي في ضوئها تتنمط العلاقات بين جميع أطراف الحالة في القصيدة.

ويستوقفنا عند العدواني ضرب آخر من توازيات الجملة الشعرية ، حيث تمتزج التقاربات الدلالية ، في أنساق من التوازيات الإيقاعية ، التي تضفى على الأبنية التركيبية لجمل التوازي نغمًا مفعمًا بالتوتر الانفعالي ، فمن قصيدة "ياجيلنا" يقول الشاعر :

يا جيلنا الشريد !
تأكل من أشلائه ضواريء السباع
تشرب من دمائه ظوامىءُ البقاع
يا جيلنا المضلل الملعون
يا جيلنا المعربد المجنون
جيل متاهات الضمير والفكر
جيل الضياع والصراع والقدر!!
يا جيلنا الذي يعيش في قلق !!
ويشعل النار بأعصابه
لكي يرى أجنحة الظلام ... حتى تحترق !!
ويملأ الآفاق بالدخان ... حتى يختنق !! (٥٣)

وعلى الرغم من النغمة الإنشائية التي تطبع أنسجة هذا الخطاب ، فإن العناصر اللغوية التي تصدر عنها مترابطة فيما بينها بنظام من العلاقات والتقابلات ، والتماثلات ، التي تدور حول محور واحد ، (المخاطب) لا بديل له في سلم هذه العلاقات المعقدة ، وهذا هو سبب الإلحاح عليه في جميع أنسجة الخطاب ، وبوتيرة دلالية واحدة ، لا تكاد تختلف ، وهذا النمط البنائي من التعبير قد يكون في العادة مطلوبًا في المواقف الخطابية وليس مع الشعر ، غير أن هذا لا يغير شيئًا من المستوى الدلالي الذي يستهدفه النص ، لأن هذا الأخير لا يقدم معلومة معرفية عن موضوعه بقدر ما يريد أن يسجل موقفًا شعريًا من واقعه مستخدمًا في ذلك عناصر صوتية عالية النبرة كأصوات حروف اللين (الألف والواو والياء) ، التي تتخلل أنسجة النص بشكل ملحوظ ، لتعبر عن موقف المتكلم تجاه ما يتكلم عنه ، بغض النظر عن الجانب الأخلاقي في صدق الموضوع أو عدم صدقه.

في مثل هذا الموقف الانفعالي يصبح التوازي أداة فاعلة في تجلية الموقف ، وتقديمه بصورة تستهدف التأثير المباشر على متلقي الرسالة ، فإذا ما أمعنا النظر في البنية التركيبية للبيتين الثاني والثالث نجدهما متوازيين بشكل تام في البنية النحوية التي تتشكل كالتالي : فعل مضارع + حرف جر + اسم مجرور + فاعل + مضاف إليه.

مرة أخرى نجد أنّ الفعل ، في كلا عنصري التوازي لا يتوصل بفاعله ، إلا عبر حاجز لغوي ، وهو حرف الجر ، وهذه دلالة لغوية ، وتقنية ، استخدمها الشاعر من قبل وكأنه يستهدف بها توقف القاريء عندها ، قبل الوصول إلى الفاعل نفسه.

وإذا ما توقفنا عند مفردات العناصر التركيبية لكلا عنصري التوازي في البيتين ، المشار إليهما نجد أنهما ينطويان على مفردات ذات إيحاءات بالغة الكثافة في تجسيد المشهد الشعري ، بصورة مروعة ، بالغة التأثير ، على نحو متناظر ، فصيغة فعل المضارع "تأكل" + "تشرب" ، تؤكد واقعية الحدث ، واستمراره بصفة "درامتيكية" بالغة الأثر ، وبخاصة حين توضع هذه الواقعية في سياق تبعات الحدث ، "من أشلائه" + من "دمائه" ، مع التأكيد على مغزى ضمير الإضافة الغائب ، في كلا النسقين من الدلالة مما يعزز من واقعية الحدث وأحداثه ، واختصاصه بالمخاطب الغائب ، يضاف إلى ذلك أنّ التماثل الدلالي والصياغي لكلا الضميرين ، بين جناحي التوازي ، قد أضفى حاجزًا نفسيًا بين المتكلم ، وبين المخاطب في إدراك واقعية الأحداث التي يشير إليها الخطاب ، بين حالتي توهج الوعي عند المتكلم ، وغيابه عند الآخر.

ثم يأتي الفاعل في كلا النسقين متأخرًا في الرتبة ، ضواريء السباع + ظواميءُ البقاع – للعلة التي أشرنا إليها سلفًا – وهذا التوصيف الصياغي للفاعل ، في سياق التوازي الدلالي لطرفي الحالة ، الموشح بالبنية الصرفية للفوظي الجزء الأول من التركيب ، ضواريء + ظواميء ، يضفى على المشهد الشعري صورة بالغة التأثير ، إلى درجة تشبه ما يسمى في لغة السينما "بالمونتاج" ، الذي يعمد

إليه المخرج لإحداث أكبر أثر ممكن في ذهن المشاهد عن الموضوع الذي تدور الأحداث حوله ، فكأن العدواني قد أدرك أثر مثل هذا المشهد الصياغي من التعبير في ذهن قارئه ، فألح عليه لا في هذا الموقف فحسب بل في مواقف كثيرة ، تنم عن حساسية شعرية مفرطة في الوصف التعبيري للمواقف ، التي تتعارض مع رؤاه وأفكاره ، ومواقفه من الحياة بصورة عامة.

ويبلغ العدواني درجة عالية من السخط والغضب تجاه المخاطب ، فيلجأ إلى استخدام ألفاظ تبلغ حد الشتائم والسوقية في أبنيتها التركيبية ، فيبدو كما لو أنه يستجدي ردًا من المخاطب يتوازى معه في عنف كلماته ، لكن المشهد الشعري لم يؤسس أصلاً على بنية حوارية ، وإنما أريد له أن يمثل إدانة جيل بأكمله من حالة عدم الوعي والغفلة ، ولذا نجد هذه الشتائم توزعت بين حالات الإدانة والتقريع مرة ، والرثاء مرة أخرى.

ولهذا كله نجد أن التوازيات في هذا السياق تأخذ أشكالاً مختلفة في بنيتها التركيبية عن سابقتها ، لكسر النمط من جهة ، والخروج على رتابة التعبير الصياغي من جهة أخرى ، وذلك لإضفاء مزيد من الحيوية والتجديد في الأبنية الشعرية للنص ، من غير أن يؤدي ذلك إلى انفصام النص عن شفراته ، أو توقف هذه الشفرات عن أداء دلالاتها الوظيفية ، بل على العكس من ذلك نجدها في هذا النص حاضرة تفرض وجودها في أشكال من التوازيات المختلفة ، للإبقاء على مركزية الدلالة حاضرة في ذهن المتلقي بصفة دائمة ، ولنتأمل هذه الصورة البنائية الأخرى من التوازي :

يا جيلنا // المضلل // الملعون

يا جيلنا // المعربد // المجنون

حرف نداء + منادى + مضاف إليه // نعت + نعت

توازٍ تام

حرف نداء + منادى + مضاف إليه // نعت + نعت

وهذا النمط من التوازي المسبوق بالنداء من جهة ، والمنعوت بصيغتي "اسم الفاعل" ، واسم "المفعول" على التوالي ، "مضلّل" + "معربد" ، "ملعون" + "مجنون" ، يؤكد خاصية التوتر الفني داخل العمل الأدبي الذي يمثل محورًا ارتكازيًا،(٥٤) فالنداء ، يأخذ مداه الفضائي في إحضار المنادى ضمن دائرة السماع اللفظي ، ثم تنهال عليه الأوصاف الجارحة ، فلا يملك معها ردًا، أو هكذا أريد له أن يكون ، لتبقى الساحة اللفظية من اختصاص المتكلم وحده ، لا يشاركه فيها أحد.

ولعله من الطبيعي أن هذا التنوع من التوازي في العمل الأدبي الواحد يؤكد على مبدأ الوفرة اللغوية للغة نفسها ، التي تستطيع أن تجسد الدلالة الواحدة في أكثر من خيار لغوي ، وتؤكد من جانب آخر مهارة الشاعر الفنان ، الذي يعزف على أوتار اللغة ، لتوصيل مضمون معين ، يحمل بصمته ، ورؤيته اللغوية ، على نحو متواكب ، ولذا فإن التوازيات بأنواعها المختلفة ليست إلا تلك اللمسات الفنية التي تطبع العمل الأدبي بطابع خاص ، يحمل شفرات ورموزاً معلومة أو مجهولة ، خاصة أو عامة ، وهذه الشفرات تولد صلات وعلاقات بين جميع عناصره ،

تجمع بين التطابق ، والتماثل ، والتجانس ، والتوازي ، والأخير هو القاعدة الأكثر اتساعًا في رقعة العمل الأدبي بصفة عامة ، لما له من قدرة فائقة على ربط عناصر العمل الأدبي ، أو بحالة من الانسجام الدلالي ، كما هو مشاهد في بعض أعمال العدواني التي سبق ذكرها ، أو بحالة من التنافر الدلالي بين أطراف التوازي ، كما مر بنا من قصيدة "السندباد" حين تصبح الذاكرة والتاريخ الطرف المقابل لحالة تردي الواقع المعيش ، وتوقف حركة التاريخ عنده.

وفي الجزء الأخير من شريحة النص السابق نلاحظ اختفاء التوازي التام بصورة ملحوظة ، باستثناء الصورة التطابقية لبنية فعل الجملة ، الذي يحافظ على صيغة الفعل المضارع، متوازيًا شبه تواز مع مطلع النص ، الذي يؤكد على البنية ذاتها ، التي افتتحت بها الشريحة ، مما يشير بوضوح إلى أن النص برمته ، ينطوي على بعدين من الصلات ، صلات بين الأبيات في سياق التوازي ، وصلات إضافية تتولد بين الكلمات ، للمحافظة على النظام الدلالي داخل النص الشعري ، لذا نجد الكلمات مثل "يعيش في قلق ، "يشعل النار"، "يرى أجنحة ... تحترق" ، "يملأ الآفاق" ، "يختنق" ، مشدودة إلى بعد مركزي ، من الدلالة مع فعلي التوازي الأول "تأكل" + "تشرب" ، مع ترميز إشاري إلى استمرار الحالة بلا نهاية.

ويواجهنا في نهاية الشريحة أيضًا البياض مرة أخرى ، المرموز إليه بالنقط في موقعين من النص إشارة إلى تعطل اللغة عن العمل ، إذ أصبح الموقف كما يبدو من وجهة نظر النص أبعد عن القدرة على الوصف والتعبير ، ولعل في استخدام ألفاظ مثل "النار" ، "الظلام" ، "تحترق" ، "الدخان" ، "يختنق" ، إشارات بالغة الدلالة على حالة الدمار النفسيً ، الذي تردى فيه المخاطب ، ومن ثم لا يصبح للغة في مثل هذا الموقف أدنى قيمة ، في سلم العلاقات الإنسانية.

وبمقدار هذا التكثيف الدلالي ، سواء على مستوى التوازي بين الأبيات ، أو بين الجمل والكلمات بعضها البعض ، أو اللعب على وتيرة البياض ، وترك القاريء يستجمع أشتات اللغة الغائبة - يبلغ النص درجة عالية من الشعرية ، بالمعنى الذي يصله بالنصوص البالغة الذروة من التعبير عن موقف أو حالة من حالات التعارض بين الفنان المبدع وعالمه الطافح بالقبح ، والسلوكيات الفجة المستهجنة.

ويواجهنا عند العدواني نمط آخر من توازيات الجملة على مستوى الأبيات الشعرية بصورة منغمة بشكل مثير ، حيث تلعب البنية الصرفية للصياغات اللفظية درجة عالية من التأثير الموسيقي ، وتشكل في الوقت نفسه وحدة تبادلية متكاملة ، فمن قصيدة "طيفها" يقول العدواني :

أين مني دلالُها
أين مني نِفارُها

أين مني وصالُها
أين مني افترارُها

ذهبتْ نشوة الهوى
وتبقى خُمارُها

فإذا العيشُ ليلةٌ
قد ترجي اعتكارُها



وإذا الشوقُ جمرةٌ

يتلظى أوارُها (٥٥)

في هذه الشريحة من القصيدة يقترن التكرار بالتوازي ، في صورة مدهشة ، لكنّ التكرار هنا ليس إلاّ معضدًا للعلاقات بين الأبنية الإيقاعية ، والتركيبية ، في سياق بنية التوازي التي تهيمن على النص بصورة مطلقة ، إذ كل شطر يتوازى بصورة تامة مع نظيره ، باستثناء البيت الثالث الذي يفصل بين أطراف التوازي ، ليكسر من حدة هذا التوازي الصارم ثم يعاود الكرة مرة أخرى ، وكسر النمط في العمل الأدبي ليس بدعًا بل يصبح ضرورة فنية لدفع الرتابة اللغوية ، التي قد تبعث السأم في القارئ ، وقد أكد مثل هذا المفهوم يوري لوتمان في حديثه عن النظام وصدع النظام ، على اعتبار " : أن تواكب هاتين القاعدتين يشكل سمة عضوية في كل عمل فني ، إلى حد يمكن معه القول بأن هذا التواكب يعتبر القانون الأساسي في بنية كل نص أدبي." (٥٦)

وحين نتتبع حركة هذا التوازي وتوزعه في أنسجة الخطاب ، نجد أن النص يفتتح بالتساؤل ، الذي يتكرر مع كل شطر من أشطر البيتين الأول والثاني "أين مني؟" ، وكأن هذا التساؤل هو المحفز لتداعيات القول بعده ، مما ساعد بصورة تلقائية على إيجاد تماثلات لفظية، وأبنية صرفية مشدودة بقوة إلى هذا التساؤل الذي يتم في سياق هلامي لم يعد له وجود مادي "طيفها" ، وهذا الطيف يستمد وجوده عند المتكلم من علاقات سابقة غائبة لم يشر إليها إلاّ من خلال متعلقاتها السلوكية مع المتكلم ، وهذا التنميط من المتعلقات الغائبة للطرف الآخر ، يتم ربطها بصورة مباشرة بياء المتكلم "مني" ، التي تتكرر بصورة مطردة أربع مرات، لإعطاء انطباع قوي عن حالة الإحساس بالفقد ، وسواء أكانت القصيدة ذات بعد رمزي ، أم أنها تعبير عن حالة خاصة بالمتكلم ، فإن ذلك لا يغير شيئًا من أن القصيدة تبلغ درجة عالية من التنظيم اللغوي ، وأن عناصرها إشارات إلى مضمون معين.

هنا تنعقد المشابهة بين "الطيف" ، "والمرأة الغائبة" ، فيتجلى الأول بحضوره كمعادل شخصي يقاس عليه ، بوصفه الأسهل والأقرب حضورًا من الغائبة ، وتتنمط على أساسه تعارضات وتماثلات هذه المتعلقات بصيغة لغوية واحدة على النحو التالي :

دلالها + **وصالها** = **تماثل**

دلالها × **نفارها** = **تعارض**

نفارها + **افترارها** = **تماثل**

نفارها × **وصالها** = **تعارض**

وهذا النمط من التماثلات اللغوية ، والصرفية ، والتشاكلات الصوتية ، والإيقاعية ، والتوازيات على مستوى المفردة ، أو الصوت ، أو الجملة هو ما يميز الكثير من قصائد العدواني بوصفها أدوات ، وتقنيات شعرية بالغة الأثر في المتلقي ، وبخاصة تقنية صدع النص التي رأيناها تتكرر في أكثر من مكان ، ومنها هذه الشريحة من القصيدة ، حيث نجد التوازي قد انحسر عن البيت الثالث ، على مستوى التركيب البنائي ، لكن دلالته بقيت مشدودة إلى المركز ، تنم عنها عبارة "وتبقّى خُمَارُهَا" ، هنا يعود التوازي مرة أخرى بين عناصر البنية

الشعرية ، في البيتين الرابع والخامس ، ليجسد حالة الصحوة الجديدة ، مما يسميه الخطاب "ذهبت نشوة الهوى" ، كناية عن الإفاقة من غيبوبة الحب . هنا تصبح الرؤية ، في نطاق الوعي الذي يقيسها ويزنها وفق حساباته الخاصة مع حالة الحب ، التي لم ينل منها شيئًا ، حتى مع الطيف الذي ألح عليه في تساؤلاته فلم يظفر منه بطائل ، هنا يأتي التوازي بقياس أطراف الحالة ببنية لغوية ، موشاة بمسحة خفيفة من التكرار ، وبنية صرفية متماثلة.

– ٤ –

شعرية التكرار :

يمثل التكرار أحد الأساليب الفنية الرفيعة في العمل الأدبي ، لما له من قيمة لغوية ودلالية تتمثل في ذلك الأثر النفسي الذي يتركه في وجدان المتلقي وهو يتأمل صوره وأنماطه وهي تتتابع في أنساق مختلفة من تصريفات القول ، وإبداعات اللغة ، ويكفي أنّ القرآن الكريم، وهو في الذروة من البلاغة ، قد تضمن أنماطًا وصورًا من أساليب التكرار المميز ، في العديد من سوره الكريمة ، نرتلها كل يوم ، ولا نمل من ترتيلها ، بل يزداد وقعها في أسماعنا وقلوبنا جمالاً وألقاً بلا نظير.

وقد أدرك الشعراء قديمًا وحديثًا هذه الخاصية الفريدة من أساليب التعبير فوظفوها ووجدوا فيها مستراحًا دلاليًا وتعبيريًا واسعًا لتصريف رغباتهم وأحاسيسهم وأخيلتهم على نحو واسع وبتطبيقات مختلفة ، كل على قدر طاقته ، وإمكاناته الفنية ، وهذا الضرب من التعبير الفني ليس خاصًا بثقافة دون أخرى ، بل نجده في الكثير من الثقافات الأخرى ، وبخاصة في فن الشعر.

لقد عرف الشعراء العرب القدامى ، ومن جاء بعدهم ، على مدار عصور الثقافة العربية ، قيمة التكرار في العمل الأدبي ، فاستخدموه في أشعارهم بصيغ مختلفة ، تنم عن ذوق رفيع ، ومهارة فنية عالية ، كما أفرد له اللغويون العرب مساحة في معاجمهم ، أمّا البلاغيون منهم ، فقد بسطوا القول فيه وأفاضوا ، من أمثال الجاحظ ، (٢٥٥ هـ) ، وابن قتيبة (٢٧٦ هـ)، وابن رشيق القيرواني (٤٥٦ هـ) ، وحازم القرطاجني (٦٨٤ هـ) ، وغيرهم كثير . وليس من أهداف هذا البحث ملاحقة ظاهرة التكرار بمنظورها العام في الثقافة العربية ، فهذا ليس مكانها وإنما نكتفي من ذلك بالإشارة إلى أنّ هذه الظاهرة قد حظيت في الثقافة العربية ، على مر العصور باهتمام واسع سواء على مستوى التطبيق أو التنظير نظرًا لقيمتها اللغوية والدلالية.

وحين نضع تقنيات التكرار وأساليبه التعبيرية في مواجهة مع شعر العدواني ، نجد أن هذه التقنية الفريدة قد استحوذت على الكثير من شعره ، وبخاصة شعر التفعيلة الذي وجد في فضائه الواسع فرصة ليمارس مهاراته اللغوية ، والفنية ، فتلاعب به أي تلاعب ، إن صح التعبير ، وقد أمكن رصد أربعة نماذج رئيسة من التكرار تدور في أفلاك قصائده ، وهذه النماذج ليست نماذج صارمة ، بل مرنة قد تتداخل فيما بينها أحيانًا بنسب مختلفة ، لكن تبقى سمة النموذج مشدودة إلى مركز القصيدة ، تمارس سلطاتها الدلالية عليه ، وهي

على النحو التالي :
" التكرار المفرد" / التكرار المزدوج / التكرار المركب / التكرار الدائري أو المغلق ، وفيما يلي أمثلة تطبيقية على هذه النماذج ، تُظهرُ كيف يحقق النموذج بنيته الشعرية في أنساق النص وفضاءاته المختلفة.

(أ) التكرار المفرد :

ويقصد به أنّ التكرار في القصيدة يحمل صيغة لغوية واحدة ، لا يتعداها إلى غيرها مع الاختلاف في حدود دورانها في النص ، فقد تكون ثلاثاً أو أربعًا ، أو أكثر من ذلك حسب قدرة الموضوع وتحمل أبعاده الدلالية لاستيعاب شحنات التكرار ، فمن قصيدة "لابد من طريق" يقول العدواني :

ابتسمي ..

ابتسمي .. إن الذباب شأنه الطنين

مذ خلق الله الذباب

فابتسمي ... إذا سمعت للذباب ضجة

على الرياح والنجوم والسحاب

فإنها زمزمة الذباب !!

ابتسمي إذا تراءت للخفافيش ظلال

تملأ الرحاب ..

وتلعن النور وأهل النور في كل كتاب!

ابتسمي .. إن الخفافيش ستختفي غدا ..

فالفجر بالأبواب ..

ابتسمي .. إن سماءنا وأرضنا للنور منبعان

فليس للظلام فيهما مكان

فابتسمي .. إن لنا مع الذين هربوا الظلام في ديارنا ..

يوم نزال وحساب..

وانتظري غدًا ..

ومعه السلاح والكتاب !!

ابتسمي .. فنحن في عصر الفكاهات!!

ابتسمي إذا رأيت أعرج الرجلين

يرقص فوق مسرح العميان ..

والصمّ والبكم تغني له

وحوله الأمساخ

تلعب بالدفوف والعيدان

فابتسمي .. على فكاهة الزمان !!

ابتسمي حتى يحين الجد

وعند ذاك فاغضبي

وحطمي ..

كل مشوه يفسق بالحياة (٥٧)

تبدو القصيدة من حيث الشكل ، والرسم الكتابي كما لو أنها تمثل حزمة واحدة ، محكومة بصيغة لغوية واحدة تتردد تسع مرات ، "ابتسمي" ، في تشكيلات مختلفة ، من الأبنية اللغوية والدلالية . والحقيقة أنّ سجلات الكلام هنا ليست إلاّ لوحات تصويرية لواقع يموج بأنواع الكراهية والقبح ضُم بعضها إلى بعض ، كما لو أنها ، في عرض تشكيلي يحمل بصمة صاحبه ، وإلا فبإمكاننا تفكيك هذا المشهد وإفراد لوحاته ، كل على حده ، اتكاء على صيغة التكرار "ابتسمي" ، فمع كل لوحة يبدأ التكرار وينتهي بها على نحو متتابع ، والعلاقة بين هذه اللوحات المختلفة لا تخرج عن التوازي بينها في

أشكال تناظرية ، تتمحور حول دلالة كبرى واحدة ، وهي التخلف.

وبإمكاننا أن نتوقف عند كل لوحة من هذه اللوحات التسع المشدودة إلى مركزية لفظة التكرار "ابتسمي" ، لنرى كيف تتشكل بنية المشهد الشعري من خلال السمات الصوتية ، والمعجمية ، والنحوية والخطية ، بصورة تتابعية تنقلنا إلى مجمل الأحداث التي يستدعيها السارد ، في سياق كل دورة من دورات التكرار التسع.

تفتتح القصيدة بكلمة واحدة ، فعل أمر مسند إلى ياء المخاطبة "ابتسمي" متبوعة بعدد من النقاط ، التي تمثل غياب اللغة ، أو تعطلها عن العمل ، كما قلنا من قبل في حالات مشابهة، والكلمة في حد ذاتها تشير إشارة ضمنية إلى أنها مسبوقة بأعمال أو أحداث غير سوية استدعتها كموقف ، أو كرؤية مناهضة لهذه الأحداث ، وإلاّ كانت الدعوة إلى الابتسام جوفاء لا معنى لها ألْبتة ، إنها باختصار تمثل موقفًا ، أو رؤية تجاه رؤية قبلها ، لكنها في كل الأحوال رؤية سلبية ، لا تتجاوز المخاطبة إلى غيرها ، ومع هذا يبقى رد فعل المخاطبة ، على الدعوة إلى الابتسام غائبًا ، أو هكذا أريد له أن يكون ، ليكون تكرار الدعوة إلى الابتسام، ذا معنى دلاليٍّ وحضور ماديٍّ في السياق السردي للخطاب.

في السطر الشعري الثاني تواجهنا اللفظة ذاتها "ابتسمي" متبوعة أيضًا كسابقتها بعدد من النقاط ، التي تحمل إشارات لغوية غائبة ، ترك النص إنتاجها للقاريء ، وهذا النوع من المحو أو البياض المتكرر ، وفي موقعية واحدة من سياق تكرار الكلمة نفسها على امتداد شبكة الخطاب ، ليست مجرد مشابهة شكلية أو عينية ، بل إنها تعكس في كل دورة من دوراتها رؤية دلالية جديدة ، يحمل بصماتها المنتج الصياغي التالي لها .. "إن الذباب شأنه الطنين" ، وهذه العبارة تقر حقيقة علمية غير مجهولة ، "مذ خلق الله الذباب" ، هذا ما يقر به النص ، لكنّ المقام هنا ليس مقام تقديم معلومة علمية معروفة بداهة ، بقدر ما تمثل رؤية لموقف يسبقها غاب في تجاويف البياض قبلها ، فيأتي رد الفعل ، على هذا الموقف من السارد بالقول من جهته، وبدعوة المخاطبة إلى الابتسام ، تعبيرًا عن السخرية من الموقف من جهة أخرى ، وبذا يتوازيان معًا تجاه المشهد المسكوت عنه.

لكنّ المشهد لا ينتهي عند هذا الحد ، بل تظل الدعوة إلى الابتسامة حاضرة تفرض وجودها على المشهد ذاته مرة أخرى بالصيغة ذاتها في سياق الجملة الشرطية مقرونة بجوابها " إذا سمعت للذباب .. فإنها زمزمة الذباب" ، في محاولة للتماثل مع منطوق المثل السابق : " إن الذباب شأنه الطنين" ، و"الذباب" هنا كما هو واضح في النص ، رمز يراد به تمثيل سلوك بعض التافهين من البشر.

ومع تغير المفاهيم اللغوية بشأن توظيف "الذباب" ، كرمز دال ، يبقى الرمز مشدودًا إلى دلالته المادية على أرض الواقع ، من حيث الجانب الصوتي على الأقل ، "الطنين + "الزمزمة" ، إذ لا فرق بينهما من حيث الدلالة ، فكلاهما صوت مزعج غير مفهوم ، ومع هذا تبقى الوظيفة الشعرية بسياقها الرمزي في النسقين

النحويين السابقين ، جملة التأكيد + جملة الشرط ، أشد حضورًا في النفس من القيمة المعرفية ، التي يمكن تحققها بأي صيغة أخرى غير شعرية.

في المشهد الشعري الثاني ، تواجهنا صيغة الأمر "ابتسمي" ، في سياق رمز آخر هو "الخفافيش" ، وهو لا يختلف في رمزيته عن الرمز السابق "الذباب" ، فمرموزهما يكاد يكون واحداً ، بيد أنّ الرمز الثاني أكثر فاعلية "وديناميكية" من الرمز الأول ، "تملأ الرحاب" و"تلعن النور" ، هكذا ينمط النص لحركتها وحيويتها ، في تواز بين اثنين أصغر وأكبر ، فالأصغر يتم على مستوى البنية النحوية بين جملتي تملأ .. وتلعن ... ، وتواز أكبر يتم على مستوى الدلالة بين حركة "الذباب من جهة ، وحركة "الخفافيش" من جهة أخرى.

وتستمر دورة التكرار في الدوران للمرة الخامسة بالصيغة ذاتها "ابتسمي" ، لتؤكد أنّ مصير "الخفافيش" إلى زوال ، "إنّ الخفافيش ستختفي" هكذا يرهص النص بالأمل بعد أن استفحلت فاعلية المرموز إليه ، وضاق الفضاء به ، وتبقى مرجعية التفاؤل بهذا الزوال حاضرة تفرض وجودها في أنساق بنائية متماثلة الدلالة ، وإن اختلفت في تجلياتها الموقعية ، وهنا ينقلب مفهوم نموذج الدعوة إلى الابتسامة من السخرية إلى التفاؤل ، ومن ثم ينتصب التوازي بين النموذجين في سياق التضاد ، ليضع المشهدين كلاً في مواجهة الآخر ، ويستمر هذا النموذج الآخر بالتنامي في النص مؤكداً على نغمة حس الانتقام من "الذين هرّبوا الظلام" ، هكذا يسميهم النص ، وينعتهم بوضوح لا لبس فيه ، ليقطع حبل التأويل ، وهو لا يكتفي بذلك كله بل يؤكد من جانب آخر على فاعلية الإجراء العقابي الذي ينتظر هذه الفئة ممن "هربوا الظلام" حسب تعبير الخطاب، وليس هذا فحسب ، بل يمضي النص إلى أبعد من ذلك حين يسمى مشاهد الصراع المرتقبة "يوم نزال وحساب" + "ويوم غد معه السلاح والكتاب" ، وتبدو كلمة "الكتاب"، في الخطاب ، مُضَلّلة بعض الشيء ، لكنها إذا وضعت في إطار الصراع الناشب بين ما يسمون بالمتنورين ، وما يسمون بالرجعيين ، أدركنا أنّ اللفظة عندئذ تصبح رمزًا دالاً على المساءلة والحساب.

لكن البنية النحوية لخط التفاؤل في الخطاب لا تستمر كثيرًا إذ سرعان ما تتكسر أمام جهامة الواقع ، وكثافة حضوره ، لذا يعاود النص مرة أخرى الدعوة إلى الابتسامة الساخرة في وجه الأحداث المتصاعدة ، في سياق المخاطب المؤنث ، الذي يبقى شاهدًا حيًا في جميع أنساق القصيدة ، على تجليات المواقف وأحداثها.

وهذه الثنائية التي تجمع بين اطراد الدلالة مرة ، والتراجع عنها إلى نقيضها مرة أخرى ، هي ما يمنح العمل الأدبي حيويته وشعريته ، إنّ هذه الثنائية الحية بين استمرار النمط مرة وتراجعه مرة أخرى ، هي المحفز والمثير للتناظرات والتوازيات بين الأبنية الشعرية ، وبالقيود الصارمة لسجلات العناصر التركيبية ، التي تستخدمها القصيدة. (٥٨)

لكن كيف كانت العودة إلى الابتسامة الساخرة مرة أخرى في سياق تلك الكلمة

السحرية "ابتسمي" ، المنظرة لجدليات الصراع بين الأبنية النحوية في أنسجة النص وعناصره التركيبية؟ ، إنها تأتي على مستوى أكثر اتساعًا ورحابة ، إنها تأتي على مستوى العصر كله، لا تستثني منه أحدًا ، إنه كما يسميه النص "عصر الفكاهات".

ولعل تعبير "عصر الفكاهات" ، وتجلي متوالياته في هذا النص يذكرنا بحالة اقتران الحالة الحسية بالعقل الباطن ، لحظة التجلي الإبداعي ، فتنبثق عن حالة هذا الاقتران صور ومشاهد بالغة الغرابة ، موشاة بمسحة تخييلية شديدة الحسية ، ولنتأمل طبيعة هذه الصور الغريبة المفعمة بالحس الفكاهي.

هذه سمة العصر ، كما يرسمها العقل الباطن تجاه الواقع ، أو ما يسميها النص "فكاهة الزمان" ، وهي فكاهة لا تستدعي "الابتسامة" فحسب ، بل وتتطلب أكثر منها ، غير أن الشاعر حافظ على صيغة التكرار حتى مع هذا المشهد المفعم بالإثارة ، فانعطف إلى المخاطبة يدعوها إلى الابتسامة ، "ابتسمي" ، والابتسامة هنا ، كما تبدو من سياق النص ، تنطوي على السخط والغضب وحب الانتقام ، وهذا ما يذكره الخطاب صراحة ويدعو إليه ، في نهاية القصيدة حيث يبقى هذا الحس متقدًا حتى تحين اللحظة الحاسمة وهي حسب تعبير الخطاب "حتى يحين الجد" ، عندئذ تتحول الابتسامة من مجرد إيماءة عضلية ، إلى فعل مدمر يعصف بهذه الرموز ، التي يؤكد الخطاب أنها تفسق بالحياة.

وهكذا يتمثل لنا في هذا النص نمط من العلاقات المتعارضة بين المتكلم والمخاطبة من جهة ، والآخرين من جهة أخرى ، لكننا في كل الأحوال لا يظهر لنا على سطح القصيدة إلاّ جانب واحد من تلك العلاقات ، وهو صوت السارد ، الذي يصرف القول وينمطه في اتجاه واحد يخدم أغراضه وتطلعاته تجاه واقعه ، متخذًا من الأسلوب الفكاهي الساخر أداة لوصف معارضيه ، ورميهم بأقبح الأوصاف المثيرة للضحك من جهة ، وللشفقة من جهة أخرى ، فهم "ذباب" / "خفافيش" / "أعرج الرجلين" / "مسرح العميان" / "الصم" / "البكم" / "الأمساخ" ، مما يشير بوضوح تام إلى أن العلاقات بين المتكلم والعالم المحيط به متوترة غاية التوتر ، وهو ما يكشف عنه طبيعة المعجم الشعري المستخدم في هذه القصيدة ، التي يمكن أن تنسب إلى شعر الهجاء السياسي.

ولعله من المهم هنا أن نتوقف عند أبنية الأفعال وتوزعها في هذا النص لنرى كيف تتداخل هذه العلاقات فيما بينها ، في سياق هذه الصيغة ، لتخدم أغراض الخطاب.

يواجهنا ابتداء فعل الأمر "ابتسمي" بوصفة الصيغة المعتمدة للتكرار في جميع أنسجة النص وخلاياه ، وقد استمرت دورة هذا الفعل تسع مرات حافظ فيها على صيغته البنائية إلاّ من دخول "الفاء" عليه ، "فابتسمي" ، ثلاث مرات ، كما حافظ أيضًا على موقعيته في تصدره البيت الشعري ، في كل دورة من دوراته ، وقد حققت هذه الموقعية في كل دورة من دوراتها التسع لعناصر النص نوعًا من المواجهة التماثلية من جهة ، ونوعاً من المواجهة الضدية من جهة أخرى ، مع

محافظتها على دلالتها المركزية في كلا الاتجاهين.

ومهما يكن من أمر ، فإن صيغة التكرار "ابتسمي" تمثل الحضور الأكبر في النص ، ويساويها في هذا الحضور السارد والمخاطبة ، لكنّ وظيفتها الشعرية ، ودورها في معمارية القصيدة ، يفوق دورهما ، إنها المنظم الرئيس ، لعناصر البناء النحوي في سياقاته المختلفة ، كما سنرى ذلك مع زمن بقية الأفعال.

أمّا حالات صيغ الأمر الأخرى التي وردت في سياق لفظة التكرار "ابتسمي" ، وهي "انتظري" + "اغضبي" + "حطمي" ، فكلها معلقة على حدوث حدث قبلها ، إذ هناك تلازم منطقي بينها وبين ذلك الحدث ، لكنّ دلالاتها الموقعيه ، وعلاقاتها بعناصر النظام البنائي لسجلات الكلام تكشف عن مدى التوتر والقلق ، الذي يريد النص التعبير عنه ، من خلال هذه الأفعال.

أمّا الزمن الرئيس الثاني الذي يواجهنا في هذا الخطاب ، فهو الزمن الماضي المصروف إلى المستقبل، في سياق صيغة التكرار نفسها "ابتسمي" ، حيث علّقت الابتسامة ، على شيء لم يحدث، ولكنه ممكن الحدوث : "إذا سمعت للذباب ..." ، إذا تراءت للخفافيش ..." ، "إذا رأيت أعرج الرجلين.." ، وهذا النمط من البنية التركيبية للفعل يضفي على عناصر الخطاب نوعًا من التوتر والصراع المشوب بالقلق والترقب ، والتحفز لفعل قادم لا يعلم متى أوانه أو حدوثه ، لكنه معلق على حسّ الأمل بالتغيير ، يسميه الخطاب مرة ، "غداً" ، ومرة أخرى "حتى يحين الجد" ، لكنه في كل الأحوال أمل هلامي من صنع الخيال الحسي للشاعر ، حيث تطغي الحسية على جميع عناصر النص دون استثناء ، وهذه الحسية ليست إلاّ من صنع الواقع نفسه ، الذي يفرض على المبدع حين يواجهه أن يتجانس معه في هذه الحسية ، بالمقاييس التي يراها الشاعر تخدم أغراضه ودوافعه النفسية ، في حالتي سخطه أو رضاه عن هذا الواقع.

أمّا أفعال المضارع في هذا النص فهي مشدودة بقوة إلى الفعل الماضي الآنف الذكر المصروف إلى المستقبل حتى تحقق حدوثه ، ولذا فإن عملها معلق من حيث الممارسة العملية للحدث نفسه ، على حدث قبلها ، لكنها مشحونة بالدلالة ، في علاقاتها مع عناصر البنية التركيبية ، التي ترد في منظومتها ، ولنتأمل هذه الصياغات التي يرد فيها الفعل ، "نملأ الرحاب"، "تلعن النور" ، "يرقص فوق مسرح العميان" ، "الصم والبكم تغني" ، "تلعب بالدفوف .." ، فكلها تجسد نمطية الانحراف ، والقبح الذي يتردى فيه المجتمع حسب دلالات أنسقة الخطاب ، لكنّ هذه الصياغات في كل أحوالها تبدو عديمة القيمة إذا فصمت عراها عن صيغة التكرار "ابتسمي"، إذ هناك تلازم سياقي ودلالي يحرص النص على عدم الإخلال به بوصفه بنية معمارية تنتظم جميع أجزائه في وحدة متماسكة ، تتماثل مرة ، وتتعارض أخرى ، وتلك هي طبيعة اللغة الشعرية التي تعطي للكلمة في النص قيمة جوهرية ودلالية تفوق مثيلاتها في الأعمال النثرية.

بقيت حالة من حالات الفعل المضارع قائمة بنفسها ارتبطت بحتمية واقعية

الأمل القادم ، لذا جاءت صيغة التكرار في نهاية الخطاب مقرونة بحتى الغائية المسندة إلى فعل الأمر ، "ابتسمي حتى يحين الجد" ، لتبقي الأمل متوهجًا على الدوام في وجدان المخاطبة ، بصورة دائمة ، على أساس أنها هي نفسها أمل التغيير ، لذا نرى الشاعر ينسب إليها أفعال التغيير "اغضبي" ، "حطمي" ، مما يشير بصورة واضحة إلى أنّ المخاطبة ، في هذا الخطاب ، ليست مجرد أنثى عابرة يستخدمها الشاعر ، لتشاركه آلامه وأحزانه ، بل إنها تفوق ذلك بكثير إنها باختصار رمز التغيير القادم ، أو بعبارة أخرى رمز الطوفان القادم من التغيير ، هكذا يستشرف الشاعر ملامح المستقبل ، والحياة القادمة.

وحتى مع حالات الانكسار ، نجد أنّ جذوة الأمل أقوى من أن تنطفيء في نفس الشاعر ، لذا نراه في مثل هذه الحالات يعمد إلى صياغة أبنيته الشعرية بما يرفع من معنوياته الذهنية والنفسية فتأتي جمله الشعرية ، موشاة بصيغ لغوية يغلب عليها البساطة والعفوية ، والتلقائية ، فلا تحس معها بالصنعة أو التكلف ، مما يضفي عليها تعاطفًا شعوريًا ، ولنتأمل بعضًا من صيغه اللغوية بهذا الخصوص ، "إن الخفافيش ستختفي غدًا ، "إن سماءنا وأرضنا للنور منبعان" ، "إن لنا مع الذين هرّبوا الظلام ، في ديارنا يوم نزال وحساب".

إن جميع هذه الجمل الثلاث مرتبطة برباط علائقي مع صيغة التكرار "ابتسمي" ، ولا يتضح مغزاها ومعناها إلاّ من خلال ارتباطها بهذه الصيغة ، النواة ، إن صح التعبير ، فإذا أخذنا الجملة الأولى في الاعتبار ، نجد أنها جملة اسمية مقترنة بأداة التأكيد إنّ ، وأن خبرها جملة فعلية مصروفة إلى المستقبل ، بالسين "ستختفي" ، لكنه مستقبل مقيد ، "غدًا" ، من حيث التركيب البنائي ، لكنه مطلق من حيث الدلالة ، إذ لا يعلم متى يكون هذا الغد ، لكنّ الشاعر في كل أحواله يراهن على هذا الغد القادم ، لذا فخصوصية أن يكون الخبر جملة فعلية تأكيد على فاعلية هذه الحركة القادمة "ستختفي" ، ولذا تصبح الدعوة إلى الابتسامة منوطةً بهذا الأمل القادم.

وحين نتأمل الجملة الاسمية الثانية المؤكدة بأن ، نجد أنها تكاد تكون جملة عادية ، بيد أنّ ما يلفت النظر في بنية تركيبتها ، هو موقع الجار والمجرور من الجملة ، "للنور" ، حيث نجد أنه وقع بين المبتدأ والخبر ، كفاصل لغوي ، وهذا الموقع الانزياحي أعطى المجرور قيمة دلالية خاصة في بنية هذا التركيب ، ليجعل القاريء يتماس ابتداء مع "النور" ، قبل أن يتماس مع خبر الجملة ، وكان بإمكانه أن يؤخر الجار والمجرور إلى نهاية الخبر ، ولا يتغير من المعنى شيء، ولكن هذه الموقعية المختارة في النص ، أعطت للكلمة قيمة دلالية خاصة تدفع القاريء أو المنشد إلى التوقف عندها بوصفها لب مشكلة الصراع بين النور والظلام ، ولذا فليس غريبًا أن نجد العبارة التالية المضادة لها "الظلام" مقترنة بلام الجر أيضًا لذات الهدف مع اختلاف الدلالة ، "فليس للظلام فيهما مكان" ، ولو قال الشاعر "فليس فيهما مكان للظلام" ، لكان مقبولاً ذلك منه ، لكنه لا يحقق الغرض الأساسي الذي يسعى الخطاب إلى تأكيد حضوره في نفس المتلقي قبل

أن يتم الكلام ، وهذا لا يتحقق إلاّ على مستوى الصيغة المختارة في الخطاب.

وحين نأتي إلى الجملة الثالثة المؤكدة "بأن" ، نجد أنها "تأخذ صفة شبه الجملة" ، "إن لنا مع الذين هربوا الظلام في ديارنا يوم نزال وحساب" . بسبب طبيعة تقدم الخبر على المبتدأ في موقعين من البنية التركيبية لشبه الجملة "إن لنا .." + "في ديارنا" ، وهذا التقدم هو انزياح آخر عن البنية التركيبية لجملة المبتدأ في أحوالها الطبيعية ، حيث يأخذ المبتدأ الصدارة من الجملة ، والمدهش أنّ الشاعر لا يبخس المبتدأ حقه من الرتبة ، لذا نراه يسارع فيضعه في الصدارة من البيت الشعري التالي : "يوم نزال وحساب" ، بعد أن شغل مكانه في الجملة المنزاحة بالنقاط ، التي تومىء إلى تعطل عمل اللغة ، وبذا تحقق الموقعية هنا نوعًا من مباغتة القارىء ، بكونها ذات سمة دلالية وإشارية ، أكثر من كونها كلمة أو صوتًا منطوقًا أو مفهومًا نحويًا ، ولذا فالعلاقة بين النظام والنص في العمل الأدبي ليست مجرد علاقة تجريدية ، أو تلقائية ، بل هي على الدوام علاقة صراع وتوتر (٥٩) ومباغتة ، لتحقيق أكبر قدر ممكن من اهتمام القارىء ، ولفت انتباهه إلى العدول عن النظام في عمليات ترتيب موقعية سجلات الكلام في الخطاب الأدبي.

وهكذا نرى أنّ التكرار في هذا النص قد لعب دورًا رئيسًا في تفجير سجلات الكلام ، من حيث البنية المعمارية للنص ، وعلاقات أطراف النص بعضها ببعض سلبًا أو إيجابًا ، على نحو تتماثل فيه هذه العلاقات مرة ، وتتقاطع فيما بينها مرة أخرى ، مما أضفى على أبنية الخطاب حيوية انعكست في ترتيب وتوزيع الجملة الشعرية خطيًا على الورق ، أو بنائيًا على المستوى النحوي ، لتحقيق أغراض دلالية ، يستهدفها النص ، ولعل اللافت في هذا التوزيع النصي لسجلات الخطاب إحلال لفظة التكرار في موقع الصدارة من كل بيت شعري وإتباع معظمها مباشرة بالنقاط التي تشير كما قلنا من قبل إلى توقف اللغة عن العمل ، لحفز المتلقي على تنشيط مخيلته ، ودفعها إلى إنتاج الكلام الغائب ، ولم تكن هذه التقنية الخطية مخصوصة بلفظة التكرار وحدها في هذا النص ، بل يشاركها في هذه الخصوصية الكثير من الجمل الشعرية ، بمستوياتها المختلفة.

ولكي يحقق النص أدنى درجة من اللغو الشعري الممل ، في سجلاته اللفظية ، وأبنيته الشعرية ، لجأ إلى إفراد شفرات ألفاظه في أنساق عمودية ، حتى رأينا أن البيت الشعري قد يتكون من كلمة واحدة ، أو كلمتين ، أو ثلاث كلمات ، لها ارتباطات مباشرة مع ما قبلها من كلمات ، غير إنّ إفرادها في البيت الشعري الواحد يحقق لها دلالات إضافية يستهدفها النص لتحقيق أدنى درجة ممكنة من اللغو الشعري.

(ب) التكرار المزدوج :

ويقصد به التكرار الذي يأخذ صيغتين في أنسجة النص ، تتآزران فيما بينهما بنسب مختلفة في إضفاء معمارية خاصة على النص الشعري بدلالاته ، وأبنيته التركيبية المختلفة ، كما تحددان بصورة تلقائية أبعاد التشكيل الخطي ، وتوزيع مفرداته في مواقعها من النص ،

بحكم أن هذه الرابطة العلائقية هي التي تجمع بين صيغ التكرار، وسجلات الكلام . وفيما يأتي نموذج من هذه النماذج التي يتحكم التكرار في تسيير أنساق القصيدة وأبنيتها التركيبية ، يقول الشاعر من قصيدة له بعنوان ، "تصريح" :

(١)

حبسونا في قواقعْ
في ظلام متتابعْ
فلبسنا غابة الليل
ولليل فواجعْ
عربدت فيه المصارعْ

(٢)

آه من تلك الأراقمْ
آه مما اقترفته من جرائمْ
تتوارى في تجاويف القماقمْ
تنفث السم ولكن ..
في قوارير البلاسمْ
فإذا نحن مطايا
لهواها ومطامعْ

(٣)

آه من تلك الأراقمْ
ضللتنا بتصاوير الطلاسمْ
خدعتنا بالمظاهرْ
أعملت فينا المجازرْ
فإذا النجم الذي يخترق الظلمة كافرْ
وإذا مَنْ أشعل النيران
في أقبية الطغيان
جانٍ متآمرْ
ما له والٍ ولا من
قبضة الجلاد دافعْ

(٤)

آه من تلك الأراقمْ
تحت ريش العسكر المنفوش
أوطيّ العمائمْ
حاصرتنا بمعاقلْ
قيدتنا بسلاسلْ
فجرت فينا القنابلْ
فتهاوينا شظايا
مِنْ ضلوع وجماجمْ

(٥)

يا رفاقي !!
نحن مازلنا كما كنا نهاجم
في أجيج الملحمهْ
إنما مُرّ الهزائمْ
في نسيج الأنظمهْ
حيثُ تُغتال العزائمْ

(٦)

يا رفاقي !!
نحن ما زلنا كما كنا نهاجمْ
نضمدُ الجرحَ على الجرح بنارْ
ونصلي لتباشير النهارْ
صلواتٍ كالنسائمْ
ولنا سيف ودرعُ
ولنا وسعٌ إذا ما
ضاق بالفرسان وَسْعُ
فاطمئنوا يا رفاقي
إن يوم الفصل قادم (٦٠)

لعل أول ما يفاجئنا في هذا النص ، هو

هـذا التنظيم الكتابي لـوحـدات النص الشعري وترقيمها كوحدات يكمل بعضها بعضًا ، بوصفها وسيلة للتعبير الفني ، لأن الدلالة الرقمية كما يقول ، يوري لوتمان . "تؤدي على الفور إلى ضرب من الانضباط الحاد ، فإن مجرد الخروج على هـذا الانضـبـاط يصبح أمـرًا غير متوقع .. وبالتالي يتيح إمكانية الدلالة الإخبارية للنص" (٦١)، وهذه الخاصية الترقيمية لوحدات النص ليست خاصة بالتكرار ، بل ترد في أكثر من مكان في قصائد الشاعر ، وقد يأخذ الترقيم شكل حروف الهجاء عوضًا عن الترقيم الحسابي ، لكنه في كلتا الحالتين خاص بالعملية التنظيمية للنص.

يتخذ النص عنوانًا له "تصريح" ، والعنوان ينطوي ، كما يبدو من أنساق النص ، على بعد سياسي يتماثل مع غيره من التصريحات السياسية التي يطلقها الخصوم في ساحات الصراع السياسي ، ولذا نجد العنوان حاضرًا في كل شريحة من شرائح النص ، التي تنتقد أطرافًا أخرى سيطرت على الأوضاع السياسية ، وعزلت الأطراف المناهضة لها ، ولذا تعد هذه القصيدة ، كما لو أنها ، رد مباشر على تلك الأوضاع.

يتكون النص من ست شرائح حسب الترقيم النصي للخطاب ، مع تفاوت في طول الشريحة أو قصرها ، ويبدو أنّ هذا التفاوت له صلة باختلاف الدلالة ، التي يريد النص لفت انتباه القارىء إليها ، ناهيك عن التمايز اللفظي بين تلك الشرائح المتفاوتة ، طولاً وقصرًا ، على اعتبار أنّ الألفاظ الشعرية لا غيرها ، هي المكونات الجوهرية لأبنية النص الشعري ، بغض النظر عن موقعها في النص ، وبغض النظر أيضا عن طولها أو قصرها أو حداثتها أو قدمها.

تتكون صيغتا التكرار في هذا النص ، من مصوغين لفظيين ، يتردد الأول منهما ثلاث مرات ، "آه من تلك الأراقم" ، في حين أن الثاني يترد مرتين فقط : "يا رفاقي ! نحن مازلنا كما كنا نهاجم" ، وهذا الاختلاف العددي في التردد بين الصيغتين ، مرده إلى التنظيم البنائي للنص من جهة، وإلى اختلاف الدلالة من جهة أخرى ، ولذا نجد أنّ صيغة التكرار الثانية لا ترد في البيت الشعري كاملة ، بل يتقاسمها بيتان من الشعر ، ينفرد كل بيت بجزء منها ، وهذا يشير بوضوح إلى دقة التنظيم الكتابي للنص ، لتحقيق دلالات ذات إيحاءات خاصة.

تبدأ الشريحة الأولى من النص بتشخيص الحالة ، التي سينمط في ضوئها أنساق النص ، وعلاقاته الوظيفية ، وذلك لتجلية الفكرة الأساسية لموضوع القصيدة ، وتحقيق أكبر قدر من التعاطف مع الموضوع ، الذي يأخذ صفة ذاتية من خلال صيغة ضمير "نا" ، "حبسونا" ، "فلبسنا"، الذي يجسد فعله في صيغة الزمن الماضي ، لكنّ آثاره مازالت حية على أرض الواقع ، ولذا يلجأ النص إلى اختيار مصوغاته اللغوية مركزة ، وبأقل قدر من الكلمات الدالة على الحالة ، مما يشير إلى أن عملية الانتخاب الشعري كانت تخضع لحالة من الوعي الشديد ، لأن هذه الكلمات حتى لو جردت من أبنيتها الشعرية ، تبقى دلالاتها المعجمية حاضرة تفرض ظلها على المتلقي بصورة تلقائية ، ولنتأمل أمثال هذه الكلمات "حبسونا" ، "فواجع" ، "مصارع" ، "عربدت" ، فكل كلمة هنا تعطي انطباعًا دلاليًا عن

حالة الكلمة معجميًا ، وهذا النمط من الكلمات ليس خاصًا بهذه الشريحة من النص وحدها بل نجده ماثلاً أمامنا في بقية الشرائح الأخرى من القصيدة بنسب مختلفة ، حسب موصوف الحالة.

تفتتح الشريحة الأولى من هذه القصيدة ، بكلمة ذات وقع مؤثر ، ودلالة عنيفة "حبسونا" ، بصيغة الجمع ، وهى النواة الأولى ، التي ستنمط الأحداث في سياقها ، ولذا تقرن بالمكان ، وإن كان هذا الأخير لا يحمل هوية جغرافية ، بل صفة مجازية ، "في قواقع" ، كناية عن القيود المفروضة على الحريات العامة ، ويتابع النص رسم أبعاد هذا المشهد وتلوينه بألوان قاتمة تتناسب مع أوضاع الموصوف ، فهناك الظلمة ، المتماثلة مع الحبس ، وهناك الليل الموصوف بالغابة ، كناية عن امتداد الظلمة واتساع رقعتها ، وهو بهذا يتماثل مع عبارة "في ظلام متتابع" ، التي تتماثل أيضًا مع العبارة السابقة عليها ، "في قواقع" ، وبهذا التماثل الثلاثي تتجسد أبعاد هذا المشهد الشعري المؤثر ، البالغ التركيز الدلالي.

ويحظى "الليل" هنا بالتفاتة خاصة ، من خلال توجيه الاهتمام ، إلى ارتباطه بالمتكلم ، فالعلاقة بينهما علاقة تلازمية ، مفروضة قسرًا بحكم الواقع لا مجال فيها إلى الاختيار ، حتى وإن كانت البنية الشعرية تشير إلى فعل الاختيار ، غير أن منطوق دلالتها ، وارتباطها بالعناصر الأخرى من النص تشير إلى قسرية الاختيار "فلبسنا غابة الليل" ، كناية عن هيمنة الواقع وسطوته ، ويأبى النص إلاّ أن يظهر الجانب السلبي من هذا الواقع الذي يهيمن عليه الليل، "ولليل فواجع" ، ومع الكثافة الدلالية الشديدة لهذا التعبير ، الذي يحفز مخيلة المتلقي ، إلى أبعد الحدود ، فإن النص يقطع حبل المخيلة الذاتية للمتلقي ، ويضعه وجهًا لوجه أمام الحقيقة التي يراها المتكلم ويشاهدها ويحسها في نفسه ، فتأتي عبارة "عربدت فيها المصارع" ، بالغة الكثافة اللغوية والدلالة الشعرية.

وتبدأ الشريحة الثانية بصيغة التكرار ، المفعمة بنغمة انفعالية ، عالية النبرة ، "آه من تلك الأراقم" ، ولعل حركة امتداد الصوت في لفظة "آه" ، ومثلها أحرف المد في "أراقم" تكشف عن احتقان النفس ، وتشبعها بالتوتر الشديد ، لذا نجد أنّ لفظة "آه" تعاود الظهور مرة أخرى على التوالي في البيت الثاني ، مع ربطها بمتعلقها كسابقتها تمامًا ، بيد أنّ متعلق الثانية أكثر دقة وتحديدًا ، من حيث الفعل لا الهوية ، التي تبقى متوارية وراء لفظ "الأراقم" ، والأراقم رمز يشير إلى مرموز إليه ، له كيان وهوية ، بيد أنّ النص يكتفي بالرمز دليلاً عليه ، وتعد "الأراقم" من أشرس أنواع الثعابين ، لذا فاختيار اللفظة ، لم يكن تلقائيًا أو عفويًا بل كان اختيارًا واعيًا ، لما تملكه هذه الكلمة من قوة إيحائية شديدة الكثافة والحضور بتداعياتها السلبية ، سواء خارج النظام الشعري ، أو داخله على السواء ، غير أنّ وجودها ضمن المنظومة الشعرية للنص أكسبها شعرية خاصة بحكم رمزيتها ، وتعلق تداعيات المعجم الشعري والموضوع بها بصورة متناغمة ، تكشف عن أنّ الرمز يهيمن بصورة مطلقة على تداعيات القول بعده ، بصفة جوهرية.

وفي سياق هذا الرمز يتم تتابع المتواليات النصية في جمل قصيرة ، دون أنّ تخل بالعلاقات السببية ، التي تربطها بالرمز بخاصة ، وبمتوالية التكرار بعامة ، فالمرموز إليه يواجه بلائحة من الاتهامات يمارسها ضد خصومه ، يحددها النص بملفوظاته اللغوية ،"اقترفته من جرائم" ، "تتوارى .. ، " تنفث السم .." ، وهكذا ينمط النص سجلات كلامه بأدنى درجة ممكنة من الكلمات ، دون أن يخل بدلالات ملفوظاته، أو يبخسها حقها من التبليغ ، فالمستهدف من هذه الكلمات هو القارىء ، الذي يريد خلاصة الموقف ، دون المضي في التفاصيل الصغيرة ، التي قد تشتت ذاكرته في مواجهة هذه الأحداث.

ويبقى الحس الجمعي مهيمنًا ، في هذه الشريحة ، وباقي شرائح النص الأخرى ، لما له من قوة تأثيرية في تحريك الأحداث ، لذا يلجأ النص إلى عملية التحريض كوسيلة لرفض الواقع المهين "فإذا نحن مطايا" ، "لهواها ومطامع" ، ولعل كلمة "مطايا" في سياق نحن وحدها كفيلة بتجسيد حالة الامتهان ، والهوان ، الذي ترزخ تحته الأمة ، مما يشير مرة أخرى إلى أنّ كلمات النص مختارة بعناية فائقة ، لتخدم دلالات خاصة.

ويمتد هذا الاختيار الواعي للكلمات إلى التنغيم الصوتي الذي يجمع بين كلمات مثل "قواقع" ، "فواجع" ، "مصارع" ، "أراقم" ، "جرائم" ، "قماقم" ، في أبنية صرفية متماثلة ، وهذا لا يعني أنّ النص يتكيء على العلاقات الصوتية ، ليغطي على وهن العلاقات بين أنسقته ، بل على العكس من ذلك تمامًا ، إنه يستهدف بذلك تحقيق مزيد من الدلالات الإضافية لدعم موقفه ورؤيته من أحداث عصره المضطرب والمختطف من فئة يصفها "بالأراقم".

وفي الدورة الثالثة من الخطاب ينهض التكرار في رأس الشريحة من النص محافظًا على بنيته اللغوية ، وعلى موقعيته في البنية التنظيمية للخطاب ، بوصفه منمطًا لأحداثه على نحو متماثل مع أحداث الشريحة السابقة ، مما يعزز من الدلالات التي يسعى الخطاب إلى إشاعتها في وجدان المتلقى ، فهناك لفظة "آه" ، تلك الصرخة المفعمة بالحسرة والألم ، وهناك "الأراقم" ، وتداعيات أحداثها ، وهناك الجلاد والضحية ، ومن هنا حقق التكرار وظيفة فنية بوصفه محفزًا لتداعيات أحداث الموضوع بما يتواءم مع صيغته اللغوية ، التي تنتظم هذه الأحداث ، كما لا ينبغي أن نغفل من جانب آخر أن التكرار يحقق وظيفة نفسية ، وبخاصة في السياق السردي للخطاب ، كما هو الحال هنا ، بوصفه مخففًا لحالة الاحتقان النفسي تجاه موضوع الحالة المسرودة في الخطاب ، وفوق هذا وذاك ، لا ينبغي أيضا أن ننسى الجانب الموسيقي ، الذي يضيفه التكرار على وحدات الخطاب في أبعادها الفضائية المختلفة ، حتى تبدو القصيدة في أوج تناغمها الموسيقي.

ومن الجدير ذكره هنا ، أن الإحالة السردية في الخطاب ، على المتلفظ بصيغة ضمير الجمع ، مازالت هي السمة الغالبة على محاوره بصفة عامة ، وفي هذه الشريحة بصفة خاصة ، "ضللتنا" ، "خدعتنا" ، "أعملت فينا" ، حيث يأخذ التشخيص بالضمير بعدًا فاعلاً في إضفاء أبعاد

ذاتية ، على الموقف الشعري ، ويقابله من جانب آخر تشخيص الفاعل المسند إلى غائب دل عليه ، النعت ، "كافر" ، "جان" ، "متآمر" ، وهذا يعزز تباينًا دلاليًا بين مصوغات القول الشعري ، فإذا كانت "الأراقم" تمارس الخداع ، والتضليل والمجازر ضد خصومها ، فإن مقاومتها مستمرة ، حتى وإن لحقت بهذه المقاومة كل أدوات البطش والطغيان ، ووسمت بأبشع النعوت والصفات.

إن الإحالة الشعرية ، في هذا المقطع من القصيدة ، ومثلُهَا في ذلك بقية المقاطع الشعرية الأخرى ، لا تحيل إلى واقع هلامي ، بل إلى واقع حقيقي بالغ التعقيد ، يصبح فيه مخزون الذاكرة ، المترع بالأحاسيس والمشاعر ، هو البؤرة المنمطة لسجلات الكلام ، بعد صيغة التكرار ، ولذا كانت الصور البصرية المخزونة في الذاكرة هي الرافد لساحة الوعي في هذه السجلات اللغوية ، إذ هناك "تصاوير الطلاسم" ، و"المجازر" ، و"الظلمة" ، و"النيران" ، و"أقبية الطغيان" ، و"الجلاد" ، وكل هذه الصور الحسية ، التي تأتي في السياق السردي لمنطوق الخطاب ، تدعم موقف الشاعر في دفاعه عن موضوع الحالة ، الذي يستأثر باهتمامه ، كما أنها تخدم في الوقت ذاته الوظيفة الانفعالية التي اتسمت بها معظم مفردات القول الشعري .

ومن الملاحظ أنّ الملفوظات الشعرية في هذه الشريحة المحكومة بصيغة التكرار قد تطول ، وقد تقصر وقد تقطع تبعًا لمقتضيات القول الشعري ، فمع الاستهلال القولي ، وتوضيح الموقف ، ورسم أبعاده المادية ، تطول الجملة الشعرية ، كما في السطرين الثاني ، والخامس ، لتلوين المشهد الشعري وصبغه بما يخدم موضوع الحالة.

أمّا في حالات الإخبار عن المواقف ، فتقصر الجمل الشعرية إلى أدنى حد من الوحدات اللفظية ، فقد تكون من كلمتين ، أو ثلاث كما في السطور الثالث والرابع والثامن ، من أجل استقطاب توقف القارىء ، عند حدودها اللفظية ودلالاتها الإيحائية المركزة ، أمّا تقطيع عناصر الجملة وتوزعها بين الأسطر الشعرية كما في السادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر ، فالمراد منه إبطاء حركة النطق أو القراءة لتأمل مفردات المصوغات اللغوية ، ولفت الانتباه إلى إيحاءاتها الدلالية ، وهذا التفسير ليس خاصًا بهذا المقطع من القصيدة فحسب بل هو ظاهرة عامة تنطبق على جميع مقاطع هذه القصيدة ، ومشاهدها الدرامية.

وفي الدورة الرابعة من الخطاب تطل علينا مرة أخرى صيغة التكرار "آه من تلك الأراقم"، في سياقها الدلالي الجديد ، لتنقل إلينا نمطا من الممارسات السلبية ، عبر السلطة القهرية ، أو السلطة الدينية ، التي يتم استغلالها لتحقيق مآرب خاصة ،ومن هنا كانت الإشارة إلى" العسكر المنفوش" ، "أو طي العمائم"، لجعل المشهد واقعاً معيشًا ، وبذا يعيد هذا المقطع من القصيدة عبر فاعلية اللغة إنتاج أطراف الصراع بتسمياتها التي لا تخلو من لمسة ساخرة ، تدلنا ابتداء على دوالها أكثر مما تدلنا على مدلولاتها، ولهذا نجد النص هنا يراهن على البنى التعبيرية بحكم قدرتها التأثيرية على البنى الدلالية ، التي يمكن

أن تستقبل بأنماط وصور مختلفة من التأويل.

وفي هذا المقطع من النص نجد أن القيمة الإخبارية ، تهيمن بصورة مطلقة على البنى التعبيرية للخطاب، كما لو أنها تستهدف المتلقي على وجه الخصوص، لوضعه بصورة مباشرة في قلب الأحداث، ولذا جاءت كلها في سياق زمن واحد، هو الماضي المسند إلى ضمير الجمع ، لإضفاء سمة عامة على موضوع الحالة ،ولجعل الوظيفة المرجعية أكثر حضورًا في نفس المتلقي من الوظيفة الشعرية ، ومن هنا يلجأ الخطاب إلى انتقاء معجم يتواءم مع هذه الحالة المرجعية ،المتداولة في اللغة اليومية مثل،"معاقل"،"قنابل" ، "شظايا" ، "جماجم"، حيث يتسم هذا الاختيار المقصود بالتماثل الدلالي بين وحداته اللفظية، لإضفاء دلالات إيحائية مركزة ، على الموقف الإخباري للحدث الشعري نفسه.(٦٢)

وإذا كانت كلمات النص قد اختيرت بعناية فائقة لتخدم موضوعها فإن توزعها في النص بصورة واعية ، قد أكسبها موقعية تصويرية نابضة بالحياة من خلال متوالياتها ، كما لو أننا أمام منتاج سينمائي ، اختيرت لقطاته بعناية فائقة ، وبصورة مكثفة من خلال توالى اللقطات الساخنة لإثارة المشاهد واستدرار عواطفه ،على نحو لا تصبح معه الصورة مجرد بنيه تعبيرية عابرة ، بل صورة تخدم أغراضًا أخلاقية وإنسانية ،ولنتأمل هذه الصورة المجازية "حاصرتنا بمعاقل" ، كيف تتحول إلى صورة نابضة بالحياة ، حين تردف بالصورة المادية التالية لها،"قيدتنا بسلاسل"،كما لو أننا نسمع قرع السلاسل ، بما تثيره أصوات هذه الكلمة من قعقعات ، ومثلها صورة تفجير القنابل،"فجَّرَتْ فينا القنابل"،وهنا نلاحظ إيثار الشاعر استخدام الفعل المضعف ، في البنية التعبيرية لصوره من أجل استثمار بنيته الدلالية في تجسيد أحداث المشهد.

أمّا الصورة الأكثر إثارة ، واستفزازًا في هذا المشهد الشعري ، فتتمثل فى تلك البنية التعبيرية البالغة القسوة ، وهى قسوة مقصودة ،"فتهاوينا شظايا من ضلوع وجماجم" ، لإحداث رجّة نفسية في عَقل المتلقي ، ولنتأمل الإيحاءات الدلالية التي تثيرها كلمات مثل "تهاوينا" ، "شظايا" ، "ضلوع" ، "جماجم" ، حتى وإن جردت من أبنياتها الشعرية ، مما يشير بوضوح إلى دقة اختيار المعجم الشعري لهذا المقطع من القصيدة.

ومن الجليّ أن اختيار مثل هذه الكلمات ناجم عن تأثير مصوغ التكرار ، "آه من تلك الأراقم" ، فكلها تنساب في تيار تلك الكلمة المفتاح "الأراقم" .

وفي المقطع الخامس من هذه القصيدة نواجه بمشهد شعري جديد تتصدره جمله تكرار مختلفة عن سابقتها ، "يا رفاقي! نحن مازلنا كما كنا نهاجم" ، حيث يضفي النداء وجملته بعدًا حميميًا في علاقة المتكلم بالمخاطبين من خلال "ياء الإضافة" ، حيث يصبح الاهتمام بهذه العلاقة بحسها الجمعي تيارًا مستمدًا بحكم العلاقات بين أطراف الصراع ، وقد رأيناه من قبل متجليا في ضمائر الجمع المتصلة التي تنساب بصورة عفوية ، في أنساق دلالية متطابقة في بنيتها التعبيرية ، "ضللتنا" ، "ضيعتنا"

، "حاصرتنا" ، قيدتنا" ، حيث يكتسي الموضوع المتحدث عنه بعدًا جمعيًا وليس بعدًا ذاتيًا.

ولكي يعمق الشاعر هذا المفهوم الجمعي في حس المتلقي يلجأ إلى تقنية فنية يفرد فيها أداة النداء والمنادى في أول سطر شعري في هذا المقطع "يا رفاقي !! ، ثم يُتّبعه في السطر الشعري الثاني بموضوع النداء ، "نحن مازلنا كما كنا نهاجم" ، وهذا الفصل بين الجملتين وسيلة تعبيرية خارج اللغة يلجأ إليها الشاعر ، لجعل القارىء يتوقف وقفة قصيرة ، عند الجزء الأول من الجملتين ، ليستوعب الحس الجمعي ، الذي ينطلق منه الشاعر ، في معالجة موضوعه.

وفي هذا السياق الجمعي ، الذي يحظى باهتمام الشاعر في هذه المرحلة الحاسمة من النص يأتي الضمير "نحن" ، وهو لا يختلف في تجلياته الموقعية ، في سياق الضمائر السابقة ، إلاّ من حيث إفراده ، وفي إفراده تأكيد لواقعية الضمير "نحن" ، في مواجهة الحدث وهو الأهم ، وتحقيق لما يسميه "يوري لوتمان" ، "نظام البدائل والمتغيرات المتجمعة حول محور ثابت ، رغم تميزها فيما بينها واحدًا عن الآخر ." (٦٣)

ونظام البدائل هذا هو ما أكسب النص الشعري تنوعًا سياقيًا ودلاليًا ، وذلك حين يتم هذا في إطار أسلوب التكرار ، الذي يضفي على النص حسًا موسيقيًا وبخاصة حين يتعانق ذلك مع متواليات لغوية متماثلة في أبنيتها الصرفية ، مثل "الهزائم" ، "العزائم" ، أو متماثلة إيقاعيا مثل "الملحمة" ، "الأنظمة" . مما يشير بوضوح إلى أن البنية النحوية للنص تتشكل وفق نظام هندسي متميز ، يأخذ في الحسبان الدلالات التي تشي بها تلك الأبنية في مواجهة الأحداث ، التي يشير إليها الخطاب ، في أبعادها المختلفة ، سواء على مستوى المتكلم أو المخاطب.

وفي الوقت الذي يؤكد فيه النص حس الهجوم والمقاومة بما يعبر عنه ، المتكلم بضمير الجمع "كنا نهاجم" ، "في أجيج الملحمة" ، فإنه يحمل الأنظمة السلطوية مسؤولية الهزائم ، "إنما مرّ الهزائم في نسيج الأنظمة" ، ولا يعني هذا اعتذارًا عن الهزائم ، بقدر ما هو تعرية لواقع شاذ محكوم بالقهر والاستبداد ، من قبل سلطة غاشمة ، إنها على حد تعبير الخطاب ، "تغتال العزائم".

هكذا يصفها النص بهذا التعبير المجازي ، الذي يتجاوز حدود بنيته اللغوية ليتمركز حول الدلالة ، التي يشي بها ، وهي دلالة واسعة مفتوحة على كل الاحتمالات الشاذة التي يمكن أن تمارسها السلطة القهرية في غياب الحياة الطبيعية لأي مجتمع ، لذا يمكن أن ينظر إلى الخطاب في هذا السياق ، بوصفه هجاء سياسيًا لواقع يمتهن كرامة الإنسان.

وعلى الرغم من أنّ الموضوع في ذاته هنا قد لا يمثل قدرًا كبيرًا من الأهمية ، فإن أهميته تكمن في طريقة التعبير عنه ، التي تتركز حول الرسالة في تجلياتها اللفظية ، محققة بذلك ما يسميه "رومان ياكبسون" "الوظيفة الشعرية" (٦٤)، التي تنساب في سياقها أنماط من التماثل ، والتشابه ، والانزياحات الدلالية ، كما في نقل ألفاظ من حقول دلالية ، إلى حقول أخرى ، لتحقيق ضرب من المراوغة الدلالية ، كما في نقل لفظ "أجيج" ، من

حقل النار إلى حقل "الملحمة" ، ولفظ "مُرّ" ، من حقل "الأطعمة" ، إلى حقل الهزائم ، ولفظ "نسيج" من حقل الأبسطة والملابس ، إلى حقل الأنظمة ، ولفظ "تغتال" من حقل الموت ، إلى حقل العزائم ، وغير ذلك مما يضفي على الخطاب شعرية وحيوية تحقق له تلك الوظيفة الشعرية ، التي أشار إليها "ياكبسون" قبل قليل.

وفي هذا المقطع الأخير من القصيدة تتآزر المرجعيتان الإخبارية ، والانفعالية في تشكيل الوظيفة الشعرية للمشهد كله ، في سياق التكرار الرابط بين هذه العلاقات اللسانية ، بحكم مرجعيته الممنهجة للمتواليات اللسانية بعده ، فعلى المستوى الإخباري يقابلنا الفعلان "نُضمد" ، و"نصلي" ، وهما يترجمان واقع الحالة ، المفعم ، بالفعل والتصميم ، وفي مقابل هذا تواجهنا الحالة الانفعالية في سياق أصوات اللين الطويلة ، التي تهيمن بصورة مطلقة على مجريات القول الشعري ("لنا"//"لنا"// إذا // ما// ضاق// بالفرسان// "فاطمئنوا" // ، يا رفاقي// "قادم") مما يقوي من حالة الشعور النفسي تجاه واقع الحالة ، موضوع الخطاب.

جـ -التكرار المركب :

ويراد به التكرار القائم على تعددية صيغ التكرار في القصيدة الواحدة سواء كان هذا التكرار ، تكرار بيت أو جملة أو لفظة ، وسواء اتخذ التكرار في معمارية النص موقعية محددة ، أو تعددت موقعيته بحسب العلاقات اللغوية ، التي يفرضها منطق الخطاب ، وهذا النموذج يعد من النماذج القليلة في شعر العدواني ، قياسًا على النماذج الأخرى من التكرار عنده ، وفيما يلي نموذج مجتزء من هذه النماذج التي يشيع فيها مثل هذا النوع من التكرار يقول الشاعر من قصيدة .. إلى "القطيع" :

بشراك يا قطيع !!
بعصرك الزاهي البديع
الذئب والجزار قد تنسكا
والناب والسكين أصبحا لكا
......
إصْغ قليلاً أيها القطيع !!
واصغٍ إلى ضجيج عصرك الزاهي البديع !!
إصغ إلى جلجلة الأقلام !!
تزأر من فوق الطروس!!
إصغ إلى صلصلة الأفواه بالكلام
تكاد تخلع الضروس
إصغ لها ...!!
تطالب الحقول أن تزخر بالثمار
تطالب السماء أن تجود بالأمطار
ليشبع القطيع!!!
ويرتوي القطيع !!!
بشراك يا قطيع !!!
الذئب والجزار قد تنكسا!!!
والناب والسكين أصبحا لكا!
..... أما علمت يا قطيع !
أن أساطين الزمان !!
وساسة الدولة والسلطان !
اكتشفوا .....
بعد ضلال .. حير الأفكار
وزيف التاريخ والأسفار ..
اكتشفوا ....

أنك قد خلقت للسياده !!

وأنك الموعود بالقياده !

فتوجوك ملكًا ، على القلوب والعقول

ياقطيع !!

بشراك يا قطيع !!!

بشراك !! قد أصبحت معبود الجميع !!

يسك باسمك الدرهم والدينار

وتحكم الديار!

وتبلغ الأوطار!!

طوبي لهم !! طوبى لهم !!

أولئك الذين نبذوا ضلالهم!!

وخلعوا عليك يا قطيع

كل الصفات للإله والحياة والربيع!!

بشراك يا قطيع !!

الذئب والجزار قد تنسكا!!

والناب والسكين أصبحا لكا!!

بشراك يا قطيع !!

بعصرك الزاهي البديع !! (٦٥)

يبدو عنوان القصيدة "إلى القطيع" لافتًا ومثيرًا ، في دلالته وكثافته الشعرية التي تحيل إلى مرجعية ثقافية تخالف بشدة ثقافة المتكلم ، ولذا بدا العنوان ببنيته التعبيرية أشبه ما يكون برسالة موجهة إلى هذا "القطيع" الذي يشير إليه العنوان.

ومع أن لفظ "القطيع" حين يطلق على مجموعة من الناس يبدو مهينًا إلى أبعد الحدود ، ومثيرًا للقلق والاستفزاز ، فإنّ الشاعر لم يجد حرجًا في إطلاق هذا الوصف على أمة بأكملها في أسلوب ساخر مفعم بالتهكم والاستهزاء .

ومع أنّ العدواني لم يكن الشاعر الوحيد ، الذي استخدم مثل هذه الكلمة النابية في الشعر ، إذ سبقه في هذا من قبل الشاعر الروسي "كيو خيلبكر"(٦٦) فإن العدواني قد جعلها محور خطابه فتمددت الكلمة في أنسجة هذا الخطاب إحدى عشرة مرة في سياقات تعبيرية مختلفة ، مما جعل المعجم الشعري للقصيدة يدور في فضاءات وتداعيات هذه الكلمة ، على نحو تبدو فيها العلاقات بين الذات المتكلمة والمخاطبين في أوج توترها النفسي.

لم يكن باستطاعتنا إيراد هذه القصيدة كاملة ، إذ هي أطول مما يسمح به المكان لكنّ ما اجتزأناه منها يعد كافيًا وممثلاً لأبعاد القصيدة في مستوياتها التعبيرية والسياقية والشكلية والتنظيمية ، وهي الأبعاد الأساسية المطلوبة في كل قصيدة.

يلاحظ من حيث التنظيم الكتابي للقصيدة ، اختلاف درجة توزيع مفرداتها في السطر الشعري الواحد ، حيث يتفاوت هذا التوزيع ما بين أربع كلمات ، وثلاث ، واثنتين وواحدة ، كما يلاحظ وجود البياض ، وهو كما قلنا من قبل يعني توقف اللغة عن العمل ، وكثرة وجود علامات التعجب بصورة مكثفة تكاد تلازم معظم البنى التعبيرية للخطاب ، نظرًا لطبيعة وغرابة هذه البنى التعبيرية ، التي يرهص الخطاب بتحقق تداعياتها ، كما يلاحظ أيضًا غياب ترقيم مقطوعات النص ، وهو ما لا يتفق مع النهج الذي اعتاده الشاعر في الكثير من قصائده ذات الأبعاد السياسية ، المتكيء فيها على السخرية والتهكم ، وهذه كلها وسائل للتعبير الفني خارج إطار البنية اللغوية ، إذ من المعروف أنّ

النص الشعري يرتكز عمومًا على أقصى حد من التنظيم ، ودقة الترتيب الكتابي ، وأن التوزيع الكتابي لكلمات النص في السطر الشعري ، هو السمة البارزة لانتماء النص إلى حقل الشعر (٦٧) ، وهو من جانب آخر يمثل الذائقة الفنية للشاعر في إبراز نصه الشعري ، بوصفه بصمة فنية.

في الوحدة الأولى من النص هناك جملة التكرار الأولى ، التي تحتل مساحة تعبيرية واسعة تصل إلى أربعة أسطر شعرية "بشراك يا قطيع ..." ، وهذا المدى التعبيري الواسع من التكرار نجده فاشيًا في عدد غير قليل من قصائد العدواني ، مما يشير إلى فاعلية هذا النوع من التكرار في تكريس جماع الصورة ، أو الرؤية الشعرية ، التي يريد الشاعر غرسها في ذهن المتلقي ، لحظة تلقيه للنص ، ولذا كان التكرار عنده في الغالب يتصدر مطلع الخطاب ، ووحداته التكوينية.

وإذا ما تأملنا البنية التعبيرية لهذا التكرار ، ومفرداته المعجمية ، نجد أنها تتسم بالمباشرة ، والتقريرية ، في وصف عملية الخداع ، والكذب ، والزيف ، والاستغلال التي يتعرض لها الشعب ، من قبل المطالبين بحكم الشعب لنفسه ، فينخدع الشعب وينساق وراء هذه المطالبات ، التي لا تخدم إلاّ أصحابها ، فظاهرها حكم الشعب ، وباطنها حكم القهر والاستبداد ، ولذا نجد الخطاب يتجه بصورة مباشرة إلى السخرية من انخداع الشعب بهذا الوهم الكاذب ، وكأن الشاعر قد تعمد هذه المباشرة ، والتقريرية ، حتى لا يقع كلامه تحت طائلة التأويل ، الذي قد يصرف دلالته إلى غير ما يستهدفه ، ومن هنا كان هذا التركيز الشديد ، في الخطاب بصورة عامة ، على المخاطب ، الموهوم بالسيادة ، وعلى المعجم الشعري ، الذي تتردد مفرداته ، مع كل دورة من دورات التكرار ، فكلمات مثل "قطيع" ، "الذئب" ، "الجزار" ، "الناب" ، "السكين" ، لا يمكن أن تأتي في الشعر بصورة تلقائية ، بل إن اختيارها كان يتم في سياق وعي نشط ، مدرك للقيمة الدلالية ، التي تتركها مثل هذه الكلمات في وجدان المخاطب بها ، ومن هنا جاء اختيارها مدخلاً لمتواليات الخطاب. (٦٩)

ويستغل النص كل معطيات التعبير ، سواء كانت تكرارًا فنيًا ، أو تشكيلات صوتية ، أو صرفية ، أو تنغيمية ، أو توازيات فنية ، وحتى البياض استغل بمهارة فائقة لتوسعة الدائرة الفضائية للنص لتستوعب أبعادًا تخييلية تسهم في إثراء حركة مرايا النص ، التي تتوزع مشاهد الأحداث فيما بينها بصورة تتابعية ، كما لو أننا أمام مشاهد سينمائية ، تعرض صورًا مختلفة تتمحور حول بؤرة واحدة من أحداثه الرئيسة وهي "القطيع".

وإذا ما توقفنا عند حدود هذه الوسائل الفنية التي أشرنا إليها قبل قليل نجد أن بعضها يكاد يبلغ حدود التبليغ الديني ، الذي يحتاج المبلغ معه إلى اليقين المادي ليبرهن على صدق موضوعه ، ولذا كان التكرار بصيغه المختلفة ، قد نهض بهذه الرسالة ، فإذا وضعنا "بشراك" المتكررة في سياق التبليغ ، نجد أنها تستدعي نقيضتها بشكل مباشر ، وهي "النذير" ، وهما من صفات الرسالة والتبليغ ،

ومثلها في ذلك كلمة "إصغ" ، التي أشرنا إلى فاعلية ترددها في النص قبل قليل ، فهي تستدعي بصورة مركزة حركة الجهاز السمعي عند المتلقي لاستقبال الرسالة المصدوع بها من قبل المتكلم ، لذا فليس غريبًا أن نجد النص يركز عليها بصورة لافتة لما للسمع من يقينية الوجود بالشيء المسموع ، ولذا لم يقل النص :"انظر" بل قال "إصغ" ، لتعددية اتجاهات السمع ، وأحادية اتجاه الرؤية البصرية.

أمّا التركيز في البنية الشعرية على العناصر الصوتية والصرفية والإيقاعية واستخدام البياض ، فهو قاسم مشترك بين الكثير من قصائد العدواني ، لما لها من قيمة دلالية وسياقية في خلق علاقات قائمة على التجانس والتماثل والتطابق والتوازي والتناغم ، وهي من سمات الشعرية في الخطاب ، وقد مرت بنا نماذج كثيرة من هذه الأبنية الفنية ، في قصائد سابقة من هذه الدراسة.

لكنّ أبرز ما في هذا المقطع من القصيدة هو ذلك التوازي الموشي بالتكرار ، الذي يتمحور في وسط القصيدة ونهايتها في تشكيلات لغوية مدهشة ، عمادها التوازي النحوي والدلالي ، ولنتأمل هذه البنى التركيبية لهذا التوازي.

صحيح أنّ البنية التركيبية لهذه الجمل النحوية محكومة بصيغة التكرار وبوصفين نحويين مختلفين ، بيد أنّ بنية التوازي النحوي تطغي بصورة لافتة ، على بقية التكرار ، إذ إن العلاقة هنا بين طرفي التعبير ليست علاقة تطابق أو تباين ، بل علاقة تماثل وتشابه ، حيث تنعقد المماثلة بين "جلجلة الأقلام" ، "وصلصلة الأفواه" ، فالتعبير الأول معادل للتعبير الثاني ، ومنمط له ، فهما يقومان على قاعدة نحوية واحدة ، مع تطابق في الصيغة الصرفية ، وكذا الأمر مع بقية الأمثلة الأخرى ، فكلا طرفي التوازي في هذه الأمثلة ينهضان على قاعدة نحوية واحدة ، ويعادل كل واحد منهما الطرف الآخر ، مع تطابقهما في بعض الصيغ الصرفية.

ولا مراء في أن هذه المنظومة من العلاقات بين أطراف التوازي في إطار التكرار تضفي على العمل الأدبي قيمة فنية عالية ، تميزه عن غيره من الأعمال الأخرى ، وذلك بما تضفيه عناصر التوازي من مشاهد وأحداث تقابلية بين وحداتها ، تسهم بها في تجلية موضوع الحالة المعبر عنها.

وفي المقطع الثاني من القصيدة نجد أنّ أبنية التكرار السابقة قد حافظت على موقعيتها المركزية في مطلع المقطع ، لتتنمط في أوعيتها مشاهد أخرى محورها السلطة ، هذه السلطة التي تمثل للشاعر حساسية خاصة نجدها في الكثير من قصائده ، فلا يكاد يلتقي معها على صعيد واحد ، ولا وسيلة لمقاومة بأسها عنده إلاّ بالسخرية منها ، وتعرية شعاراتها الفاسدة بسحر الكلمة وبفاعلية اللغة التي تتحول عنده إلى سياط لاذعة تلهب ظهرها ، وتكشف عوراها بصورة تكاد تكون مستفزة لطرفي الحالة السلطة "والقطيع" معًا ، إذ يجمعهما قاسم مشترك هو المكر من جانب السلطة ، وغياب الوعي والغفلة والجهل من جانب القطيع ، ولذا حظي هذا الأخير بالتفاتة خاصة من الشاعر

عبر تساؤل مفاجيء يفترض في المخاطب الجهل المطلق ، "أما علمت يا قطيع" .." ، ويصادر الخطاب حق المخاطب في التجاوب مع هذا التساؤل إيجابًا أو نفيًا ، بل يمضي إلى أبعد من ذلك حين تتوالى سلسلة من المعلومات التي تفيد إنتاج الواقع الجديد وعلاقته بأطراف الصراع ، إذ يصبح الطرف الأضعف "القطيع" ، هو الأقوى في معادلة السلطة وعلاقتها بالقطيع ، على سبيل السخرية ، من الطرفين معاً ومن القطيع على وجه الخصوص.

وتتآزر أنماط التكرار المركب ، (Complex repetition) ، في هذا المقطع من القصيدة في تجلية مشاهد السخرية من السلطة ، فتأتي كلمة "اكتشفوا" ، المسندة إلى واو الجمع ، في إشارة إلى السلطة ، مرتين في بيتين شعريين ، متبوعة في كل منهما بعدد من النقاط الدالة على تعطل عمل اللغة ، لتبدو الكلمة دالة على نفسها أكثر من دلالتها على غيرها ، وبقدر ما تثير هذه الكلمة المخاطب وتستدعي حضوره ووعيه الكامل ، تصبح المتواليات اللغوية التالية لما بعد هذه الكلمة منطوية على حس مراوغ ، يستهدف طرفي المعادلة – السلطة والقطيع – ، في آن واحد ، كما يستهدف من جانب آخر إعادة صياغة الواقع ، في مشهد تخييلي ساخر ، يركز فيه القول على المخاطب بصفة خاصة ، بوصفه بؤرة الخطاب ومرتكزه الأساس.

ومع خصوصية المخاطب ، فإنّ الفعل التخييلي للمتكلم لم يهمل طرف المعادلة الآخر (السلطة) ، الغائب // الحاضر : الغائب على مستوى العلاقات اللغوية ، والحاضر على مستوى تواليات الأحداث من منظور الوصف الذي تستأثر فيه العبارات بحضورها اللافت ، كما لو أنها تتحدث عن نفسها أكثر مما تتحدث عن غيرها ، ولنتأمل نماذج من هذه العبارات المثيرة:

أما علمت يا قطيع!

أن أساطين الزمان

وساسة الدولة والسلطان

اكتشفوا ....

بعد ضلال حير الأفكار

وزيف التاريخ والأسفار

أنك قد خلقت للسياده !!

إن القراءة المتأنية لهذه الأبنية التعبيرية المختلفة ، تكشف بصورة لا تقبل الجدل عن حس واع باختيار مفرداتها ، مما يجعل من عنصر المخالفة بين الموقفين (ما قبل وما بعد) عنصرًا بالغ الدلالة على عملية التحول ، التي تتم فصولها في سياقات ساخرة ، عمادها التكرار على مستوى البنية اللفظية ، والتوازي على مستوى البنية الدلالية.

ولا يكتفي الشاعر بهذه المخايلة الذهنية الساخرة لقراءة واقعه ، بل يصر على أن يختتم هذه الشريحة بتلك اللفظة الجارحة "يا قطيع !!" ، وأن يتقصد إفرادها في سطر شعري ، وكأنه يريد من قارئه أن يتوقفً عندها ، قبل تجاوزها إلى غيرها من الألفاظ والعبارات الأخرى ، على الرغم من أن القيمة الكتابية للكلمة ، أدنى من القيمة الصوتية ، إذ مع الأخيرة يمكن التلاعب بطبقات الصوت وفق تمثلات الناطق بالكلمة ، مما قد يخرجها أحيانًا عن دلالتها الكتابية وفق من يرى أنّ السمة الكتابية ليست وحدها

هي السمة الجوهرية ، التي تعكس واقع القصيدة. (٧٠)

في المقطع الثالث تواجهنا ابتداء صيغة التكرار (المفتاح) "بشراك يا قطيع" ، مع تراجع صيغ التكرار الأخرى المصاحبة ، للصيغة الافتتاحية للشريحة الواحدة ، إلاّ من لفظة "بشراك" ، الثانية ، تأكيدًا لموقعية الكلمة المفتاح ، وتأثيرها السياقي المباشر في خلق ونمذجة أنماط صياغية أخرى قادرة على تجلية أبعاد المشهد الجديد ، الذي يفيد التحول في الرؤية العامة ، من خلال التوصيف المباشر لعناصر ومعطيات هذا التحول الذي يستدعي هذه "البشارة" ، تلك التي يصر النص على ترددها في حس ساخر ، وفق مشاهد هذه التحولات ، التي تبدو من وجهة نظر الخطاب انقلابًا في مفاهيم العلاقة بين السلطة الاستبدادية والرعية.

لم يعد " القطيع" وفق العرف السياسي السائد تابعًا ذليلاً للسلطة ، يفعل ما تمليه عليه ، بل يحدث تبادل للأدوار حيث يصبح "القطيع" مركز الحركة وقطب التحولات الجديدة ، وهي كما ينمطها الخطاب في أبعادها السياسية والاجتماعية ، تبدو غير واقعية على الإطلاق ، وتكمن عدم واقعيتها في سياق الحس الساخر ، الذي يبلغ مداه في جعل "القطيع" معبود الجميع ، حيث يسك باسمه الدرهم والدينار ، وتخلع عليه صفات الإله والحياة.

صحيح أنّ دارسي الشعر ونقاده يختصمون حول ما يسمى بواقعية النص ، أو عدم واقعيته ، وبخاصة حين يتعلق الأمر بقضايا تبدو ظاهريًا لصيقة بالواقع المعيش في حين أن تحليلها وتفكيك أبنية تشكيلاتها اللغوية ، يظهر أنها ليست إلاّ تصورات ذهنية ، يخلع عليها الشاعر بعضًا من أردية الواقع ، فتبدو من حيث الظاهر ، كما لو أنها صورة نمطية للحياة ، في حين أن تبعاتها ليست إلاّ وهمًا من صنع المخيلة الشعرية ، تعيد فيه هذه المخيلة إنتاج الواقع من جديد في صورة غير واقعية ، عمادها السخرية والتهكم ، وهذا النص لا يخرج بطبيعة الحال عن تلك التصورات الذهنية . ومن هنا ، كانت السخرية هي العماد الرئيس الذي يشكّل عناصرها التكوينية.

وتبلغ السخرية أوجها حين يضع الخطاب الطرف الآخر ، الموازي للقطيع ممن يسميهم "أساطين الزمان" "وساسة الدولة والسلطان" ، في دائرة اهتمامه ، فيوجه في نهاية المطاف حديثه إليهم مشيدًا بفعلهم ، بعد رجوعهم عن ضلالهم ، في جعل "القطيع" هو هرم السلطة الرئيس ، في كل مناحي الحياة ، وهذا أبعد ما يكون واقعيًا عن الذهنية السياسية للسلطة ، التي يستهدفها الخطاب ، ولذا جاء الحس الساخر ، في تعبير "طوبى لهم.." المكرر مرتين ، عميقًا وشفافًا ، يكشف عن عمق ما ينطوي عليه هذا الحس من مرارة ، وغصة وألم.

ولتأكيد حضور السخرية ، بوصفها متنفسًا طبيعيًا لتجاوز حالة الإحباط السياسي ، يختم الشاعر النص بصيغ التكرار ذاتها التي افتتح بها الخطاب ، مع وصف واقع الحال ، كما يتوهمه، بأنه العصر الزاهي البديع ، وهو في واقعه الحقيقي أبعد ما يكون عن ذلك.

د – التكرار الدائري ، أو المغلق :

ويطلق هذا النوع من التكرار ، سواء كان مفردًا ، أو مزدوجًا ، أو مركبًا ، على التكرار الذي يتصدر كل مقطع من مقاطع القصيدة ، وبه تختتم ، كما لو أنّ هذا الاختتام لازمة موسيقية تحتم وجوده ، في نهاية القصيدة ، لتأكيد حضور حدث القصيدة وتفرده في وعي الشاعر من جديد ، كما لو أنّ هذا الوعي أيضًا يتحرك في دوائر حول موضوع مراوغ ما إن تكتمل حلقاته حتى تنحل من جديد واحدة بعد أخرى ، وبخاصة حين يكون هذا الموضوع الذي يطارده هذا الوعي موضوعًا هلاميًا لا يتمتع بوجود مادي ، لكن الأمل في القبض عليه يجعل الوعي في حالة استنفار مستديم عبر فاعلية اللغة ، التي تجسد درجات هذا الوعي في مطاردة موضوعه على الدوام ، ولعل في قصيدة "المتفائلون" ما يعكس شيئًا من هذا الوعي المتتابع الذي يطارد موضوعه ، تقول القصيدة :

ونظل نرصد طالع الأملِ
والليل يأتي بعدهُ
فجرٌ كريهٌ أبرصُ
عنه النواظر تنكصُ
والفجر يأتي بعدهُ
ليل تخال نجومَهُ
مثل الدماملْ
قد شوهتْ وجهَ السماء
فوجهها
متورم القسمات حائلْ
ونظل نرصد طالع الأملِ
وإذا بزمزمة تضج لها الرحاب
لله ... أسراب الذباب
هبت لتصْطادَ السحاب
ونظل نرصد طالع الأملِ
فنرى المقابرَ
حولها الأموات تزدحمُ
في منظر مزري
ضاقت بها دنيا الردى
فتكومت عصرًا على عصرِ
والدود يحرسها
ويزعُمُ
أنها حَرَمُ
ونظل نرصد طالع الأمل
وإذا المزابل تُعْجَنُ الفضلات فيها
وتُصفّ في طبق على نسقِ
يغري النفوس
فتشتهيها
ونظل نرصد طالع الأمل ! (٧١)

تتألف هذه القصيدة ، حسب دورات التكرار التي تدور في فضائها ، من أربعة مقاطع كل منها يبدأ بصيغة التكرار ، "ونظل نرصد طالع الأمل" ، والعبارة شديدة الوضوح والإحساس بالأمل القادم ، وهي بهذا تتواءم على نحو متكافيء مع العنوان " المتفائلون" ، الذي جاء معرفًا بأداة التعريف "ألـ" ، ليعكس يقينية حضور الأمل ، وتوقع حدوثه ، وفي اقتران "ألـ" بصيغة الجمع ملمح إلى أنّ هذه اليقينية قدر لا محيد عنه ، ولو جاءت اللفظة مجردة من أداة التعريف ، لانتفت يقينية الحضور ، وأصبح الموضوع واقعًا بين احتمالية التوقع ، والحدوث ، وبين عدم وقوع هذه الاحتمالية ، ولذا كان الشاعر في أعلى درجات وعيه الشعري ، وهو



يصوغ عنوان قصيدته.

وهذا ما يتوافق مع نظرة الشاعر إلى الحياة من حوله بصورة عامة، فعلى الرغم من سخطه البالغ على أوضاع عصره وتشريحه لعلله وأوجاعه ، بعبارات تبلغ في بعض الأحيان حد التجريح والشتائم ، فإن اليأس لم ينسرب إلى عقله أبدًا ، بل كان يراهن على المستقبل ، وعلى دورات التغيير في الحياة بوصفها حركة لا تعرف التوقف ، سواء تعلق الموضوع بعلاقاته الشخصية ، أو بنمطية الحياة الموحشة من حوله ، فالتفاؤل والأمل ، هما رائداه في كل إبداعاته الشعرية.

ويراهن النص ، كما هو سائد في الثقافة الشعبية ، على أنّ حركة الزمن كفيلة بإحداث التغيير المطلوب ، ومن هنا كان الترقب ، واستشراف الآتي ، لكن هذا المستشرف لا يأتي إلاّ بالأسوأ والأقبح ، فالليل ، قرين الظلمة والوحشة ، لا يعقبه إلاّ فجر يصفه الخطاب بأنه "كريه أبرص" ، مع أنّ الفجر معروف عنه في العادة أنه قرين النور والأمل ، وإذا كان وصف الفجر بأنه "كريه" ، ينطلق من إحساس شعوري صرف ، يجسد موقفًا نفسيًا لا يمكن تحديده أو قياسه ، فإن وصفه بأنه "أبرص" قد أضفى عليه صفة مادية محدودة ، سجنته في إطارها فأصبحت دالة عليه ، وهذا الجمع بين المسندين الشعوري ، والمادي في سياق المسند إليه النكرة ، "فجر" ، يقلب دلالة هذا الأخير إلى دلالة منفرة ، " عنه النواظر تنكص" ، وهذا يعني تضمن الدال مدلول المرض ، الذي تخشى عواقبه ، لا على مستوى التماس الجسدي ، بل على مستوى التماس البصري ، وعلى هذا المعنى يتحول ما هو رمز الأمل إلى رمز المرض المنفر ، وهذه الصورة التخييلية ليست إلاّ إفرازًا لحالات الشعور بالإحباط ، والخيبة من إفرازات الواقع المعيش.

ويلح الشاعر على التوقف عند تعاقب دورات الزمن ، لعل الأول المُسْتَشْرَف منها يبزغ من بين ثناياها ، فيأتي بعد الفجر ليل ، لكنّ هذا الليل يبدو أشد بشاعة من سابقه ، على نحو يلقي المغايرة الزمنية بين الاثنين ، إذ تصبح عديمة الجدوى ، ويوحد بينهما في الصورة المرضية ، فالبرص مع الفجر ، يلتقي مع نجوم الليل التي تشبه الدمامل ، ومع وجه السماء المتورم القسمات ، فتبدو الصورة في كلا المشهدين منفرة إلى أبعد الحدود.

وهكذا يبطل الشاعر مفهوم المغايرة الزمانية ، وقدرتها على تغيير الواقع ، مما يستدعي الوقوف عند بدائل أخرى ، دون الوقوع في دائرة اليأس ، "ونظل نرصد طالع الأمل" ، وبهذه النظرة الجماعية التي يحاول الخطاب ، التأكيد عليها من خلال مصوغات التكرار ، يتجاوز الشاعر فرديته الذاتية ، لتصبح المعاناة همًا جماعيًا يستدعي التوقف عند نتائجه وتداعياته ، ومن هنا كان التكرار ، بصيغته اللغوية الثابتة ، هو المهيمن بصورة مطلقة على نمذجة تداعيات كل مرحلة من مراحل هذا الرصد والترقب ، كما لو أننا أمام مرايا متماثلة ، تتوازى فيها المشاهد على نحو يجعل من عناصر المشابهة بين هذه المرايا عناصر كثيفة الدلالة على قتامة الواقع.

****

الحواشي والمراجع

1) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٤م ،ص ١٤.

2) المرجع السابق ، ١٣

3) المرجع السابق ، ٣١

4) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، النادي الأدبي الثقافي – جدة ١٩٨٥ ، ص ١٥ وما بعدها.

5) تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ١٩٨٧م ، ص ٢٣ وما بعدها.

6) رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ، ومبارك حنوز ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٨٨م ، ص ٧٨.

7) Roman Jakbson Closing Statement : Linguistics and Poetics، in Style in Language ed. By T.A. Sebeok، Cambridge ،Massachusetts، ١٩٧٨، P. ٣٥٠.

8) المرجع السابق نفسه ٣٥١

9) المرجع نفسه ،

10) المرجع نفسه ٣٥٢

11) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٦م ، ٤٠

12) Tzvetan Tadorov، Introduction to Poetics، The Harvester Press، Sussex، U.K ١٩٨١. P ٣٨.

13) أحمد العدواني ، أوشال ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٦م ، ٩.

14) نشر البحث ضمن أبحاث الدورة الخامسة (دورة أحمد العدواني) ، التي أقامتها مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري ، في أبو ظبي في الفترة من ٢٨–٣١ أكتوبر ١٩٩٦.

15) أحمد العدواني ، أوشال ، ١٠

16) أحمد العدواني، صور وسوانح، مركز البحوث والدراسات الكويتية– الكويت ٢٠٠٧م ، ص ١٣.

17) تمثل ذلك المبدأ الذي يشيران إليه في أنهما آثرا أن يبتعدا " عن إغراءات نشر ديوان كبير الحجم ، يضيع في ثناياه قدر كبير من الملامح الحقيقية لشاعرية العدواني ، حين تطغي بداياته الأولى وتجارب قصائده غير المكتملة على تجاربه اللاحقة التي حققت تطورًا فنيًا كبيرًا فضلاً عما حملت من رؤى فكرية تمثله بحق. "مقدمة ديوان أوشال" ص ١٣، ومع كل هذا الكلام الجميل فقد وقع المحققان في المحظور ، الذي حذرا منه وذلك بنشرهما ديوان "صور وسوانح" الذي يضم قدرًا غير قليل من بدايات الشاعر ، وتجاربه المبكرة ، مما اضطرهما في النهاية إلى نفي مسؤولية الشاعر عن كل شعره المخطوط ، سواء ما نشر منه في ديوان "أوشال" ، أو الديوان الأخير ، "صور وسوانح".

18) صور وسوانح ، ١٤
لا أحد ينكر من خلال قراءة

الديوانين ، المجهودات غير العادية ، التي بذلها مخرجا الديوانين في استخلاص نصوص شعرية ، من مسودات خطية بالغة السوء في حالتها المادية ، وكان بإمكانهما أن يصرفا النظر عن القيام بهذه المهمة الصعبة ، ولا أظن أن أحدًا سيلومهما على ذلك، وبخاصة ممن اطلع على تلك المسودات من قبل ، لكن إحساسهما بالمسؤولية الأدبية والعلمية تجاه الشاعر نفسه ، وتجاه الحركة الشعرية في الكويت ، وإدراكهما لمدى أهمية اطلاع الباحثين والدارسين على تراث شعري غير منشور لشاعر كان ملء السمع والبصر ، على الساحة الشعرية في الكويت ، دفعهما إلى المضي قدمًا في مهمتهما ، ولعل مما يحمد لهما في هذا الصنيع أيضًا أنهما كشفا لنا من خلال هذه المسودات عن كيفية تنامي التجربة الشعرية عند الشاعر وذلك من خلال الشطب والمحو والإعادة ، والمراجعة ، ما يشير بصورة ملحوظة إلى أن طبيعة البزوغات الشعرية عند الشاعر كانت مراوغة ومباغتة ، وأن نفسه معها قصير وخاطف إذ سرعان ما تنطفيء نار جذوته لتبقى القصيدة معلقة بلا نهاية.

19) لقد حظي التوازي ،(Parallelism) ، في الشعر العبري القديم ، على وجه الخصوص ، بدراسات عميقة ومتنوعة ، في معظم اللغات الأوربية ، وترجعه معظم هذه الدراسات إلى الموروث الكنعاني.

20) راجع مصطلح التوازي Parallelism في :

1. Jewish Encyclopedia ، ed. By Iedidore Singer، Published by Katw Publishing House، 1964، 521
2. Catholic Encyclopedia ، New Yourk. 1913.
3. Chris Baldick، Oxford Dictionary of literary Terms، Oxford University Press، 2008، P.247.
4. Roman Jakobson، The Poetry of Grammar and The Grammar of Poetry، In Language in Literature، eds. K. Pomorska and S. Rudy PP. 121-144 Cambridge. MA. Harvard University.

21) راجع رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ١٠٣ ، وعشتار داود محمد ، تقنية التوازي في الشعر الحديث ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، العدد ٤٢١ أيار ، ٢٠٠٦ ، دمشق

22) محمد مفتاح ، الشعرية في شعر الشابي ، ٥٢.

23) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ترجمة محمد فتوح ، دار المعارف ، لقاهرة ١٩٩٥م ، ص ١٢٩.

24) محمد مفتاح ، المرجع السابق ٥٢.

25) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ٥٤.

26) أحمد العدواني ، صور وسوانح ، مركز البحوث والدراسات الكويتية ، الكويت ، ٢٠٠٧ ، ص ٦١.

27) يعني ياكبسون هنا الشاعر البريطاني Gerard Manley Hopkins، ١٨٤٤-١٨٨٩ ويعد "هوبكنس" هذا أحد الشعراء البارزين في العصر الفيكتوري ، تحول إلى المذهب الكاثوليكي بعد تخرجه من جامعة أكسفورد ، وأصبح فيما بعد قسيسًا بارزًا في الكنيسة الكاثوليكية ، له كتابات نقدية في نظرية الشعر ، يصفه ياكبسون في كتابه قضايا الشعرية ١٠٥ ، بأنه أحد المنظرين الأكثر جاذبية في الفن الشعري. وقد نالت كتابات "هوبكنس" ، وآراؤه في الشعر إعجاب "ياكبسون" الذي كثيرًا ما يحيل إليه واصفًا إياه مرة بالفطن ، ومرة أخرى بمنظر القرن الأخير ، الذي أدرك الدلالة الشعرية ، الخاصة لصورة النحو . ص ٨٠ وما بعدها.

28) Roman Jakobson، Linguistics and Poetics، 368

29) المرجع نفسه ، ٣٦٩

30) (وادٍ) هكذا في الأصل ، ولعلها (واحد) ، وهو ما يستقيم به المعنى.

32) رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ١٠٥ وما بعدها.

33) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ٧٤.

34) أحمد العدواني ، صور وسوانح ، ٩٩.

35) رومان ياكبسون ، محاضرات في الصوت والمعنى ، ١٥٠.

36) هناك دراسات كثيرة صدرت في السنوات الأخيرة تؤكد وجود علاقات ترابطية بين الأصوات والمعنى على مستويات مختلفة ، إذ تصبح هذه الرمزية الصوتية في الشعر كما يقول "ياكبسون" عاملا فعليًا ، وتبدع نوعًا مكملاً للمدلول ، راجع تلك الدراسة القيمة التي كتبها في مطلع الثمانينيات من القرن الماضي. Benjamin Hrushovski، The meaing of Sound Patterns in Poetry. التي نشرتها مجلة Poetics Today، Vo 2 No. Ia، ١٩٨٠. مع مجموعة أخرى من الأبحاث الجديدة التي كتبها ياكبسون في سنواته الأخيرة ، بعد بلوغه سن الخامسة والثمانين ، والعدد إصدار خاص يلقي أضواء على مجهودات ياكبسون عبر مسيرته الطويلة في حقل اللسانيات ، مع مقدمة احتفائية بهذه الشخصية الفريدة.

ومن الدراسات الحديثة التي تتناول العلاقة بين ملفوظات الأصوات ومعانيها في عدد من اللغات تلك المجموعة من الدراسات ، التي أصدرتها جامعة كمبردج لعدد من الدارسين اللغويين في مجلد واحد

تحت عنوان :

Sound Symbolism eds. by John J. Ohala ، Leanne Hinton and Johanna Nichols Cambridge University Press. 1994

38) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ٦١.

39) ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ١٠٦.

40) المرجع نفسه ، ١٠٦.

41) Tzvetan Tadorov ، Introduction to Poetics، 30.

42) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ٣١١ وما بعدها.

44) أحمد العدواني ، المرجع السابق ٢١٦

45) Paradigm الموقعية تتنازع هذا المصطلح مجموعة من المعارف منها العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية ، واللغويات ، بيد أنه أقرب إلى هذه الأخيرة ، ويعني مجموعة من الوحدات اللغوية تتبادل المواقع فيما بينها من غير أن يتأثر السياق العام للنص ، راجع Oxford Dictionary of Literary Terms، ٢٤٦ مرجع سابق.

47) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ٢٥٢.

48) ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ٧١.

49) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ٢٨ وما بعدها.

50) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ٦٥.

51) Roman Jakobson، On Poetic Intentions and Linguistic Devices in Poetry، In Poetic Today، Vo.2.No. Ia Autumn 1980، Tel Aviv University، P.88.

52) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ١٥٨.

53) المصدر السابق ، ١٠٩.

54) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ١٧٣.

55) أحمد العدواني ، المصدر السابق ، ٢٨٨.

56) يوري لوتمان ، المرجع السابق ، ٦٦.

57) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ٩٥ وما بعدها.

58) رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ٧٠.

59) يوري لوتمان ، المرجع السابق ، ١٧٣

60) أحمد العداوني ، الأعمال الكاملة ، ١٩٧ وما بعدها.

61) يوري لوتمان ، المرجع السابق ، ١٠٧.

62) ومن الجدير بالذكر أن استثمار الكلمات المتداولة في لغة الحياة اليومية ظاهرة عامة استخدمها الكثير من الشعراء المعاصرين من أمثال عباس العقاد ، في "عابر سبيل" ، وبدر شاكر السياب ، في "أنشودة المطر" ، وصلاح عبد الصبور في "تأملات في زمن جريح" ، وغيرهم كثير ، انظر في هذا الموضوع مقالة الدكتور محمد العبد ، لغة الحياة اليومية وتأثيرها في البناء اللغوي للشعر الحر ، "مجلة إبداع" ، العدد السابع تموز ١٩٨٦م ، ص ٢٥-٣٠.

63) يوري لوتمان ، المرجع السابق ، ٦٦.

64) Roman Jakobson ، Closing Statement Linguistics and Poetics، Ibid ٣٥٦.

65) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ٨٧ وما بعدها.

66) يوري لوتمان ، المرجع السابق ، ١٢٦.

67) المرجع السابق ، ١٠٦.

70) (٧٠)يوري لوتمان ، المرجع السابق ، ١٠٩.

71) (٧١) أحمد العدواني ، الأعمال الكاملة ، ١١٥ وما بعدها.

د. دلال الزبن لـ "البيان":

زوجي أحمد العدواني له تأثير كبير علي

أجرى الحوار: فيصل العلي *

تروي الدكتورة دلال الزبن زوجة شاعر الكويت الكبير أحمد مشاري العدواني قصة حياة عاشتها معه بدءاً من خطوبته لها ومروراً بالزواج الذي كان دون مراسم حفل وبقضاء شهر العسل الذي توقف في القاهرة بسبب مطالبة عبد الكريم قاسم بالكويت وانتهاء بعلاقته معها ومع أبنائهما، وأفراد أسرته.

وذكرت الزبن بعض صفات العدواني كونه إنسان هادئ لا يغضب، ويدخن بشراهة، ولا يقود سيارة، وان لديه عزوفاً عن الحياة الاجتماعية إلى حد كبير.

وقالت إنه قومي عروبي، ولما قابل جمال عبد الناصر كان سعيداً بهذا اللقاء، لكنه قال إن شخصيته قوية وإن نظرته تربك من أمامه.

وتناولت تكليفه بالعمل كأمين عام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،وبالمشاريع الثقافية إضافة إلى تكليفه بكتابة النشيد الوطني وأمور إنسانية واجتماعية كثيرة.

*** متى وكيف تم زواجك بالأديب أحمد العدواني؟**

- لقد كان ارتباطي بالزواج من الشاعر أحمد العدواني تقليدياً، وكان الوسيط زوج أختي التي تصغرني الأستاذ عبد العزيز العدساني الذي كان يعمل معلماً مع العدواني، وكان العدساني يلاحظ اهتمامي بالقراءة وبالفكر فكان يقول لأختي إن دلال تناسب العدواني، وكان منزلنا قريباً من مبنى فندق الشيراتون حالياً، وارتبطنا في نهاية الستينات تقريباً، وكان متردداً من التقدم لي خوفاً من أن يرفض والدي، إلا أن العدساني طمأنه من أن والدي متفهم ومتحضر وأنه كأي أب يبحث عن زوج مناسب لابنته، وكانت المفاجأة أن قرابة بعيدة تربطنا نحن الزبن والعدواني والعدساني من خلال عائلة "الدويري"، فتقدم العدواني، وجاء وحيداً وهو يرتدي البدلة لأن والده كان قد توفي، وهو صغير، وتعرف على جدي الذي أحبه كثيراً، وتأخر زواجنا إلى أن أتم بناء منزله بالقادسية، ومن الأمور الطريفة أنني كنت مع أسرتي في لبنان والتقطت لي صورة وأنا أحمل ابنة أختي الصغيرة، وبعد الزواج فوجئت بأن الصورة لديه في جيب إحدى البدل التي كان يرتديها!!!

*** وهل كان مشهورا في ذلك الوقت؟**

- بالطبع لأن أغنية شادي الخليج "لي خليل حسين" كانت منتشرة وبصورة كبيرة

---

* كاتب وصحافي من الكويت.



اشتريت فستان الزفاف لكنني لم أرتده لأن زواجنا تم دون حفل

إذ مضى ثماني سنوات على ولادتها،وبعد زواجنا كنا نسمعها مثل أي بقية الشعب الكويتي، وهي أغنية جميلة، وكنت أقول له أنت لم تكتبها لي فقد كتبتها قبل زواجنا، فقال لي ربما هي لك فلقد كتبت بخيال شاعر.

تجهيز

* **وماذا عن التجهيز للزواج؟**

– ولقد فاجأني عندما عدنا من شراء الجهاز تجهيزاً للزواج حين قال لي لا أريد إقامة حفل زفاف، فوافقته على الرغم من استغرابي ثم أتبع قائلاً بعد العودة من السفر سأقيم لك حفلة كبيرة يغني بها الكثير من الفنانين، فكان ذلك فيما بعد، حيث غنت فرقة عودة المهنا من الساعة التاسعة صباحاً إلى التاسعة مساء،واشتريت فستان الزفاف الأبيض لكنني لم أرتده!!! فظل معلقاً في دولاب ملابسي حتى تم توزيعه.

* **وماذا عن شهر العسل؟**

– كانت الخطة أن نسافر إلى القاهرة ثم ننطلق إلى أوروبا بيد أنه ما إن وصلنا إلى القاهرة حتى حدثت أزمة سياسية بين الكويت والعراق ومطالبة عبد الكريم قاسم بالكويت في عام ١٩٦١م، وقتها كان الأستاذ عبد العزيز حسين –يرحمه الله– مديراً لبيت الكويت، فكلفه الشيخ عبدالله السالم بمهمة ذهب إليها في الأمم المتحدة فأوكل إدارة بيت الكويت إلى العدواني الذي كان يتركني صباحاً ولا يعود إلا في آخر اليوم، وكنا نسكن في فندق "سميراميس" إلا أنني كنت أقضي يومي بالقراءة أو بـ"التمشي"وكانت لدي صداقات مع بعض الأسر المصرية والكويتية مثل أم هاني زوجة عبد العزيز حسين وزوجة السفير الكويتي في القاهرة، وقد سبق وأن سافرت مع أسرتي بالباخرة من لبنان إلى بورسعيد ثم إلى القاهرة، وعدنا إلى لبنان،ولما عدنا من شهر العسل لم يكن المنزل الذي قد شرع ببنائه قد انتهى بناؤه بعد، فكان يرحمه الله في منزله وكنت في منزلي، وكنا نلتقي بشكل شبه يومي مساء،ولأنه مشغول كان لا يكلمني بل يتصل سكرتيره ليخبرنا أنه قادم إلينا اليوم لأن العدواني كان يفصل بين عمله و منزله أو حياته الشخصية، وكنت متفهمة لذلك الأمر،وهو لا يقود سيارة لأنه كان في حالة شرود دائم، ولهذا فإن لديه سائقاً اسمه "جاسم الشمالي" وهو ما زال على قيد الحياة أو أنه كان يركب معي بسيارتي إن لم تخونني الذاكرة.

* **وعندما خرجتما معا لأول مرة؟**

– في الكويت خرجنا معاً لأول مرة لتناول العشاء في فندق الهيلتون، وفي مصر سهرنا في فندق "سميراميس"، وكان يحب تناول الفواكه السهلة التي لا تحتاج إلى جهد مثل الموز وليس البرتقال، ولا يحب الأكل المنوع لكنه يفضل المشاوي والأكل الواضح ويكره المحاشي وأنواع أخرى منها.

* **وماذا عن تدخينه؟**

- هو مدخن شره،ولا ينام ظهراً، لكنه يستريح فقط،ولديه جلسة معينة في المنزل.

رقة

*** وماذا عن علاقته بأبنائه؟**

- هو رفيق معهم حتى في شقاوتهم وهم "مشاري ولينا وماجد ومعد"،وعندما كنت اقول له لماذا لا تؤنبهم؟ يقول لي "ها أخانقهم"ولا يقول أو يفعل أي شيء، إذ يصمت، لكنه يستمتع بسماع كلام الأولاد وهم يتحدثون على الغداء،ولما أطلب منهم الصمت كان يقول لي دعيهم فأصواتهم كالبلابل المغردة،وعندما يمرض أي واحد من أبنائه يتأثر كثيراً لدرجة أنه كان يبكي ولا يستطيع أن يحمله إلى المستشفى فأقوم أنا بذلك، فهو إنسان رقيق جداً، وتسيل دمعته بسرعة ،وعندما كنت أذهب إلى مصر لإكمال دراستي يوصلني إلى باب المنزل الخارجي فألمح دمعة تسيل على خده وكان يكثر من الاتصالات للاطمئنان.

*** وماذا عن اختيار الأسماء؟**

- كنا نختارها معاً فمشاري اسم والده،ولينا قال أريد اسماً لا يخطئ به الكبار، وكان اسم فنن مرشحاً من بين عشرين اسماً، وماجد نسبة إلى ماجد باشا العدواني، ومعد نسبة إلى معد بن يكرب وهو شاعر جاهلي قديم.

أصدقاء

*** وكيف هي علاقته بأصدقائه؟**

- كان لديه عدد محدود من الأصدقاء الكويتيين والعرب ومعظمهم كانوا كبار السن، وكان قريباً بالطبع من عبد العزيز

أقام لي حفلاً بعد الزواج غنت فيه عودة المهنا يوماً كاملاً وقضينا شهر العسل في القاهرة إجبارياً بسبب عبد الكريم قاسم

حسين، وحمد الرجيب هو الأكثر قرباً منه منذ صغرهما إلى دراستهما في القاهرة إلى عملهما بالتدريس معاً إلى جانب أن هناك عاملاً إنسانياً عمق صلتهما ألا وهو الفن، فالعدواني يكتب والرجيب يلحن.

*** وماذا عن السفر؟**

سافرنا إلى العديد من الدول، ولكننا كنا نسافر دائماً إلى لبنان ولديه عشق غريب لها و كان في إحدى سفراته قال لي هذه البلد سوف تتعرض للحروب وبالفعل بعد فترة بدأت الحرب الأهلية، ولما اندلعت الحرب الأهلية كنا في أوروبا الشرقية أصر على زيارتها فأرسل الأولاد إلى الكويت مع أسرة صديقة كانت معنا وسافرنا إلى لبنان وقتها كانت أختي تدرس في لبنان وقال لي سأزور لبنان لأنني لن أعود لها ثانية، وكان يحرص على زيارة مقهى "الدولشي" يجتمع بها أهل الشعر والفكر، وكان يجلس أحياناً في المقاهي فيشرب القهوة ويسرح بعيداً عن محيطه.

روتين

*** وكيف كان يبدأ يومه؟**

- كان لديه روتين لا يحيد عنه، فهو لا يتناول الإفطار، ويذهب إلى والدته كل



قليل الكلام، لا يغضب وفي حالة شرود دائمة ولا يتصل بي بتاتاً من عمله، بل يترك الأمر لسكرتيره أثناء فترة الخطوبة التي امتدت عاماً كاملاً.

صباح ليشرب القهوة معها ثم يذهب إلى عمله، وعندما يعود يتناول الغداء مع الأولاد ثم يستريح قليلاً لكنها ليست قيلولة بل كان يتمدد على الكرسي، وكانت له جلسة معينة إلى أن يأتي العصر حيث يستقبل أخاه المرحوم الدكتور عبد الرزاق العدواني وزير الصحة مدير الجامعة سابقاً، -وكانا أصدقاء وأصحاب فكر- في تمام الخامسة عصرا ليشربا القهوة ويجلسان في المكتبة يبدأان بقراءة الكتب.

*** وماذا عن فترة العيد؟**

- كان يحرص على زيارة والدته وإخوته، وفي عيد الأضحى كان يحرص على أن ينوي على الأضحية في منزل والدته، ويذهب إلى أمه وأخواته وعماته وخالاته لتقديم التهنئة بالعيد،والآن كل يوم في العيد أتذكره وكأنه جالس معنا يشاركنا تلك الأيام.

فرحة بالثقافة

*** وماذا عن منصبه كأول أمين عام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب؟**

- كانت لديه أحلام ثقافية كبيرة وكثيرة،ولما تم تعيينه أول أمين عام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بذل جهداً كبيراً من أجل تحقيقها وكان لا يعمل لوحده بل مع فريق عمل كانوا كخلية النحل، عندها كانت الكويت تقدم العديد من المشاريع الثقافية المهمة؛ منها معرض الكتاب العربي والأسابيع الثقافية الكويتية في العواصم العربية إضافة إلى المطبوعات الثقافية المهمة التي ترتقي بالعقل العربي مثل سلسلتي "عالم المعرفة"و"الثقافة العالمية" وغيرها من الفعاليات الثقافية الأخرى المتعلقة بالمسرح والفن التشكيلي،وكم مرة عاد من معرض الكتاب مبتهجاً لأنه كان يرى الناس تشتري الكثير من الكتب،وكان يحلم بأن يشاهد العربات و هي تحمل الكتب مثلما يحملون عربات الأكل من الجمعية التعاونية.

*** وهل وجدت قصائد له لم تكتمل بعد؟**

- لدي قصائد غير مكتملة للعدواني سلمتها للدكتور عبدالله الغنيم الذي كلف الدكتور خليفة الوقيان بمراجعتها ومعه الدكتور عباس الحداد.

*** ما الذي يغضبه؟**

يغضب من الحال المائل كما يقول الإخوة المصريين

*** وهل يعبر عن غضبه؟**

هو بطبعه إنسان هادئ ولا يعلو صوته بتاتاً، ويغضب بصمت،ويزوره الكثير من الأصدقاء في منزله من الكويتيين والعرب، وكان عندما يجتمع الأصدقاء ويشتد النقاش بينهم حول الكثير من القضايا السياسية يقوم بالتهدئة وأحياناً يحرص على وجود عازف عود كي لا

تصبح الجلسة سياسية.

*** وماذا عن قراءاته؟**

- ينزل إلى مكتبته في تمام الساعة الخامسة عصراً ويكون أخوه الدكتور عبد الرزاق العدواني قد حضر بنفس التوقيت ليجلسا معاً في المكتبة ويقرأان مختلف الكتب ويدور بينهما نقاشات عدة،و يقرأ الشعر والأدب والفلسفة وكل العلوم الإنسانية، وكان يرفض تنظيف مكتبته إلا بحضوري.

نشيد

*** وماذا عن كتابته للنشيد الوطني؟**

- كان سعيداً وكنا فخورين به،وقال لي مرة إن المرأة تحمل وتلد وكذلك الشاعر ومعاناته لا تقل عن المرأة بتاتاً، وعندما تم تكليفه رسمياً بكتابة النشيد الوطني أصابه القلق وهو قلق المبدعين وكتب القصيدة وهناك أجزاء محذوفة من القصيدة.

*** وماذا عن أغنية يا ساحل الفنطاس؟**

- أخبرني العدواني أنه كتب كلمات أغنية "يا ساحل الفنطاس" على علبة كبريت لأول مرة، وأن مذهب أغنية "لي خليل حسين" كان يردده البحارة، فقال له حمد الرجيب أكمله بأسلوب يناسب العصر، وكذلك كان الوضع مع أغنية "فرحة العودة"وهي أغنية:

عادت لنا الأيام فوق السفينة

مرة معانا الريح مرة علينا.

أيديولوجية

*** وماذا عن الأيديولوجية التي ينتمي إليها العدواني؟**

كان قومياً وعروبياً لكنه كان مؤمناً بالحريات وكان يرى في عبد الناصر نظرة عميقة تربك من حوله.

- بالطبع كان قومياً عروبياً نقياً، كما قرأت الكثير من الكتب الماركسية وشرحها لي عندما استعنت به، لما كنت في السنة الأولى بقسم الفلسفة وبسطها بشرحه ففهمتها وأخذت أعلى درجة بها، كما أنه كان مؤمناً بالله وذو قلب رقيق يحن على الفقراء،وكانت هناك قصة قد حدثت له في السابق بالكويت حيث كان منزل العدواني قرب القبلية الآن ،وكلما خرج استقل سيارة، وهناك سيارة في كل يوم تتبعه إلى أن توصله إلى مكان عمله، إلى أن جاء يوماً ما لم يجد سيارة، وكانت السيارة التي تتبعه تنتظره كالعادة، فتوجه إليهم وقال لهم لماذا لا توصلوني اليوم لأنني لم أجد سيارة فعرف أنهم من المباحث كانوا يتبعونه منذ أن تم حجز جوازه في الكويت بتهمة الشيوعية، وقتها كان الشيخ عبدالله المبارك مسؤولاً عن الأمن.

مقابلة الزعيم

*** وماذا عن مقابلته للزعيم جمال عبد الناصر؟**

- كان ذلك عندما كان وكيلاً للتلفزيون، وكان ضمن الوفد الذي قابل جمال عبد الناصر مع سمو الشيخ الراحل جابر العلي الصباح الذي كان يشغل منصب وزير الإعلام الكويتي، وكان سعيداً بمقابلته ويرى فيه بصيص الأمل لوحدة

الأمـة العربية، وقـال لـي إن جمال عبد الناصر يمتلك شخصية قوية وله نظرة حادة تربك من أمامه.

تأثير

*** ما مدى تأثير العدواني عليك؟**

- هو تأثير كبير، منه إن معدل قراءتي ازداد بعد ارتباطي به، خاصة لما نتحدث عن بعض الأمور الثقافية، وله الفضل في تشجيعي على الكتابة والتأليف، ولولاه لما أكملت دراستـي العليا إلـى أن حصلت على شهادة الدكتوراة فقد كان يشجعني كثيراً.

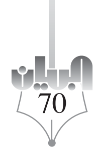
*** وماذا عن اثرك عليه؟**

- ليس كثيـراً ولـكن ربمـا لأنـه إنسـان انطوائي وغير اجتماعي فنجحت الى حد ما في أن أكسر تلك الانطوائية وأجعل نشاطاً اجتماعياً ما ضمن دائرته، لكنه سرعان ما كان يعود لوحدته وانطوائيته وشروده.

مكانة

*** وكيف تنظرين إلى مكانته بعد رحيله بعقدين من الزمن؟**

- هو لم يفارق مخيلتي ما حييت،وأفرح كثيراً عندما أرى الكثير من الناس الذين عرفوه، والـذين لـم يعرفوه شخصياً يحبونه ويحترمونه، وكم تمنيت إطلاق اسمه على الشارع الذي يقع فيه منزله في منطقة عبدالله السالم بدلاً من شارع صنعاء، ولكن عزائـي أن ثانوية للبنين تحمل اسمه،والآن أنا فخورة كون الطلبة يرددون قصيدته في كل صباح منذ عام ١٩٧٨م إلى يومنا هـذا،والآن تم تشييد موقع الكتروني عنه من قبل أبنائه،وما زلت محافظة على مكتبته.

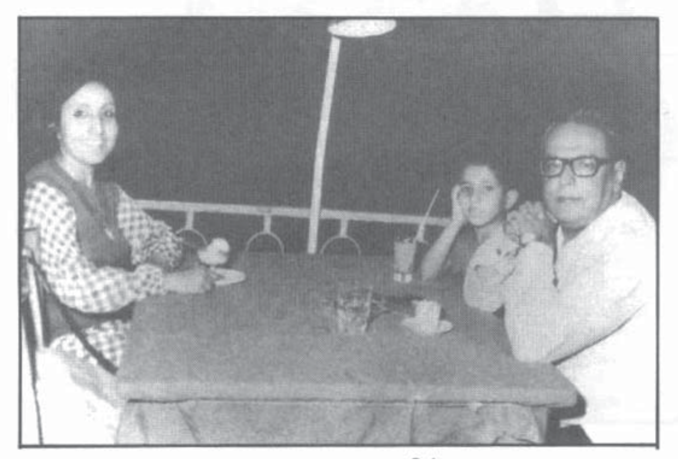




رحلة شهر
العسل في
القاهرة يونيو
1961



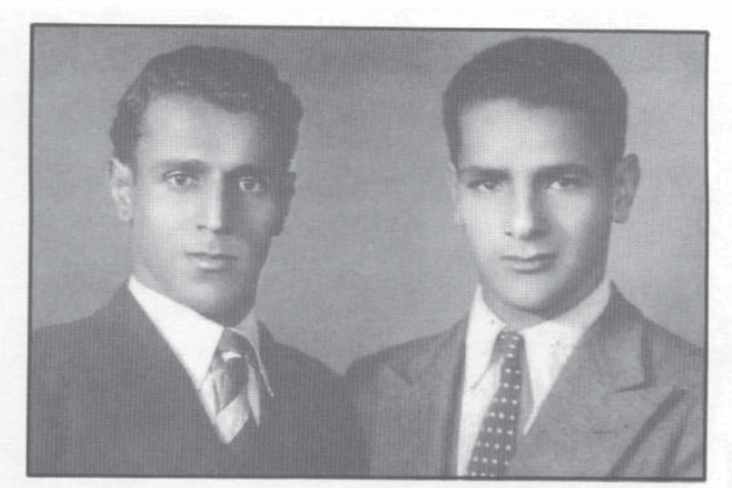
بداية فترة
الزواج مع
زوجته د.دلال
الزبن عام 1961
بالقاهرة



عـــام 1970 في
الروشـة بيـروت
ومـعـهـمـا الابن
ماجد (6 سنوات)

* الصور من كتاب العدواني (وثائق وصور) تأليف د. دلال الزبن وعلي عبد الفتاح – صادر عن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع السنوي 1996م.





د. عبدالزراق العدواني وشقيقه أحمد العدواني في أيام الدراسة في الاربعينيات

الى سيدي الوالد، مختاري العدواني،
الى سيدتي الوالدة (حصيا)
الى سيدتي الوالدة (منيره)
الى اخي العزيز (محمد)،
الى اخواتي الشقيقات
وضحه وشريفه وحصه.
الى الاسرة جميعها:
اهدي صورتي وصورة اخي عبدالرزاق
ابنكم البار

١٨ ديسمبر ٤٤
٢ - محرم ١٣٦٤



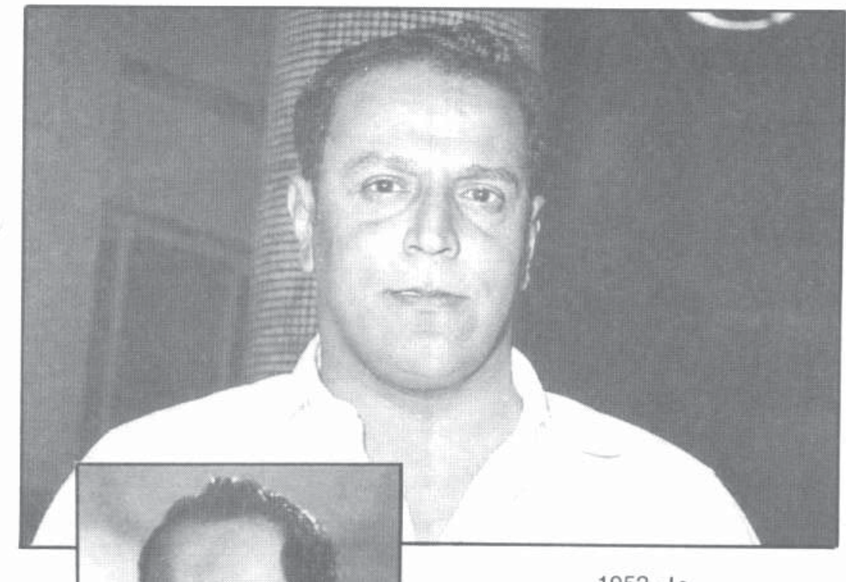


في عيد ميلاد الابن معد (5) سنوات يقف امام ابيه ليطفئ الشموع



العدواني يحمل ولده مشاري عام 1963





عام 1952

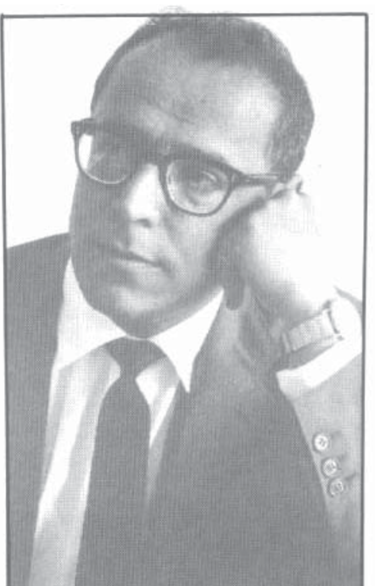


نظرة تطلع

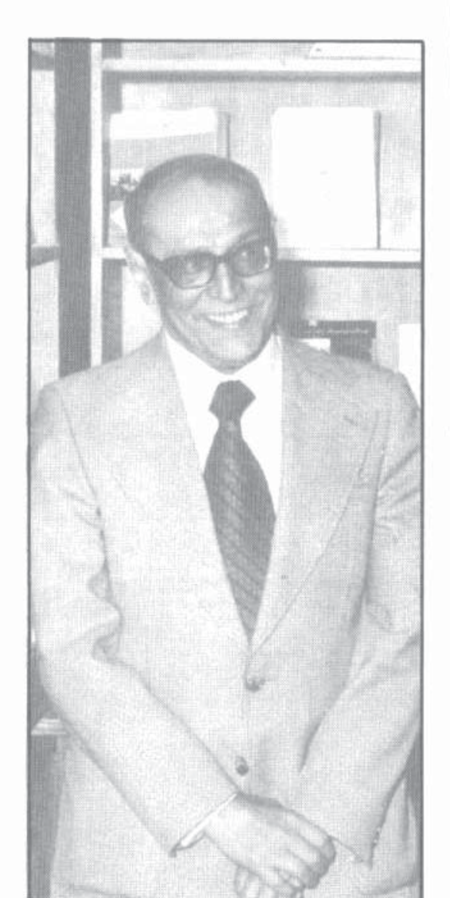
1950



صورة للهوية
عام 1955



يتامل عام 1979



العدواني ولحظة توقف بعد افتتاح أحد
معارض الكتاب في الكويت1982



عام 1980



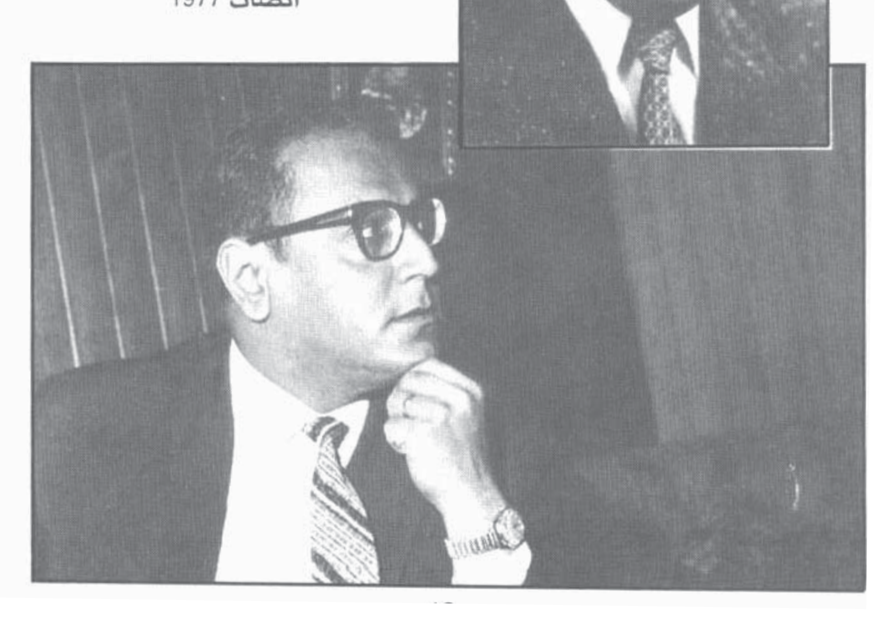
صورة نادرة له
بالغترة
والعقال عندما
كان في
الشارقة في
الخمسينات

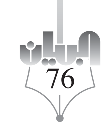


عام 1966



انصات 1977









يشعل سيجارته



في مكتبه



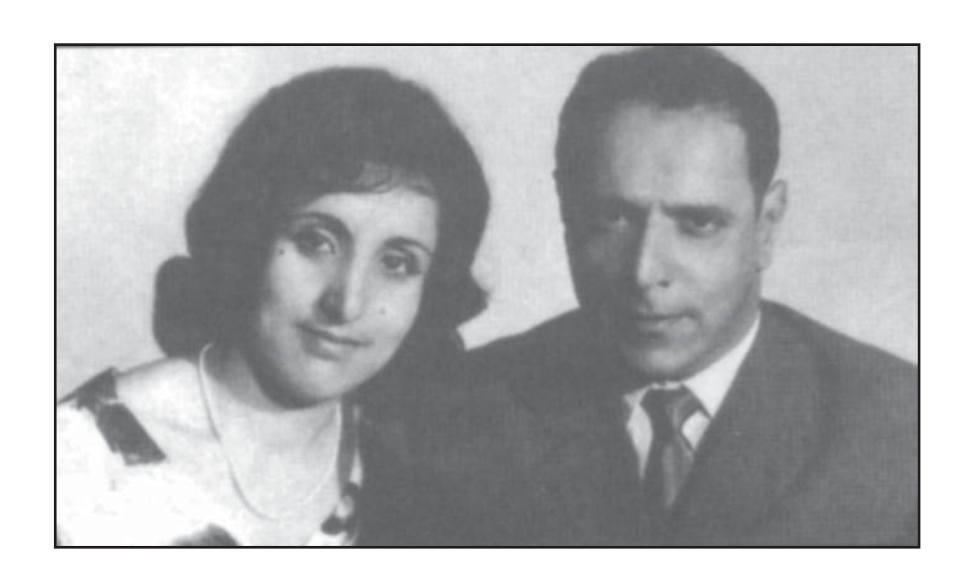


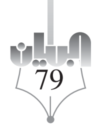
لحظة صمت

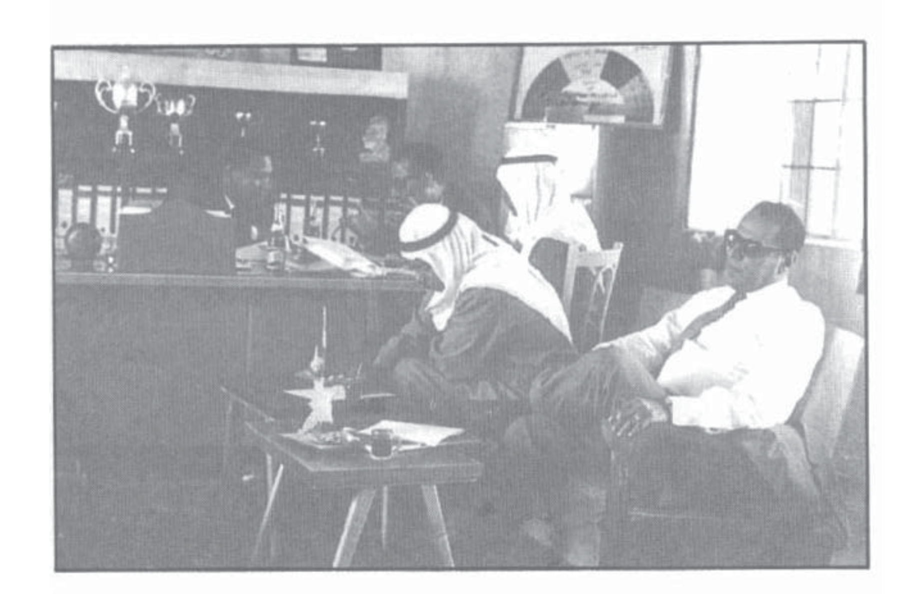




في قبرص صيف 1989 ومعهما د.عبدالرزاق العدواني وابنهما معد







مع فيصل الصالح في استراحة بعد تفقد المدرسة







العدواني يصافح الرئيس جمال عبدالناصر والشيخ جابر العلي وزير الإعلام في الستينات



مع صديق العمر عبدالعزيز محمود وزير الشؤون الاجتماعية والعمل 1986





الشيخ عبدالله المبارك يصافح الأستاذ عبدالمجيد مصطفى رئيس البعثة
التعليمية المصرية ويظهر الشيخ الشرباصي والعدواني يقف إلى
اليسار في إحدى المناسبات في الخميسنيات

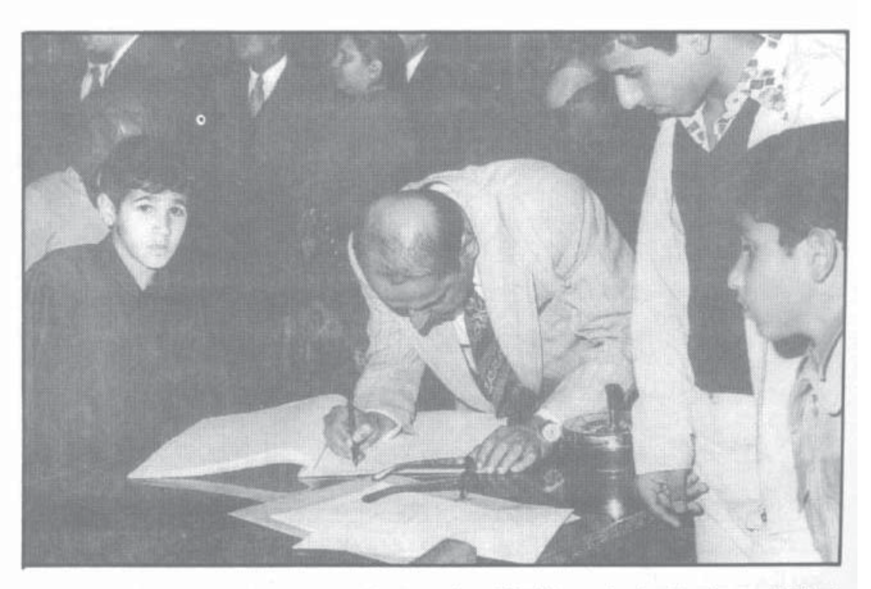


الشيخ عبدالله الجابر وزير المعارف في استقبال أحمد مشاري العدواني



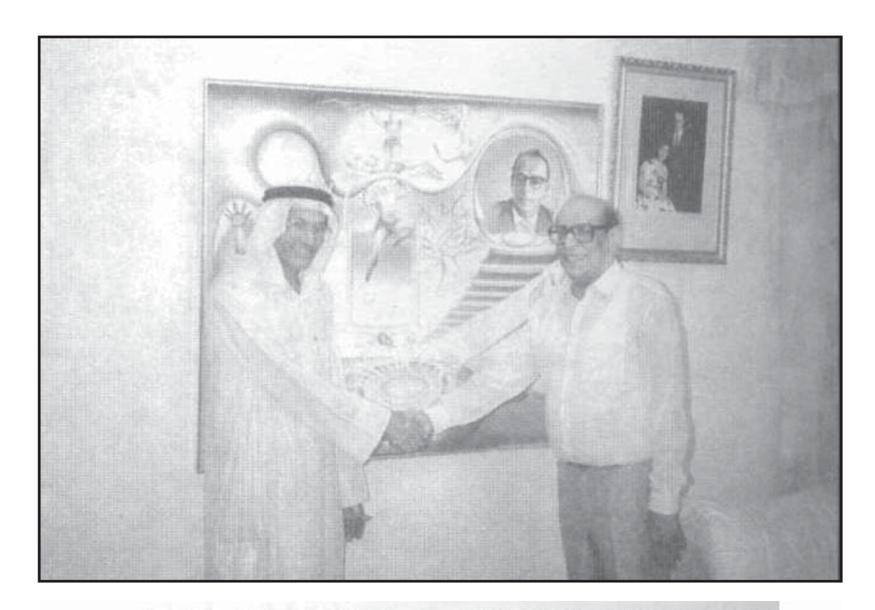


يقص شريط افتتاح أحد المعارض بوصفه أمين عام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ومعه الأستاذ عيس ياسين وكيل وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل وخلفه الدكتور خليفة الوقيان الأمين العام المساعد للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب



في افتتاح معرض تشكيلي في صالة الفنون في ضاحية عبدالله السالم التي اطلق عليها صالة أحمد مشاري العدواني بعد وفاته





العدواني في منزله مع الفنان التشكيلي عبدالله القصار وخلفهما اللوحة



مع الشاعر نزار قباني



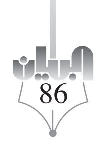


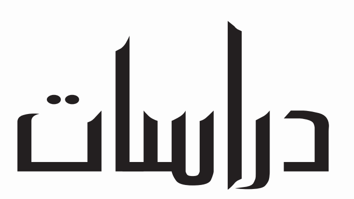
سمو ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء الشيخ سعد العبدالله السالم الصباح في زيارة للعدواني بعد عودته من العلاج عام 1990



العدواني وحوله قرينته د.دلال وابنهما البكر مشاري وإلى يمين العدواني د.عبدالرزاق اليوسف العبدالرزاق وزير الصحة السابق وزوجته..









خزانة الأدب للبغدادي قضايا لغوية نقدية..(1)

د. ليلى خلف السبعان



خزانة الأدب للبغدادي قضايا لغوية نقدية[1]

بقلم : د.ليلى خلف السبعان*

تقديم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة و السلام على أشرف المرسلين، وبعد،

لغات العرب في خزانة الأدب هذا هو موضوع بحثنا نرصد فيه جهد البغدادي في دراسة اللهجات العربية وموقفه منها، مع رصد قضايا اللغة والنحو التي وردت خلال دراسته لشواهد اللغات العربية.

وهذا العمل عن لغات العرب حاولنا فيه إخراج ما في هذا السفر- الخزانة- من لغات، سواء أكانت هذه اللغات تخص جانب الإعراب، أو ما يندرج تحت علم النحو بمفهومه الضيق، أو ما يخص بنية الكلمة، أو ما يندرج تحت علم الصرف أو ما يخص دلالة الكلمة أو الجانب المعجمي لها، أو ما يندرج تحت ما يسمى علم اللغة.

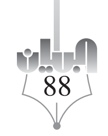
والبغدادي – رحمه الله- أكثر من ذكر هذه اللغات حتى ليظن القارئ لهذا العمل أن البغدادي ما ألف الخزانة إلا ليذكر لغات القبائل، والواقع أن هذا هو شأن الموسوعات الكبيرة – والخزانة تمثل إحدى هذه الموسوعات- إذ قصدتها من جانب أحسست بأن صاحبها لم يقصد بالتأليف إلا هذا الجانب، وهذا هو العمل الثاني الذي أدرسه من خلال الخزانة، فقد درست قبل ذلك قضايا المذكر والمؤنث فيها.

وترجع أهمية هذه الدراسة إلى عاملين، أحدهما دراسة اللغات (اللهجات) وما بينها من تقارب أو تباعد، وهو أمر يهتم به القدماء والمحدثون، والآخر الكشف عن جهود البغدادي في هذا المجال.

وقد استخرجنا كل ما يخص لغات القبائل من خزانة الأدب، وقسمنا الجانب النحوي فيه- بالمعنى العام للنحو- بحسب الترتيب المتعارف عليه بين أهل العلم، أقصد الترتيب الألفبائي.

وبقي جانب آخر، وهو اللغات التي تخص المعنى أو ما يمكن أن نسميه الجانب المعجمي، كأن يقال مثلاً الجُهد بضم الجيم في لغة كذا، وبفتحها في لغة كذا، وقد قسمنا هذا الجانب إلى عدة أقسام:

* أكاديمية وباحثة من الكويت.



لغات العرب

التكلع بمعنى التجمع:

ذكر البغدادي هذه اللغة (*)، قال: التكلع بمعنى التجمع في لغة قبائل ذي الكلاع (٤).

وفي اللسان التكلع التحالف، والتجمع لغة يمانية، وبه سمي ذو الكلاع بفتحتين، وهو ملك حميري من ملوك اليمن من الأذواء، وسمي ذا الكلاع؛ لأنهم تكلعوا على يديه، أي تجمعوا، وإذا اجتمعت القبائل وتناصرت فقد تكلعت (٥).

العجرفية

اكتفى البغدادي بنسبة هذه اللغة إلى ضبّة (٦)، وبالرجوع إلى اللسان مادة عجرف وجدت الآتي: العجرفة والعجرفية الجفوة، في الكلام والخرق في العمل والسرعة في المشي، وهذا هو الأصل اللغوي لهذه اللغة. قال ابن سيده: " وعجرفية ضبّة أراها تقعرهم في الكلام"(٧)، "يقول ابن دريد هي الإقدام في هوج.وهي ركوب رأس الأمر"(٨).

ولم تذكر لنا المصادر اللغوية شواهد أو صوراً لهذه العجرفة أو العجرفية، لكن من خلال النصوص السابقة نفهم أنها صفة أقرب إلى الشدة والغلظة والجفوة، تتمثل في تفخيم الحروف وتغليظها حتى يملأ صداها الحنك والفم... وكان من الطبيعي أن تحافظ قبيلة ضبّة على تلك الظاهرة؛ لأنها قبيلة بدوية حافظت على النطق القديم، فهي لم تتأثر بغيرها، ولم يتأثر غيرها بها. يوضح هذا المعنى أن ضبّة اتفقت على ألا تخرج واحداً منها إلى غيرها ولا تدخل من غيرها أحداً فيها(٩).

غمغمة قضاعة

فسر البغدادي هذه اللغة بأنها عدم تبين الكلام، وأصله أصوات الثيران في الذعر وأصوات الأبطال عند القتال، وهي منسوبة إلى قضاعة(١٠).

وهذا ما ذكره ابن منظور فإنه قال: الغمغمة والتغمغم الكلام الذي لا يبين، وقيل هما أصوات الثيران عند الذعر وأصوات الأبطال في الوغى عند القتال، وغمغمة قضاعة، والغمغمة والتغمغم كلام غير بيّن، فابن دريد يقول: الغمغمة مثل الهمهمة كلام لا تفهمه (١١)، ولم تذكر المصادر شواهد أو صوراً لهذه الغمغمة (١٢).

الفراتية

قال البغدادي لغة أهل الفرات الذي هو نهر أهل الكوفة، ويروي لخلخانية العراق، واللخلخانية العجمة في المنطق. يقال رجل لخلخاني إذا كان لا يفصح(١٣).

المادة اللغوية

(١) تشديد الميم من فم

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول العجاج:

يا ليتها قد خرجت من فمه

قال: على أن تشديد الميم مع ضم الفاء وفتحها ضرورة وليس بلغة عند ابن جني..(١٤)، وقبل الحديث عن تشديد الميم نذكر لغات العرب في الفم، وللفم عشر لغات، النقص والقصر والتشديد، مع فتح الفاء وضمها وكسرها، واللغة العاشرة إتباع الفاء حركة الميم، تقول: هذا فُم ورأيت فماً ونظرت إلى فمٍ وأفصح هذه اللغات لغة من فتح الفاء

(*) مصطلح اللغة واللهجة واحد عند العرب، يقال: نزل القرآن بلهجة قريش، ويقال بلغة قريش.

مع النقص(١٥)، وننتقل إلى الحديث عن تشديد الميم، وعليها جاء قول العجاج:

يا ليتها قد خرجت من فمه

وقد أنكر هذه اللغة ابن جني؛ لأننا لا نجد تصرفاً إلا المادة فوه "ولا وجود للتصرف في المشددة الميم (١٦)، فمن التصرف لمادة "فوه" (يقولونَ بأفواههم) آل عمران ١٦٧،وقول الآخر:

فلا لغو ولا تأثيم فيها

وما فاهوا به أبداً مقيم

وقالوا رجل مفوه، وتفوهت به، وقالوا في جمع أفواه وهو الكبير الفم: فوه، ولم يسمع أفمام ولا تفممت ولا رجل أفم، فدل اجتماعهم على تصريف الكلمة بالفاء والواو والهاء على أن التشديد لا أصل له، وإنما هو عرض لحق الكلمة(١٧)، ثم أورد ابن جني اعتراضاً مؤداه أن التشديد إذا لم يكن من أصل الكلمة، فمن أين أتاها وما وجه دخوله إياها؟ وقد أجاب عن هذا الاعتراض بقوله: أصل ذلك أنهم ثقلوا الميم في الوقف، فقالوا: هذا فم كما يقولون: هذا خالد وهو يجعل، ثم أجروا الوصل مجرى الوقف، وهناك اعتراض آخر إذا كان أصل فم "فوه" (١٨) فما القول في:

هما نفثا في فيّ من فمويهما

وإذا كانت الميم بدلاً من الواو فكيف جاز الجمع بينهما؟ وأجاب بأن أبا علي عن أبي بكر وأبي إسحاق أنهما ذهبا إلى أن الشاعر جمع بين العوض والمعوض منه(١٩)، وأجاز أبو علي أن تكون الواو في فمويهما لاماً في موضع الهاء من الأفواه، وتكون الكلمة يعتقب عليها لامان: اء مرة وواو أخرى(٢٠).

ويبدو أن إنكار هذه اللغة في غير محله، فقد حكى ابن الأعرابي في تثنية فم فموان وفميان، وهذا يدل على أن الفرزدق لم يكن مضطراً في قوله:

هما نفثا في فيّ من فمويهما

كما أن اللحياني حكى فم وأفمام(٢١).

بقيت ملاحظة أخيرة، وهي أن هذه اللغات لم تنسب لقبيلة معينة، بل تنسب لأي لغة من هذه اللغات العشر.

(٢) تشديد الميم من دم

ذكر البغدادي هذه اللغة عند حديثه عن قول الشاعر:

فلو أنا على حجر ذبحنا

جرى الدميان بالخبر اليقين

حيث ذكر استشهاد الرضي بقوله: على أنه جاء دميان في تثنية دم، وهو شاذ عند الجوهري، لأنه واوي، ثم استطرد البغدادي في الحديث عن الدم بالتشديد، حيث نقل عن ابن الشجري قوله: قال بعض أهل اللغة: من العرب من يقول: الدم بالتشديد كما تلفظ العامة، وهي لغة ردية، وأنشدوا لتأبط شراً(٢٢):

حيث التقت بكر وفهم كلها

والدم يجري بينهم كالجدول

وقبل الحديث عن تشديد الميم من دم نذكر أن الرضي صرح بأن الدم فيه ثلاث لغات، القصر كعصا، وحذف اللام مع تخفيف العين وهو المشهور كيد، والتضعيف(٢٣)، وهذه هي اللغة التي وصفها ابن الشجري بأنها ردية، وقد أنشد عليها السيوطي قول الشاعر:

أهان دمك فرغاً بعد عزته

يا عمرو بغيك إصراراً على الحسد (٢٤)

(٣) لغة من يلزم المثنى الألف

وردت هذه اللغة عند البغدادي في أكثر من موضع من خزانته، وخرج عليها أكثر من شاهد، من ذلك قول الراجز:

أحب منها الأنف والعينانا

ومنخرين أشبها ظبيانا

وقول الآخر:

إن أباها وأبا أباها

قد بلغا في المجد غايتاها

وقول الشاعر:

تزود منا بين أذناه ضربة

دعته إلى هابي التراب عقيم

وقول الآخر:

فأطرق إطراق الشجاع ولو يرى

مساغاً لناباه الشجاع لصمما

وقول أبي الغول:

واشدد بمثنى حقب حقواها

ناجية وناجياً أباها

وما روي عن قطرب:

خب الفؤاد مائل اليدان (٢٥)

هـذه هـي معظم شـواهـد إلـزام المثنى الألف إن لم تكن كلها، وسنتكلم أولاً عن نسبة هذه اللغة، فقد نسبها الرضي إلى بني الحـارث بن كعب، وجـاءت نسبتها في الخزانة إلى بني الحارث وبطن من ربيعة(٢٦)، وقد توسعت مصادر النحو الأخرى في هذه النسبة، فقد نسبها ابن هشام إلى بني الحارث بن كعب وخثعم وزبيد وكنانة (٢٧)، وقال السيوطي: ولـزوم الألـف فـي الأحـوال الثلاثة لغة معروفة عزيت لكنانة وبني الحارث بن كعب، وبني العنبر، وبني الهجيم، وبطون من ربيعة، وبكر بن وائل، وزبيد، وخثعم (٢٨) وهمدان، وفزارة، وعذرة (٢٩).

وقد نقل البغدادي تعليل ابن جني في سر الصناعة لهذه اللغة بقوله: "من العرب من لا يخاف اللبس ويجري الباب على أصل القياس، فيدع الألف ثابتة في الأحوال، فيقول: قام الزيدان، وضربت الزيدان، ومررت بالزيدان"(٣٠).

هذا عن اللغة ونسبتها وشواهدها والتعليل لها، بقي تخريج بعض الشواهد على هذه اللغة، فقد خرج عليها الرضي(٣١) قراءة (إن هذان لساحران) طه ٦٣، وتبعه البغدادي في ذلك، أما الشاهد الذي خرجه البغدادي على هذه اللغة، وذكر أن أحداً لم يخرجه هذا التخريج فهو قوله في الشاهد المشهور:

وكل أخ مفارقه أخوه

لعمر أبيك إلا الفرقدان

قال البغدادي بعد أن ذكر عدة تأويلات للشاهد (٣٢): بقي في البيت احتمال آخر ولم أر من ذكره، وهو أن تكون إلا للاستثناء والفرقدان منصوب بعد تمام الكلام الموجب، لكنه بفتحة مقدرة على الألف، على لغة من يلزم المثنى الألف في الأحوال الثلاثة وهي لغة بني الحارث بن كعب(٣٣).

وهكذا لم يكتف البغدادي بعرض شواهد هذه اللغة كما وردت عند الرضي وغيره، ولا ذنب له في ذلك؛ فالشواهد هي هي في كتب النحو المختلفة، بل ذكر تأويلاً في "إلا الفرقدان" لم يذكره أحد غيره.

(٤) إلزام الملحق بجمع المذكر السالم الياء، وجعل الإعراب على النون لغة أسد



وتميم وعامر

وردت هذه اللغة عند البغدادي عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول الصمة بن عبد الله القشيري:

ذراني من نجد فإن سنينه

لعبن بنا شيبا وشيبننا مردا

قال: على أن نون الجمع الذي جاء على خلاف القياس قد يجعل معاقب الإعراب، أي محل تعاقبه، أي تجري عليه الحركات واحداً بعد واحد ولا تحذف للإضافة، كما في قوله سنينه، وقد وافق الرضى أبا علي الفارسي في أن هذا غير خاص بالضرورة ثم نقل البغدادي نسبة هذه اللغة من معاني القرآن للفراء، حيث نسبها إلى أسد وتميم وعامر (٣٤).

للعرب في إعراب ما ألحق بجمع المذكر السالم لغتان: الأولى لغة الحجاز وعليا قيس(٣٥): وهم يعربون هذا النوع من الجمع إعراب جمع المذكر السالم، وعلى هذه اللغة جاء قوله تعالى: الذين جعلوا القرآن عضين الحجر٩١.

اللغة الثانية: لغة تميم وأسد وبني عامر (٣٦)، وهم يلزمون ما ألحق بجمع المذكر السالم الياء، ويجعلون النون محل الإعراب، يقولون مثلاً هذه عضينك ومررت بعضينك... إلخ.

والشواهد على هذه اللغة (٣٧) كالتالي:

١. ذراني من نجد فإنو سنينه...

....

٢. سنيني كلها لاقيت حرباً

أعد مع الصلادمة الذكور

٣. أرى مر السنين أخذن مني

كما أخذ السرار من الهلال

٤. متى تنج حبواً من سنين ملحة

تتم لأخرى تنزل الأعصم الفردا

٥. ألم نسق الحجيج سلي معداً

سنيناً ما تعد لنا حسابا

٦. ولقد ولدت بنين صدق سادة

ولأنت بعد الله كنت السيدا

٧. وأن لنا أبا حسن علياً

أب بر ونحن له بنين

٨. حسان مواقع النقب الأعالي

غراث الوشح صامتة البرين

وأنشد في بعض بني أسد يقول:

٩. مثل المقالي ضربت قلينها

وهذه اللغة أدرجها ابن عصفور ضمن ضرائره الشعرية، وأضاف إليها إعراب جمع المذكر السالم بإلزامه الياء وجعل النون محل الإعراب (٣٨).

بقيت نقطة أخيرة وهي أن الرضي عندما ذكر هذا النوع من الإعراب لم ينص على أنه لغة للعرب(٣٩)، وقد ذكرنا أن البغدادي نقل نسبة هذه اللغة من الفراء، حيث نسبها الأخير في كتابه معاني القرآن إلى أسد وتميم وعامر.

(٥) فتح عين فعلات المعتلة لغة هذيل

وردت هذه اللغة عند البغدادي عند شرحة لقول الشاعر:

أخو بيضات رائح متأوب

رفيق بمسح المنكبين سبوح

قال: "على أن هذيلاً تفتح عين فعلة الاسمى في الجمع بالألف والتاء كبيضات بفتحات" المعروف أن وزن فعله صحيح العين يجمع على فعلات بفتح العين

مثل سجدة وسجدات، أما إذا اعتلت لعين، وكان حرف العلة واواً أو ياء فإنه يجمع على فعلات بتسكين العين، وقد قرأ الجمهور (ثلاثُ عورات) النور ٥٨، ونسب إلى هذيل (٤١) أنها تفتح هذه العين فيقولون مثلاً جوزات، بيضات، وجاء على هذه اللغة قول الشاعر:

(أخو بيضات) بفتح الياء. وقرأ الأعمش وابن أبي إسحاق "ثلاث عورات"، وقال ابن خالويه: "سمعت ابن مجاهد يقول: هو لحن. فإن جعله لحناً وخطأ من قبل الرواية وإلا فله مذهب في العربية، بنو تميم (٤٢) تقول روضات وجوزات وعورات وسائر العرب بالإسكان لئلا تنقلب الواو ألفاً لتحركها وانفتاح ما قبلها" (٤٣) قلت: أما لها وجهاً، وهو أنهم استخفّوا الفتحة وألزموا الحرف المعتل حركة الحرف الأول على الإتباع، ولم تقلب الواو والياء ألفاً لأن الفتحة عارضة(٤٥).

ولهذا لم يذكرها ابن عصفور- بوصفه أشهر من ألف في الضرائر الشعرية – ضمن ضرائره الشعرية. بقي الحديث عن الشاهد وهو الوحيد الذي يتردد في كتب النحو شاهداً لهذه الظاهرة وينسبه النحاة لشاعر من هذيل، والبيت ليس موجوداً في شعر هذيل. على أن هناك شاهداً آخر لأبي صخر الهذلي ولم ترد به الظاهرة، بل جاء على المعروف من هذا الجمع، وهو قوله:

أراد الشيب مني خيل نفسي

لأنسى ذكر بيضات الجمال (٤٦)

(٦) إسكان هاء الضمير

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول يعلي الأحول:

فبت لدى البيت العتيق أريغه

ومطواي مشتاقان له أرقان

قال: على أن عقيل وبني كلاب يجوزون تسكين الهاء، كما في قوله له بإسكان الهاء، وقال ابن السراج وابن جني هي لغة لأزد السراة (٤٧).

وقد جعل النحاة تسكين الهاء من قبيل الضرورة، ذكر ذلك مثلاً المبرد وابن السراج وابن عصفور قال:

قد يجوز في الاضطرار حذف الصلة وحركة الضمير، إلا أن ذلك- أي حذف حركة الضمير- أحسن من الأول- أي حذف صلة الضمير ووجهه إجراء الوصل مجرى الوقف، فكما تقول به وضربه ويضربه في الوقف، كذلك في الوصل(٤٨).

وسنذكر الآن شواهد هذه اللغة من الشعر، ثم نتولى الرد على هؤلاء النحاة:

١- قول أبي يعلى الأحول: ومطواي مشتاقان له أرقان.

٢- قال ابن جني: وروينا عن قطرب قول الآخر:

وأشرب الماء ما بي نحوه عطش

إلا أن عيونه سيل واديها(٤٩).

٣- وقال وروينا أيضاً عن غيره:

كالذئب وسط القنه

إلا تره تظنه(٥٠)

٤- وفي اللسان قال أبو حزام العكلي:

لي والد شيخ تهضه غيبتي

وأظن أن نفاد عمره عاجل (٥١)

ولنرجع إلى قول العلماء بأن إسكان الهاء

ضرورة لنجد أكثر من قراءة وردت على هذه اللغة تسقط هذا القول، من هذه القراءات ما نقله ابن خالويه عن أباد بن تغلب (ونحشره) طه ١٢٤ بإسكان الراء والهاء (٥٢) ومنها ما روي عن ابن عباس (نوح ابنه) هود ٤٢ بجزم الهاء(٥٣)، ومنها قراءة هشام وأبي بكر (فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره(٧) ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره(٨)) الزلزلة ٧، ٨ (٥٤).

وقد أحسن ابن جني صنعاً حين ذهب إلى أن إسكان الهاء لغة لا ضرورة، قال: "ومنهم من يسكن الهاء المضمرة إذا وصلها فيقول: مررت به أمس، وذكر أبو الحسن أنها لغة لأزد السراة"(٥٥)، وبهذا يسقط قول المبرد وابن السراج وابن عصفور الذين زعموا أن تسكين الهاء ضرورة.

(٧) تشديد الواو والياء من هو وهي

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول شاعر همدان:

وإن لساني شهدة يهتدى بها

وهو على من صبه الله علقم

قال البغدادي: على أن همدان تشدد واو هو، وياء هي، ولم يمثل له- أي الرضي، وهو في هذا البيت:

والنفس ما أمرت بالعنف آبية

وهي إن أمرت باللطف تأتمر(٥٦)

فالرضي يستشهد على تشديد الواو بقول شاعر همدان: وهو على من صبه علقم(٥٧)، والبغدادي يتدرك عليه شاهداً آخر في تشديد الياء "وهي إن أمرت باللطف تأتمر".

قلت وقد جاء تشديد الواو من هو في قول الحسين بن مطير الأسدي:

ذاب السحاب فهو بحر كله

وعلى البحور من السحاب سماء(٥٨)

وجاء أيضاً في قراءة، (هو الذي خلق لكم ما في الأرض جميعاً) البقرة ٢٩ (٥٩)، وفي هذه القراءة رد على الألوسي الذي ذكر أن تشديد الواو والياء من هو وهي من باب الضرورة الشعرية عند المحققين (٦٠)، بقي الحديث عن موقف البغدادي من استشهاد الرضي بالبيت، فالرضي يذكر أن همدان تشدد الواو من هو والياء من هي، ومثل فقط لتشديد الواو، وذكر البغدادي شاهداً آخر على تشديد اليا، وتم العثور على شاهد آخر للحسين بن مطير، ويبدو أن هذا الشاهد غير معروف لصاحب المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية، فلم يذكره في معجمه.

(٨) لغات العرب في الذي والتي وتثنيتهما وجمعهما

ذكر البغدادي في لغات العرب في الذي والتي وتثنيتهما وجمعهما إلا أنه لم يستقص كل هذه اللغات، كما أنه لم يذكر كل الشواهد على اللغات التي ذكرها وسنحاول خلال هذه السطور أن نذكر كل هذه اللغات، وأن نورد كل الشواهد على كل لغة من هذه اللغات.

أولاً: لغات العرب في الذي والتي:

في الذي والتي أربع لغات:

اللغة الأولى، وهي اللغة العليا: الذي

اللغة الثانية: اللذ واللت بحذف الياء وإبقاء الكسرة، وقد استشهد الرضي على هذه اللغة بقول الشاعر:

واللذ لو شاء لكنت صخراً

أو جبلاً أشم مشمخراً (٦١)



اللغة الثالثة: اللذ واللت بحذف الياء وإسكان الذال والتاء، وقد استشهد الرضي على هذه اللغة بقول الراجز:

كاللذ تزبى زبية فاصطيدا

قال البغدادي: على أن حذف الياء من الذي وتسكين الذال لغة (٦٢)، واستشهد الرضي على هذه اللغة أيضاً بقول الشاعر:

فقل للت تلومك إن نفسي

أراها لا تعوذ بالتميم

والشاهد فيه كالشاهد في الذي قبله.

اللغة الرابعة: الذي والتي بتشديد الياء، وقد استشهد الرضي على هذه اللغة بقول الشاعر:

وليس المال فاعلمه بمال

وإن أغناك إلا للذي (٦٣)

هذه هي اللغات في الذي والتي، وقد أوردها البغدادي تبعاً للرضي، ولم يزد أو ينقص على ذلك شيئاً ولا ذنب له في ذلك، فالكلام هو في كتب النحو المختلفة.

ثانياً: لغات العرب في مثنى الذي والتي:

في تثنية الذي والتي ثلاث لغات؛ الأولى اللذان واللتان، والثانية اللذان واللتان بتشديد النون، ولم يستشهد الرضي وكذلك البغدادي على هذه اللغة.

اللغة الثالثة: اللذا واللتا بحذف النون، وقبل ذكر الشواهد على ذلك ننبه إلى أن حذف النون عند البصريين لاستطالة الموصول بصلته، وقد تابع الرضي البصريين، فهذا الحذف ليس لغة عنده، وعند الكوفيين الحذف لغة(٦٤)، وقد بين البغدادي استشهاد الرضي بقول الأخطل:

هما اللتا لو ولدت تميم

لقيل فخر لهم صميم

قال البغدادي على أن حذف النون لاستطالة الموصول بالصلة، إلى هنا استشهاد الرضي بالبيتين، وزاد في هذا الشاهد قوله: قال شراح التسهيل: حذف النون لغة بني الحارث بني كعب وبعض بني ربيعة(٦٥)أي يبقى الفضل للبغدادي التنبيه على أن هذا الحذف لغة وإن نقل ذلك من شراح التسهيل.

ثالثاً: لغات العرب في جمع الذي:

للعرب لغات في جمع الذي:

اللغة الأولى، وهي اللغة العليا: الذين

اللغة الثانية: النون، وهي لغة هذيل، ولم يستشهد الرضي على هذه اللغة وكذلك البغدادي، وجاء الشاهد على هذه اللغة في بعض الكتب في قول الشاعر:

وبنو نوريجية الذون كأنهم

معط مخدمة من الخزان(٦٦)

اللغة الثالثة: الذو والذي بحذف النون.

والشاهد على الذي بحذف النون قول الشاعر:

وإن الذي حانت بفلج دماؤهم

هم القوم كل القوم يا أم خالد

والشاهد على الذو قول أمية بن الأسكر:

قومي الذو بعكاظ طيروا شرراً

من روس قومك ضرباً بالمصاقيل

وهذا ليس بلغة عند الرضي وتبعه البغدادي، وقد نص ابن الشجري على أن

هذا الحذف لغة (٦٧).

رابعاً: لغات العرب في جمع التي:

ذكر الرضي أكثر من جمع للتي إلا أنه لم يذكر ذلك على أنه لغة، وقد نص ابن الشجري على أن هذه الجموع لغات، وقد استشهد ابن الشجري على اللات بحذف الياء وإبقاء الكسرة بقول الأسود بن يعفر:

اللات كالبيض لما تعد أن درست

صفر الأنامل من قرع القواقيز(٦٧)

ولم يستشهد الرضي على هذا الجمع بهذا الشاهد وبطبيعة الحال لم يذكره البغدادي، هذه هي لغات العرب في الذي والتي وتثنيتهما وجمعهما، وقد رأينا البغدادي متابعاً للرضي في النص على اللغات في الذي والتي، وخالف البغدادي الرضي، ونص على أن حذف النون من اللذان واللتان لغة، ونقل عن شراح التسهيل أنها لغة بني الحارث بن كعب وبعض بني ربيعة.

(٩) ذو في لغة طيء

ذكر البغدادي هذه اللغة في موضوعين، الموضع الأول عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول سنان بن الفحل الطائي:

فإن البئر بئر أبي وجدي

وبئري ذو حفرت وذو طويت

قال: على أن ذو اسم موصول، وهو هنا بمعنى التي، لأن البئر مؤنثة.

والموضوع الثاني: عند شرحه لقول عارق الطائي:

لئن لم تغير بعض ما قد صنعتم

لانتحين للعظم ذو أنا عارقه

قال: وذو صفة للعظم وهو لغة طيء بمعنى الذي" (٧٠)اهـ

من الموصولات الاسمية التي ذكر النحاة أنها تستعمل للواحد المذكر والمؤنث، والمثنى، والجمع مذكراً ومؤنثاً بلفظ واحد ذو في لغة طيء، فيقال على هذه اللغة جاءني ذو فعل وذو فعلوا، وذو فعلت، وذو فعلتا وذو فعلن، وهي مبنية على الواو، ويستشهد النحاة على هذه اللغة بالشاهدين اللذين مر ذكرهما: وبئري ذو حفرت، ذو أنا عارقة، بقول منظور بن سحيم:

فإما كرام موسرون لقيتهم

فحسبي من ذو عندهم ما كفانيا(٧١)

وبقول بجير بن عتمة الطائي:

ذاك خليلي وذو يواصلني

يرمي ورائي بأم سهم وأم سلمة(٧٢)

ويقول قال الطائي:

فقولا لهذا المرء ذو جاء ساعياً

هلم فإن المشرفي الفرائض(٧٣)

هذه هي الشواهد التي استشهد بها النحاة على (ذو) الطائية، ولطيء أربع لغات في (ذو)، الأولى ما سبق ذكرها، وهي مبنية على الواو كما قال السيوطي(٧٤)، ولا تتصرف، فيقال للواحد والمثنى والجمع "ذو" بلفظ واحد، واللغة الثانية: ذات وهي خاصة بالمؤنث ألحق بذو تاء التأنيث مع بقاء البناء على الضم، وهي تقع على من يعقل وما لا يعقل من المؤنثات. حكى الفراء: "بالفضل ذو فضلكم الله به، والكرامة ذات أكرمكم الله بها"(٧٥).

اللغة الثالثة: وفيها تجمع ذات على ذوات مضمومة في الأحوال الثلاثة.

اللغة الرابعة: وفيها تصرف ذات تصريف "ذو " بمعنى صاحب مع إعرابها في جميع الأحوال، فيقال: ذواتا، وذوات، وذواتي:..(٧٦).

بقي لنا نقطتان، الأولى الفرق بين ذو الطائية وذو بمعنى صاحب، والفرق بينهما من ثلاثة أوجه:

الوجه الأول: أن "ذو" بمعنى صاحب تتصرف فيقال "ذا – ذي.." أما ذو الطائية فلا تتصرف، نقول ممرت بالرجل ذو قال.

الوجه الثاني: أن ذو الطائية توصل بالفعل ولا يجوز ذلك في "ذو" بمعنى صاحب.

الوجه الثالث: أن ذو الطائية لا يوصف بها إلا المعرفة، أما التي بمعنى صاحب فيوصف بها المعرفة والنكرة(٧٧).

بقي الحديث عن موقف البغدادي من الرضي، وهو في الشاهد الأول يشرح استشهاد الرضي بقول سنان: وبئري ذو حفرت، أما في الشاهد الثاني ذو أنا عارقة فهذا استطراد من البغدادي، والشاهد لم يقع أصلاً في شرح الرضي، وإنما ذكره البغدادي عنه تعرضه لشاهد الرضي:

حلفت بهدي مشعر بكراته

يخب بصحراء الغبيط ورادقه

وبعد أن بين استشهاد الرضي به(٧٨) ذكر أن بعده:

لئن لم تغير بعض ما قد صنعتم

لانتحين للعظم ذو أنا عارقه

وتصدى البغدادي لشرح مفرداته، ومن مفرداته جاء حديثه عن ذو الطائية، إذن يحسب للبغدادي أنه أتى بشاهد آخر على ذو الطائية، وإن كان متداولاً في كتب النحاة، إلا أن الرضي لم يذكره عند حديثه عن ذو الطائية.

(١٠) ما الحجازية والتميمية

"ما" حرف نفي يدخل على الأسماء والأفعال، والقياس ألا يعمل هذا الحرف شيئاً، لأن عوامل الأسماء لا تدخل على الأفعال وعوامل الأفعال لا تدخل على الأسماء (٧٩)، إلا أن هذا الحرف له شبه عام وشبه خاص؛ فالشبه العام شبهه بالحرف غير المختصة في دخوله على الأسماء مرة وعلى الأفعال مرة أخرى، وقد راعى التميميون هذا الشبه فلم يعملوا هذا الحرف(٨٠)، أما الحجازيون فقد راعوا الشبه الخاص؛ وذلك أن ما للنفي مثل ليس، والاثنان يدخلان على المبتدأ والخبر، كما أنهما يخلصان الفعل المحتمل للحال؛ لذلك أعلموا "ما" عمل ليس لكن بشروط:

الشرط الأول: ألا يقع بعدها إن، وقد استشهد الرضي على بطلان عمل "ما" لوقوع إن بعدها بقول فروة بن مسيك:

فما إن طبنا جبن ولكن

منايانا ودولة آخرينا

الشرط الثاني: بقاء النفي، فإن انتقض بإلا بطل العمل.

قال الرضي: ونقل عن يونس (٨١) أنه يجوز إعمالها مع انتقاض نفيها بإلا، وأنشد في ذلك:

وما الدهر إلا منجنوناً بأهله

وما صاحب الحاجات إلا معذباً (٨٢)

الشرط الثالث: ألا تؤكد بما، فإن أكدت بما بطل العمل(٨٣).

الشرط الرابع: ألا يتقدم خبرها، فإن تقدم ارتفع (٨٤)، أما قول الفرزدق:

فأصبحوا قد أعاد الله نعمتهم

إذ هم قريش وإذ ما مثلهم بشر

حيث نصب الفرزدق مثلهم مع تقديم الخبر على الاسم وليس بظرف ولا مجرور، فللنحويين فيه أقوال:

القول الأول: ليسيبويه حيث جعله شاذاً، قال البغدادي بعد أن ذكر الشاهد: "على أن سيبويه حكى أن بعض الناس ينصب مثلهم وهذا لا يكاد يعرف"(٨٥).

القول الثاني: للمبرد حيث ذهب إلى أن "مثلهم" منصوب على الحال، والخبر محذوف (٨٦).

القول الثالث: إن مثلهم منصوب على الظرف، أي في مثل حالهم وهذا رأي الكوفيين، وقد عقب البغدادي على هذه الأقوال الثلاثة بقوله: قول سيبويه مبني على إعمال ما، والقولان بعده مبنيان على إهمالهما(٨٧).

القول الرابع: البيت للفرزدق وقد استعمل لغة غير فغلط؛ لأنه قاس النصب مع التقديم على النصب مع التأخير، وقد رد ذلك البغدادي.

القول الخامس: نصب الفرزدق "مثلهم" ضرورة لئلا يختلط المدح بالذم.

القول السادس: عن ما هنا لم تعمل شيئاً ولا شذوذ في البيت (٨٨). ونعود إلى شواهد الرضي، فقد استشهد بقول الشاعر:

لو أنك يا حسين خلقت حراً

وما بالحر أنت ولا الخليق

قال البغدادي: على أن فيه دليلاً على جواز تقديم الخبر المنصوب، إذ الباء لا تدخل إلا على الخبر المنصوب. قال أبو علي في إيضاح الشعر: أما أنشده لبعض البغداديين لو أنك يا حسين...

فإنه يكون شاهداً على ما حكاه أبو عمرو في نصب خبر ما مقدماً ومن دفع ذلك أمكن أن يقول: إن الباء دخلت على المبتدأ وحمل ما على أنها التميمية، قال البغدادي:

من يدفع ذلك يقول: "إن الباء زيدت في خبر ما التميمية ولا يذهب إلى أن مدخولها مبتدأ، والصحيح أنها تزاد في خبر ما على اللغتين، وهو ظاهر كلام سيبويه" (٨٩).

وقد استشهد الرضي على زيادة الباء بعد ما النافية المكفوفة بقول المنتخل:

لعمرك ما إن أبو مالك

بوان ولا بضعيف قواه

قال البغدادي: على أن الباء تزاد بعد ما النافية المكفوفة بـ "إن" اتفاقاً، وهذا يدل على أنه لا اختصاص لزيادة الباء في خبر ما الحجازية" (٩٠).

هذه هي الشواهد التي ذكرها الرضي في باب "ما" وقد رأينا البغدادي يسير خلفه خطوة خطوة، إلا أنه زاد عليه شاهداً على ما الحجازية في غير هذا الباب، فعند شرحه لقول مزاحم:

بحيهلا يزجون كل مطية

أمام المطايا سيرها المتقاذف

ذكر قصيدة هذا الشاهد ومنها هذا البيت المشهور:

وقالوا تعرفها المنازل من منى

وما كل من وافى منى أنا عارف

قال البغدادي: البيت أورده سيبويه في موضعين برفع كل على لغة أهل الحجاز(٩١).

الهوامش:

١- الكامل ٧٦٥/٢.

٢- كان القدماء يطلقون كلمة لغة ويريدون بها لهجة.. راجع مثلاً خصائص ابن جني ١٠/٢ باب اختلاف اللغات وكلها حجة... وتحمل تأليفهم في هذا المجال كلمة لغة.

٣- راجع اللهجات العربية للدكتور إبراهيم أنيس، واللهجات العربية في التراث للدكتور أحمد علم الدين الجندي.

٤- الخزانة ٤٥١/٧.

٥- اللسان:كلع.

٦- الخزانة ٤٦٧/١١.

٧- الالسان: عجرف

٨- الجمهرة ٣٢٣/٣ وما بعدها.

٩- اللهجات العربية في التراث ٣٨٠/١.

١٠- الخزانة ٤٦٤/١١.

١١- اللسان: غمم.

١٢- الجمهرة ١٦١/١.

١٣- راجع اللهجات العربية في التراث ٣٨٢/١ ومصادره.

١٤- الخزانة ٤٦٤/١١، وانظر مثلاً اللسان: لخلخ.

١٥- خزانة الأدب ٤٩٦/٤.

١٦- انظر مثلاً شرح الرضي ٢٧٣/٢، وشرح التسهيل ٤٧/١، والهمع ١٣٠/١ مع ملاحظة أن اللغات تسع عند ابن مالك حيث لم يذكر اللغة العاشرة.

١٧- ونقل ابن مالك عن ابن الأعرابي أنه يقال في تثنية فم فموان وفميات شرح التسهيل ٤٧/١.

١٨- سر الصناعة ٤١٧/١.

١٩- وقال ابن مالك في شرح التسهيل: وحكى اللحياني أنه يقال فم وأفمام؛ فعلم بهذا النقل أن التشديد لغة صحيحة لثبوت الجمع على وفاقها، شرح التسهيل ٤٧/١.

٢٠- وقال ابن مالك: الصحيح أن للفم ثلاث مواد، ف م ي، ف م و، ف م م، ومادة رابعة من فوه، وكلها أصول متوافقة في المعنى لا أن أصلها فوه كما زعم الأكثرون، شرح التسهيل ٤٧/١، ٤٨.

٢١- وقال ابن مالك: وفي هذا جمع بين البدل والمبدل منه في غير ضرورة مع توسع وتصرف ٤٨/١.

٢٢- خزانة الأدب ٤٨٢/٧، وأمالي ابن الشجري ٢٢٩/٢.

٢٣- شرح الرضي ٢٧٤/٢.

٢٤- الهمع ١٣١/١.

٢٥- انظر في هذه الشواهد على سبيل المثال شرح المفصل ١٢٨/٣، وشرح الجمل ١٥٢/١، وشرح الرضي ٣٤٩/٣، والهمع ١٤٣/١.

٢٦- خزانة الأدب ١١٣/٧، ٤٥٥/٧.

٢٧- شرح شذور الذهب ٦٠.

٢٨- نسبها ابن عصفور في شرح الجمل إلى خثعم فقط ١٥٢/١.

٢٩- الهمع ١٣٤/١ وراجع الإكليل للهمداني ٢١٤/١ فقد نسبها لهمدان أيضاً.

٣٠- سر صناعة الإعراب ٧٠٤/٢.

٣١- وغيره من النحاة، انظر مثلاً شرح المفصل ١٢٩/٣.

٣٢- انظر هذه التخريجات في الخزانة ٤٢١/٣ وما بعدها.

٣٣- خزانة الأدب ٤٢١/٣.

٣٤- الخزانة ٥٨/٨، وانظر معاني القرآن ٩٢/٢، وكتاب الشعر ١٥٩/١ وايضاً شواهد الإيضاح ٨٧١/٢.

٣٥- انظر الهمع ١٥٦/١.

٣٦- انظر في نسبة هذه اللغة على سبيل المثال: معاني القرآن للفراء ٩٢/٢، الهمع ١٥٦/١.

٣٧- انظر في هذه الشواهد معاني القرآن للفراء ٩٢/٢، كتاب الشعر للفارسي ١٥٩/١، أمالي ابن الشجري ٢٦١/٢، ايضاح شواهد الإيضاح ٨٧١/٢، شرح المفصل ١٢/٥، الضرائر ٢١٩، شرح الرضي ٣٨٣/٣، الهمع ١٥٦/١.

٣٨- انظر شرح الرضي ٣٨٣/٣.

٣٩- ضرائر الشعر لابن عصفور ٢١٨.

٤٠- والأمر كذلك عند الرضي ٣٨٣/٣، وانظر الهمع ١٥٦/١.

٤١- وردت هذه اللغة منسوبة إلى هذيل في المصادر التالية: الخصائص ١٨٧/٣، وشرح المفصل ٣٠/٥، وشرح الشافية للرضي ١١٣/٢، وشرح الكافية ٣٩٤/٣، والهمع ٨٣/١، ووهم ابن خالويه فنسبها إلى تميم مختصر شواذ القرآن ١٠٤، وكذلك وهم ابن عصفور فنسبها إلى بني سليم، شرح الجمل ٥٤٢/٢.

٤٢- اللغة لهذيل كما ذكرنا.

٤٣- مختصر شواذ القرآن ١٠٤.

٤٤- ذكر ابن مجاهد في السبعة أن القراء لم يختلفوا في إسكان الواو من عورات، انر السبعة ٤٥٩.

٤٥- انظر مثلاً شرح الشافية ١١٣/٢، وشرح المفصل ٣٠/٥، والهمع ٨٣/١.

٤٦- راجع هذه القضية وتعارض الشاهدين في لغة هذيل ص ٨٨ أو ما بعدها.

٤٧- الخزانة ٢٦٩/٥، وانظر الأصول ٤٦١/٣، والخصائص ١٢٩/١، ٣٧١ والمحتسب ٢٤٤/١.

٤٨- انظر رأي المبرد في المقتضب ١٧٧/١، وابن السراج في الأصول ٤٦١/٣، وابن عصفور في المقرب ٢٠٥/٢، وشرح الجمل ٦٠٦/٢، والضرائر ١٢٤، وقد ذهب الرضي إلى أن إسكان الهاء جائز عند بني عقيل وبني كلاب، ضرورة عند غيرهم، شرح الرضي ٤٢٢/٢.

٤٩- الخصائص ١٢٩/١، والمحتسب ٢٤٤/١.

٥٠- الخصائص/ ١٢٩/١، وسر الصناعة ٧٢٧/٢، والمحتسب ٢٤٤/١.

٥١- أخل به المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية، وانظره مثلاً في اللسان "ها".

٥٢- مختصر شواذ القرآن ٩٣.

٥٣- انظر المحتسب ٣٢٣/١.

٥٤- انظر البحر المحيط ٤٩٨/٨.

٥٥- المحتسب ٣٢٣/١، وانظر الخصائص ١٢٨/١، وسر الصناعة ٧٢٧/٢.

٥٦- خزانة الأدب ٢٦٦/٥، وقد وردت اللغة منسوبة إلى همدان في الهمع ٢٠٤/١، واللسان: هو وراجع شعر همدان وأخبارها ص ٩١، وما بعدها.

٥٧- شرح الرضي ٤١٠/٢.

٥٨- أخل به معجم إميل يعقوب، والشاهد لابن مطير من قصيدة في وصف المطر، انظرها في الشعر والشعراء ٩١/١.

٥٩- مختصر شواذ القرآن ص ١٢، وهي قراءة الأخفش عن ابن عامر.

٦٠- الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر ص ١٢٣.

٦١- انظر شرح الرضي ١٨/٣.

٦٢- الخزانة ٣/٦، وانظر مثلاً أمالي ابن الشجري ٥٢/٣، ومن تراث لغوي مفقود للدكتور أحمد علم الدين الجندي ص ٢٧٧، وعزاها لهذيل.

٦٣- شرح الرضي ١٧/٣.

٦٤- انظر ملاً أمالي ابن الشجري ٥٢/٣،وشرح الجمل ١٧٢/١.

٦٥- انظر مثلاً شرح السلسيلي المسمى شفاء العليل ٣٢٣، ومجالس ثعلب ٤١٣/٢.

٦٦- الأزهية ص ٢٩٨، وأمالي ابن الشجري ٦٥/٣.

٦٧- انظر أمالي ابن الشجري ٥٢/٣ وما بعدها.

٦٨- أمالي الشجري ٥٢/٣ وما بعدها.

٦٩- خزانة الأدب ٣٤/٦.

٧٠- خزانة الأدب ٤٣٩/٧، واللغة منسوبة على طيء في التبصرة والتذكرة ٥٢٠/١، وشرح المفصل ١٤٩/٣، وشرح الجمل ١٧٨/١، وشرح الرضي ٢٢/٣، والهمع ٢٧٢/١،..

٧١- الشاهد في قوله: من ذو ، انظر مثلاً شرح المفصل ١٤٨/٣، الهمع ٢٧٣/١.

٧٢- الشاهد في قوله ذو يواصلني، حيث جاءت ذو بمعنى الذي،أنظر مثلاً الهمع ٢٧٣/١، وشرح الأشموني ١٥٧/١.

٧٣- الشاهد في قوله ذو جاء ساعياً، فإن ذو صفة للمرء، انظر مثلاً شرح الأشموني ١٥٧/١.

٧٤- الهمع ٢٧٢/١.

٧٥- انظر الأزهية ٣٠٢، وأمالي ابن الشجري ٥٤/٣.

٧٦- انظر مثلاً شرح الرضي ٢٣/٣، والهمع ٢٧٣/١.

٧٧- انظر شرح المفصل ١٤٩/٣.

٧٨- استشهد به الرضي على أن تأنيث نحو الزينبات مجازي لا يجب له تأنيث المسند، انظر شرح الرضي ٢٢/٣.

٧٩- قال ابن عصفور: كل حرف يليه الاسم مرة والفعل أخرى فبابه ألا يعمل في شرح الجمل ٦٠٣/١.

٨٠- قال سيبويه: وأما بنو تميم فيجرونها مجرى أما وهل، أي لا يعملونها في شيء، وهو القياس، الكتاب ٥٧/١.

٨١- والشلوبين كمات في الهمع ٣٩٠/١.

٨٢- وفي الهمع: وما حق الذي يعثو نهاراً ويشرق ليله إلا نكالا ٣٩٠/١.

٨٣- حكى الفارسي وابن الدهان عن جماعة من الوفيين إجازة النصب الهمع ٢٩١/١.

٨٤- كقول الشاعر: وما حسن أن يمدح لامرء نفسه، الهمع ٣٩٢/١.

٨٥- الكتاب ٦٠/١.

٨٦- انظر المقتضب ١٩١/٤.

٨٧- خزانة الأدب ١٣٣/٤.

٨٨- قال ابن عصفور" وهو الصحيح" ٦٠٦/١.

٨٩- خزانة الأدب ١٤٠/٤.

٩٠- خزانة الأدب ١٤٦/٤.

٩١- الخزانة ٢٧١/٦، وانظر الكتاب ٧٢/١، ١٤٦.





قراءات

قراءة في رواية د. عادل العبد المغني.. "الكويت وطن آخر".

علي عبد الفتاح



قراءة في رواية د.عادل العبد المغني "الكويت وطن آخر":

اكتشاف الروح الضائعة

بقلم: علي عبد الفتاح *

قرأت رواية الكاتب عادل العبد المغني : الكويت وطن آخر..وقد وجدت هناك رموز فنية في هذه الرواية وددت أن أتحدث عنها وأتبين أسرارها لعل ما في أحداث الرواية ما يثير الذهن بمعانٍ أخرى ترتبط بحياتنا وأفكارنا وحضارتنا وتاريخنا الإسلامي الكبير.

أدب رحلات

الرواية في البداية تنتمى إلى أدب الرحلات إذا كنا من الممكن أن نتصور ذلك فهي رحلة البطل من لشبونة إلى نيويورك وأرض الهنود الحمر وزنجبار وبومبي بالهند وعمان ثم رحلة العودة إلى لشبونة باسبانيا ثم التفكير في وطن آخر.

وخلال تلك الرحلة وهي في الزمن القديم ١٨٨٠م إلى ١٩٠٥ يخرج البطل باحثاً عن ذاته بعد أن سكنته فكرة لم يستطع أن يتحقق منها أنه من نسل عربي إسلامي.

وفي رحلاته يلتقي بشخصيات كثيرة يصادق منها شاب أفريقي جاء هارباً من العبودية والقهر والأسر في بلاده وتصادق مع البطل الأسباني حتى نهاية الرحلة حين أسلما معاً وتبدلت أسماؤها.

وفي النهاية لا يستطيع هذا الشاب أن يظل في أسبانيا بعد أن أعلن إسلامه أمام أسرته وعائلته وقرر أن يسافر إلى الكويت ليعيش هناك فهي الوطن الآخر.

---

* كاتب من مصر مقيم في الكويت.



دلالات كثيرة

وكلمة " الوطن الآخر" :

لها دلالات كثيرة في هذه القصة فرغم الثراء الذى حققه والبلاد الكبيرة التي زارها البطل إلا إنه لا يشعر بالأمان أو أيقن أن السلام الحقيقي بين المسلمين في الكويت وهذا الانطباع شعر به حين التقى بشخصية تاجر كويتي بدأ يعلمه الصلاة ويرشده إلى تعاليم الدين الإسلامي.

وقد كان من الممكن لهذا البطل أن يرحل إلى بلد آخر من بلاد المسلمين ولكنه لم يصادف تاجراً مسلماً اقترب منه ولمس جوانب إنسانيته سوى هذا التاجر الكويتي الذى فتح له قلبه بل دعاه في يوم ما أن يزور الكويت.

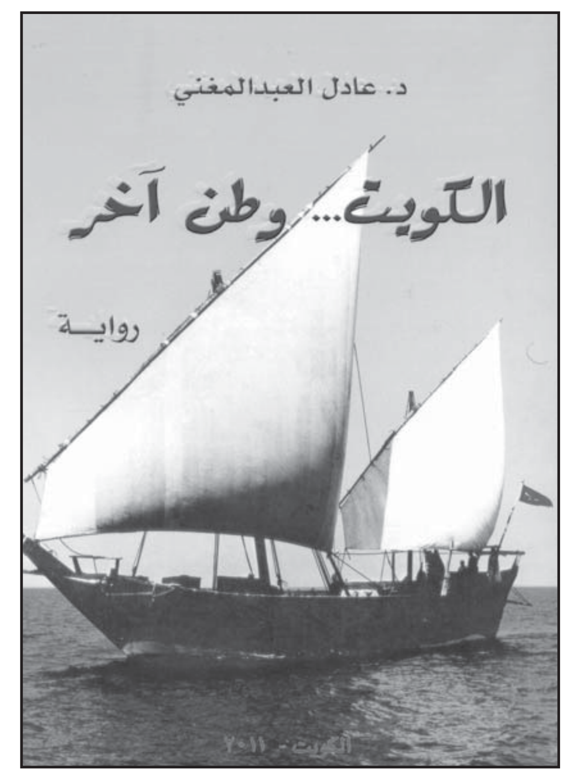
البحث عن السلام

وإذا قرأنا بصورة أعمق لأحداث القصة نجد أنها رواية البحث عن السلام والبحث عن هدى للنفس الحائرة بين الأوهام وصراع المادة والسفر مع البحر ومواجهة الموت ولحظات الغرق.

ولذلك تبدو دلالة أن الكويت وطن آخر في هذه الاتجاهات :

- الأحداث كلها تدور خارج الكويت فالواقع هنا لا يبدو صورة وأحداث وحركة وصراع على أرض الكويت وإنما واقع يسكن الشخصيات في رحلاتها التجارية بين الكويت والهند وزنجبار وتلك الموانى كانت تعد من أهم مصادر التجارة للكويتيين.

رموز الواقع



رحلة البطل الأسطورة الذى يواجه الموت والضياع حتى يهتدى على ضفاف وطن آخر.

فالواقع هنا واقع آخر يرمز له بشخصية الكويتي التاجر وعلاقاته مع الآخرين القائمة على أسس من الخلق الكريم والمبادىء الإسلامية .

وهذا الواقع الآخر هو الذي يقود البطل في النهاية إلى وطن آخر اسمه الكويت .

- من جهة أخرى تبدو أسبانيا مثقلة بالغزوات والتغيرات العنيفة وكذلك إفريقيا وكذلك أمريكا في صراع الرجل الأبيض مع الهنود الحمر ومن هذا الإيحاء تبدو الكويت في عيون رجالها التجار ترفل في سلام وأمان دون قيود من غازٍ أو مستعمر أو طاغ مستبد.

- وكذلك حين يعرض التاجر الكويتي العملة الكويتية في عهد الشيخ صباح الثاني مما يشير إلى أن وجود العملة الكويتية يؤكد مدى استقلالية الكويت وعدم اتباعها أو خضوعها لسيطرة دول أخرى فهي بالنسبة للأوطان الأخرى وطن آخر.

حلم آخر

ولذلك فالكويت هنا وطن آخر لا ينتمي إلى تلك البلاد التي تعاني أو تقاتل على أرض أو ماء أو ذهب بل أن الكنوز الحقيقية كانت في أعماق هؤلاء الرجال الكويتيين الذين حملوا الوطن معهم في كل بلد وتحدثوا باسمه وتفاخروا به وقدموا دعوات إلى الآخرين لزيارته.

ومن خلال هؤلاء الرجال تحول فرنالندو إلى عبد الله الأندلسي فقد أصبح رجلاً آخر يحلم بوطن آخر وهو الكويت

مواقف أخرى

ومن أجمل المواقف بين فرنالندو والنوخذه عبد الله بن حسين الكويتي حين يقول :

- حسناً يا فرنالندو الكويت بلد كان عبارة عن لؤلؤة بداخل محارة وجذر وسدرة في ارض طيبة ثم جاء إليها أناس يجمعهم حلم واحد هو بناء وطن.

ومن خلال هذا الحس الإنساني لدى التاجر الكويتي يسهب في شرح موقف بلاده الكويت التي تحب العرب والأجانب وتفتح الأبواب لكل زائر حتى يتطرق الحوار إلى الإسلام ويبدأ الشاب الاسباني بالإحساس أنه قد عثر على ما يبحث عنه دون أن يدري.



أرض بلا عبودية

إن اعتناق فرنالندو الإسلام جاء عن قناعة فلا يوجد عبودية أو صراع على الأرض والذهب أو خطف النساء وبيعهن في الأسواق فقد أدرك أن هذا الدين هو رسالة الحرية والأمان والسلام لكل البشر.

لذلك تمثلت له الكويت الأرض المثلى لهذه القيم الإسلامية الجميلة وقرر في النهاية أن يسافر إلى الكويت فقد أصبح رجلاً آخر باحثاً عن وطن آخر.

وإذا كان قد تحول من ديانة إلى أخرى فهذا يعنى اهتداءه إلى الحقيقة الخاصة بهذا الوجود فلا سفر ولا صراع من أجل الذهب ولا خوف من الموت أو الغرق أو الهزيمة وإنما العمل الجاد بعزم وإيمان عميقين.

مقارنة واضحة

ولذلك تبدو المقارنة واضحة بين التاجر الكويتي في ثباته النفسي وسكون أعصابه وروحه المنطلقة المنفتحة على العالم بالخير والمحبة والاحترام إلى جانب فرنالندو الاسباني بروحه القلقة وأحلامه المبعثرة وحنينه إلى وطنه وتمزقه بين كونه من نسل عربي إسلامي أو من نسل أجنبي.

الكويت في الرواية واقع يختفى في فكر الشخصيات وأعماقهم.

هذه التناقضات استطاع الأديب عادل العبد المغنى أن يجسدها بعمق وبطريقة فنية بعيداً عن المباشرة أو الخطابية فقد وصف في دقة وعبر في صدق ونسج كلماته دون إسراف في الخيال فجاءت الصورة تنساب إلى ذهن ومشاعر المتلقي دون أن يشعر بذلك.

جماليات الفن

هناك جماليات في الفن الروائي وظف منها المؤلف الكثير من المعاني والقيم التي تركز على الفكر الإنساني والإسلامي والوطن الآخر.

فتكاد الرواية تقترب من حكايات البطل الخيالي الذي يجوب البحار ويصادق الأهوال ثم يعود ويهتدي مرة أخرى إلى دين آخر ويلتقي بشخص آخر ويقرر السفر والإقامة الدائمة في وطن آخر يدعى على خارطة العالم الكويت.

وبذلك تكون الكويت هي الرمز للسلام والحب والأمان للشعوب الأخرى وهي

تعلو بإنسانيتها وفكرها وعلمها وأيضا من خلال أعلامها ومعالمها ومآذن مساجدها وصوت الدعاء كل يوم يعانق السماء لتكون الوطن الآخر.

وطن آخر

فالرواية تبدأ من الكويت وتنتهي بالعودة إليها فكأن الكاتب يؤكد لنا أنك لا تملك سوى وطنك ورغم ترحالك وسفرك ورحيلك ومتاعبك وشقاء نفسك فهناك وطن آخر في انتظارك وطن لا يبلى أو تجف منابعه أو تعتم شموسه إنه مختلف عن كل الأوطان لأنه وطن آخر .

وكأن الرواية ملحمة للوطن وقصيدة ملونة لعيون الكويت وتاريخها وهؤلاء الذين مهدوا الدرب للأجيال القادمة وواجهوا الشقاء والصعاب من أجل وطن كبير في قلوبهم وكيانهم .

وأعتقد أن الأديب عادل العبد المغني لم ينجُ من همومه التراثية وعشقه لتاريخ وطنه وحبه العميق للكويت قديماً وهو يؤمن بأن هذه الأرض التي فجرت ينابيع من المحبة والإخاء بين الإنسان والآخر واستطاعت رغم صغر مساحتها أن تحاور الآخر وتقيم معه علاقات كبيرة وتؤسس قيم إنسانية جميلة لا تفنى إطلاقا لأنها تستمد قوتها ونضارتها من قيم الدين الإسلامي العظيم.

ولذلك فالحوار مع الآخر مستمر وقائم لأنه يمثل حوار السلام وحوار الحضارات القائم على احترام الآخر دائماً وان كنا لا نقتنع بأفكاره.

والرواية في النهاية أدب توثيقي لمرحلة في تاريخ الإنسان وتاريخ الفرد الآخر الذي نقف معه دائماً في جدال وصراع .

هذا هو الفكر الآخر ..

والإنسان الآخر ..

والأرض الأخرى ..

فهل يمكن لك أن تبحث عن وطن آخر ؟


مقالات

"الكتاب الأسود" السلوان الذي يقدمه أورهان باموق *

بقلم: ناصر الملا **

أورهان باموق روائي تركي حصل منذ سنوات على جائزة نوبل في الآداب، صدر له العديد من الروايات "كجودة بيك وأولاده" " والبيت الصامت" و "القلعة البيضاء" و "الحياة الجديدة" واسمي أحمر" و "رواية الكتاب الأسود" التي استوقفتني كثيراً لما فيها من بناء فني متقن وتشكيل فكري ونفسي وروحاني استطاع أن يوظفهم باموق في روايته لينسج من عالمها حالة متفردة بالإبداع الروائي، لم يكن مستغرباً بالنسبة لي أن تترجم أعماله الروائية لأكثر من ثلاثة عشرة لغة، لأنها روايات تغوص بأشكال فنية متعددة لتستخرج الرواية المكتوبة، أضف إلى ذلك أن أسلوب العبث استطاع أن يجد له مساحات فنية منسقة على حجم الشخصيات والصراع الدائر بينها.

لم يسبق أن تناول روائي، إلا فيما ندر، العمق الفني الذي جسده باموق في رواياته، وبالتحديد في رواية " الكتاب الأسود" ولولا منحه جائزة نوبل وانتباه دار المدى وأخرى إليه لكنا إلى هذا اليوم لم نقرأ شيئاً له؛ كاتب بحجم باموق وهو بالمناسبة مواليد ١٩٥٢ وله سبع إلى تسع روايات قد صدرت ومنها ثلاث روايات من ضمنها "الكتاب الأسود" رشحوه للحصول على جائزة نوبل، لتتصدر مبيعات رواياته ذات البنى الفنية المتقنة الأرقام القياسية في أوروبا والغرب بشكل عام، وذلك التوفيق الذي حالفه لم يأتِ عن طريق الحظ أو العلاقات المشبوهة، أو تمرير شيء من هنا أو هناك لأن عصرنا مليء بالفاشلين ممن يقلدون الكتابة الروائية، وممن يدفعون الأموال الطائلة لنشر نتاج رديء وصورة قبيحة لما يسمى بكاتب روائي، وهو ليس بأكثر أن يكون نساخ (حكاوي وغطاوي).

أقول إن أورهان باموق حظى عنوان رحلته الروائية على المبدأ الذي ناضل من أجله عبر تجسيد شخصيات حيه وناطقة في رواياته للمجتمع التركي، تاريخياً أو معاصراً وتناول الحالة الإنسانية التي مرت من هناك لتصل إلى هنا، إلى أواخر العشرينات أو بداية الألفية الجديدة.. التراكم البشري .. التضحيات.. الغني والفقير، من يحصد النجاحات التركية ويجعلها نجاحات تفوق كل من حولها، ولِمَ تفوق كل من حولها؟ أهو قدر التركي أن يكون متفوقاً على من حوله؟ ثم أنه بالحتم سوف يدفع

---

* كاتب تركي حاصل على جائزة نوبل في الأدب.

** كاتب وناقد من الكويت



ضريبة هذا التفوق، ثمة فاتورة تكتب أرقامها المحصلة البشرية، لذلك تتجسد البراعة الأدبية والروائية الفذة لدى باموق في رواياته عن طريق الاستعصاء أو العصيان، أو المعصية أو المصيبة، أو ما دون ذلك كل ذلك وأكثر يكون مرتكزاً لانطلاق العمل الروائي.

ولعل رواية "الكتاب الأسود" كان محورها يدور حول شخصية "غالب" وزوجته "رؤيا" و " جلال" الكاتب و "العم مليح" و "وآصف الأصم"، الزوجين في الرواية هما حبيبان لذلك تتفق كل طروحاتهما وأفكارهما حينما يفرض موضوعاً للمناقشة، وباموق يتعامل مع الزوجين من منطلق وضعهما في المجتمع العلماني الذي يرفض العودة إلى الماضي والتمسك بالمبادئ الإسلامية التي كانت سائدة قولاً وفعلاً في القرون الفائتة، وإن جنح غالب إلى نزواته وجلوسه على شاطئ بحر "البوسفور" لشرب العرق ونسيان يوم العمل كما هو الحال بالنسبة "لرؤيا" زوجته، وعن طريق تلك الجلسة يستطيع أن يتكلم ويقول ما بدا له لأن مفروضاً عليه أن يحكي ويتكلم بلغة عصره، لا بلغة الأمس، وهذا ما يعبر عنه "باموق" في الفصل الثالث، السطر السادس، عن رواية غالب وهو يصعد درج البناء التجاري المؤدي إلى مكتبه في شارع "الباب العالي" : " وسيذكر في ليل اليوم الذي تركته فيه رؤيا في أثناء تفحصهم الرسالة التي تركتها له بأن القلم الأخضر الجاف الذي كتبت فيه الرسالة مماثلاً تماماً للقلم الجاف الساقط في الماء"، لعل نقطة تحول الرواية دار حول رمزية وأبعاد ذلك القلم بين "جلال" الكاتب ضمير الأمة التركية وتاريخها، إن صح التعبير، و "غالب" الرجل العصري الذي قد يضيع كما ضاع القلم الأخضر الجاف، والذي سقط من يده في بحر "البوسفور"، وصار صعباً الحصول عليه، ولكن "غالب" متمسك بالقلم .. أي متمسك بتاريخه، وإن لطخته سنوات الانطلاق والانكسار أو التغير والاندماج في بلد آخر، فرضية البقاء تلزم غالب وغيره بالتبعية، ربما كانت هي الحل الأخير لنجاة غالب و أجيال أخرى من فرضيات وأوهام الماضي الذي ما جلب إلا الهزيمة والخيانة والانكسار، ولكن "غالب" متمسك بالقلم الأخضر الجاف لأن حنيناً يجمعه به وفي الرواية : " وحين رأى جلال أن غالباً أحب هذا القلم الساقط في الماء قبل أربعة وعشرين عاماً أعطاه إياه يستخدمه لمدة أسبوع، وحين علم أنه ضاع نهض عن كرسيه وسأل عن المكان الذي سقط فيه بالبحر، وبعد أن استمع جلال للجواب قال: " لا يعد مفقوداً لأننا نعرف في أي مكان من "البوسفور قد سقط".

باموق لا يعطي الفرصة للقارئ من استحصاء قيمة الرمزية والمنهج العبثي الذي يتناول فيه موضوعه، لا مكان للحشو في الرواية ولا فقرة تدلل لك على حكمة أو بيت شعر أو من هذا القبيل؛ كل كلمة يكتبها تجسد منهج صراع عبثي في الرواية هو يريد أن ينظر بأعين الآخرين أنا وأنت وأياً ما كان إلى غالب ورؤيا ليجعل منهما مساراً للعجب أو الاستسخار! أن تقتنع ليس ذلك هو الحل بالنسبة لغالب أو رؤيا .. أو الأستاذ جلال، إذ أن القناعة هنا كامنة بالثقافة التركية ذاتها، والثقافة هي هوية ولغة عبور تلك الشخصيات من الماضي

إلى الحاضر أو الرجوع من الحاضر إلى الماضي.. الماضي جعل غالب في الرواية يرجع له وأعينه على واقعه الواقع الذي لم يتفق مع "جلال" إذ أنه واقع مبني على محاربة الماضي، إلغاء أو تجريد معالم الدولة العثمانية، وهي الدولة التي كانت مسيطرة على الشرق الأوسط والحجاز وأجزاء كبيرة من أوروبا، أهكذا تمحى بيوم وليلة ليسقط القلم الأخضر بالبحر وتضيع الكلمة ؟!

وعن غالب ورؤيا فإنهما حاولا أن يقتربا من "جلال" وواقعيته ليتلمس منه موقفه مما هم فيه، كل ذلك تم تناوله فلسفياً وعبثياً بطريقة فنية روائية محكمة لم يدق فيها "باموق" أبواب الرقابة التركية لتحجر على فنه، إنه الروائي الذي ضحك على تلك الرقابة، لأنه أضاعها بأعماله الروائية التي يفوق فنها حجم ورأس الرقيب الذي قد يشخط بقلمه الرديء على ظهور أعمال باموق.

الهروب من الواقع الاستهلاكي المعاصر في تركيا ما كان من اهتمامات باموق لأن من يكتب عن الشخصيات الاستهلاكية هو كاتب ينسخ ناقلاً عن ما يشاهده ولا يأتي بجديد، الهروب من الواقع التركي المعاصر لم يستخدمه باموق بغية الهرب من اسطانبول إلى أوروبا، وإنما استخدمه عن طريق الكلمة والحوار العبثي والفن الروائي المتقن المتجدد عما فات من خطوط قصصية وروائية عفا عليها الزمن، والتشبث بالوطن الأم تركيا، هو لم يرفض واقعه العلماني بقدر رفضه لتقوقع بلده وتراجعها عما كانت عليه من ريادة، ثم أن الهوية لا تطمس لأن الوطن مسرح للأجيال جميعاً، وهل الخيال عبر كتابات "جلال" و آخرين كاف لتقييم التجربة الحديثة التي هم فيها؟

يصل في نهاية الرواية " غالب" و"رؤيا" إلى سن السبعين وفيها يختم الكاتب روايته حيث يذكر: "وينظر إلى ظلمة اسطانبول وفي منتصف الليل يسيطر علينا الانفعال والكدر".

ثم يختم على لسان غالب: "ليس ثمة ما يدهش بقدر الحياة، عدا الكتابة، نعم طبعاً عدا السلوان الوحيد وهو الكتاب".



جُبران خليل جُبران

بقلم: عبد الرزاق سالم الفرحان*

يعتبر جبران خليل جبران.. رائداً من رواد الأدب في المهجر، وعلماً من أعلام الفكر والعروبة وعملاقاً نادر المثال.

كان مولده في إحدى القرى اللبنانية وذلك عام ١٨٨٥م.

نشأ بين أحضان عائلته الفقيرة وبيئته المتأخرة، حتى ضيق الفقر عليهم الخناق، فاضطروا للهجرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية وهناك نزلوا مدينة بوسطن وفي حي الصينيين اتخذوا لهم منزلاً، وهو أسخى أحياء المدينة بالأقذار، وفضلات الطعام وأفواج الذباب.

وكان هو آنذاك في سن الثانية عشرة، عندما هاجر هو وأمه وأخوه بطرس وأختاه ماريا وسلطانا، ولم يكمل دروسه الابتدائية، فأرسله أخوه إلى المدرسة ليتعلم اللغة الإنكليزية. ثم أعاده إلى لبنان ليدرس العربية، فمكث أربع سنوات في مدرسة الحكمة، عاد بعدها إلى أميركا ليرى أن داء السل قد تفشى في بيت العائلة. وحصد أخته الصغرى في غيبته. وبعد عام واحد انتزع من بين يديه أمه ثم أخاه بطرس. مربيه الحنون وعائله الوحيد. ولم يبق إلى جانبه سوى أخته الكبرى ماريا، تشتغل بالإبرة لكي توفر له القوت الضروري.

إلى أن بلغ سن العشرين، وآن له أن يسعى إلى تحصيل رزقه، فشرع يكتب ويرسم.

وفي عام ١٩٠٥م أصدر كتابه الأول "الموسيقى" باكورة انتاجه الأدبي وأتبعه "بعرائس المروج" و"الأرواح المتمردة" ولكن كتبه الثلاثة لم تدر عليه شيئاً رغم ما فيها من روعة الفن وطلاوة الجديد وطراوة وحرارة العاطفة، أقوى القصص في عرائس المروج هي قصة "مرتا البانية"، ثورة على النذالة الخلقية التي لا تعاقبها الشرائع حينما يفترس ذوو المال والسلطان أعراض البريئات ويتركونهن فرائس للحياة.. وأقواها في "الأرواح المتمردة" قصة خليل الكافر التي تدعو إلى انتزاع الحياة من أيدي الظالمين. إلى جانب قصص غرام ومآس اجتماعية أسلوبها أقرب إلى الشعر منه إلى القصص.

أما كتابه "الموسيقى"، فهو فيض خلجات قلبه المولع بالأنغام.. المؤمن بتأثيرها .. فالموسيقى كانت رائدة في كل ما نظم ونثر..

وقد أسعفته في بعض المحاولات الشعرية:

شاخت الروح بجسمي وغدت

لا ترى غير خيالات السنين

فإذا الأجيال في صدري مشت

فبعكاز اصطباري تستعين

---

* كاتب من الكويت.



والتوت مني الأماني وانحنت

قبل أن أبلغ حد الأربعين

تلك حالي فإذا قالت رحيل

ما عسى حل به؟ قولوا الجنون

وإذا قالت أيشفى ويزول

ما به؟ قولوا ستشفيه المنون

لم يقبل قراء العربية على كتبه، ولا على شعره المنثور الذي نشره بعدها في كتاب "دمعة وابتسامة".. فعمد إلى الرسم ظناً منه أنه أغزر موردا في المحيط الأجنبي.. وراح يرهق قواه استعجالاً لذلك المورد.. حتى توفرت له مجموعة من الرسوم، حملها إلى المعارض فلم تلق رواجا. وظلت مشكلته المالية كما هي، حتى أتيح له التعرف إلى "ماري هاسكل" المرأة التي غيرت مجرى حياته بعطفها عليه، وعنايتها بمستقبله.. فأصبح جبران مؤمناً بتناسخ الأرواح، يرد إلى المكتوب كل حوادث حياته، ولادته، وهجرته، وموت أهله، واحتراق رسومه، وهو يشير في كتابه "المواكب" إلى هذه العقيدة:

وللتقادير سبل لا تغيرها

والناس في عجزهم عن قصدهم قصروا

وفي عام ١٩١٢ حمله طموحه على الانتقال إلى مدينة نيويورك والاستقرار فيها، وهناك تبلورت موهبته الفنية كرسام، وتركز أدبه على منصة النبوغ، وانسجم جبران الفنان مع جبران الأديب.

ولكن الأديب في جبران طغى على جبران الفنان.. وكان كتابه التالي " الأجنحة المتكسرة" ناجزاً منذ أوام، وقد كتب فصوله الأخيرة في مدينة باريس، وجبران في الحقيقة هو بطل قصته، والوقائع التي يرويها هي حكاية حاله "سلمى كرامه" فتاة أحلامه، أحبته وعاهدته على الزواج، ولكنها اكرهت على الزواج من غيره، فماتت كمداً، تلك هي مأساة حبه الأول، كتبها جبران بنار وجده، ثم رددها في قصص أخرى كوردة الهاني، ويوحنا المجنون، ومضجع العروس، وبقي صداها يرين على قلبه وعلى انتاجه إلى آخر أيامه.

جبران الشاعر:

وبعدها بعام أصدر كتابه الشعري الوحيد "المواكب" وعرض فيه أبدع رسومه الرمزية، إلى جانب أبياته الحكيمة، ومن حسنات شعره، قوله في الحياة:

الأرض خمارة والدهر صاحبها

وليس يرضي بها إلا الألى سكروا

وقال في الحق:

وفي الزرازير جبن وهي طائرة

وفي البزاة شموخ وهي تحتضر

وقال في الدين:

الدين في الناس حقل ليس يزرعه

إلا الألى لهم في زرعه وطر

وقال في الحرية:

والحر في الأرض يبني من منازعه

سجناً له وهو لا يدري فيؤتسر

وقال في الحب:

والحب إن قادت الأجسام موكبه

إلى فراش من اللذات ينتحر

وقال في السعادة:

وما السعادة في الدنيا سوى شبح

يرجى فإن صار جسما مله البشر

ولقد خلف جبران ثروة أدبية، تعتز بها المكتبة العربية وتفتخر.

ويأتي عام ١٩٣١، ويصمت صوت هذا العملاق.. وينطوي علماً من أعلام العروبة النادرين، ولقد أفاد كل من اطلع على أدب جبران.

● العدد العاشر، يناير، ١٩٦٧م.



عبد الجليل الطباطبائي

بقلم: خالد سعود الزيد*

في سنة ١٢٥٩هـ-١٨٤٣م هبط الكويت السيد عبد الجليل الطباطبائي، بعد أن طوحت به طوائح الزمن وأقض الدهر مضجعة بالنوى والأسفار، فوجد في هذا البلد الصغير أمناً، ولمس فيه ملاذاً، فألقى عصاه، واستقر مع أهله وذويه إلى أن توفاه الله عام ١٢٧٠-١٨٥٣م عن عمر يناهز الحادية والثمانين، قضى معظمه باحثاً وراء المنصب الكبير والجاه الأثير، متجشماً في سبيل ذلك وعثاء السفر ومكائد الأعداء والحساد.

ولد عبدالجليل في البصرة عام ١١٩٠هـ-١٧٧٦م، في أسرة كريمة، ذات محتد عريق، ونسب قديم كريم ولا غرو فأصل هذه الشجرة سيدنا الحسن بن سيدنا أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، عليهم السلام.

ولطالما تطلع شاعرنا إلى ذلك النسب الكريم وتغنى به:

إني لمن معشر غر غطارفه

من كل ثقف جواد بالكمال ملي

إذا ازدراني جهول لا أرى عجباً

إذ غربة الدار تذوي زهرة الرجل

* * *

كأني لم أرث يوماً فصاحة أحمد

وليس الذكا لي من لؤى بن غالب

وكان والده وقوراً عالماً جليلاً محدثاً وأحد فقهاء عصره، وقد بدأ شاعرنا حياته العلمية في الكتاب، فحفظ القرآن وتعلم القراءة وأخذ شيئاً من الحساب، ولما تم له ذلك دفعه والده ليستوفي ثقافة عصره على أيدي كبار العلماء آنئذ، فدرس النحو

* شاعر وكاتب وباحث من الكويت.



واللغة والفقه والحديث وتمكن من ذلك كله وأننا لنلمس أثر هذه الثقافة واضحاً في شعره كل الوضوح كما في قوله:

فلا خير بالجزم يرفع عنهم

وحالي في خفض من الشوق ناصب

طويل اعتراب وافر الشوق كامل

غرامي وحبي ليس بالمتقارب

لقد أنزلت آيات حبي بمحكم

من القلب لم تنسخ بوحي المعاطب

وقد أجازه الشيخ محمد بن عبد الله بن فيروز عام ١٢١١هـ بنقل جميع مروياته في أرجوزته التي بعث بها إليه وهي مثبتة في ديوانه ومطلعها:

الحمد لله العلي المحسن

حمداً به أرجو اتصال المنن

إلى أن يقول فيها:

مبادر أقول قد أجزت له

نقل الذي أجيز لي أن أنقله

وأن يكون راوياً جميع ما

أرويه عن جميع ما تقدما

وهكذا أيضاً بكل ما لي

من كل منثور ونظم حالي

وابن فيروز هذا، هو عالم الأحساء وفقيهها الأوحد وهو على ما يروي عبد العزيز الرشيد في كتابه (تاريخ الكويت) أول من ولي القضاء في الكويت، وقد توفي في البصرة عام ١٢١٦هـ- ١٨٠١م.

وفي سنة لم يحددها الشاعر في مقدمة ديوانه الذي طبع في مدينة بومبي سنة ١٣٠٠هـ على نفقة حفيده السيد مساعد بن السيد أحمد بن السيد عبد الجليل، غادر البصرة لأمر نزل بها على حد تعبيره إلى الزيارة في قطر، ولقد كانت البصرة محط فتن وحروب تعرضت لكثير من هجمات القبائل المحيطة بها، وحاصرها الفرس ودمروها أكثر من مرة وصارت حياة سكانها وأموالهم معرضة للخطر حتى أصبحت الحياة فيها جحيماً لا يطاق.

لا شك أنه هاجر مع من هاجر من أهالي البصرة في سنة من هذه السنين.

فإذا علمنا أنه قد درس على يد ابن فيروز الأحسائي الذي سكن الزبارة ردحاً من الزمن، وأن ابن فيروز قد أجازه بنقل مروياته في الحديث والفقه عام ١٢١١هـ، فإننا نرجح مغادرته البصرة قبل هذا العام، رغم أن عثمان بن سند في الصفحة ٩٦ من كتابه (سبائك العسجد) يذكر أن ابن فيروز قد مات في البصرة عام ١٢١٦هـ.

وقد يتساءل متساءل فيقول: لماذا لا نفرض أن عبد الجليل درس على يد ابن فيروز أثناء إقامته في البصرة آنئذ؟.. فنجيبه بأن هذا الفرض ضعيف لأمرين،



أولهما: إن عثمان بن سند لم يحدد الفترة التي أقام بها ابن فيروز في البصرة، غير أنه ذكر وفاته فيها فقط عام ١٢١٦هـ، وثانيهما الذي يسند ما ذهبنا إليه: أن عبد الجليل وكان في البصرة قد بعث بقصيدة إلى أحد أصدقائه وقد أقلقه حصار سلطان بن سعيد إمام عمان للزبارة سنة ١٢١٧هـ-١٨٠٢/، وقد كان أهله وأولاده هناك، وفي القصيدة أيضاً ذكر لأيامه الحلوة ولياليه الجميلة التي قضاها في الزبارة، فلنقرأ معاً أبياتاً من قصيدته هذه التي أشرنا إليها لنؤكد ترجيحنا الذي ذكرناه:

لك الله إنـي من فراق الحبائب

لفي لاعـج بين الأضالع لاهب

أكابـد أشواقاً يكاد لفرطهـا

توقد في جنبي نار الحباحـب

يبلبل بالي قادح البعد والهوى

فصرت أخا قلب من الوجد ذائب

أبيت على شوك القتاد صبابـة

اكلف جفني الغمض وهو محاربي

هواي زباري ولست بكاتـم

هواي ولا مصغ للاح وعاتـب

أتوق إذا هب الجنوب لأننـي

أشم الغوالي من مهب الجنائـب

نأت دار من أهوى وعز مزارهـا

ومن دونها قد حال قرع الكتائـب

رعى الله أوقات السرور التي مضت

لليلات صفو عاريات الشوائب

ليالي لم أخش الوشاة ولم أكن

أحاذر فيها من حسود مراقب

وما إن فك إمام عمان الحصار عن الـزبـارة حتـى عـاد إليـها مسـرعـاً متشوقاً إلى لقاء أحبائه وأصدقائه وقد كان مناصراً لآل خليفة مشايعاً لهم وقد كانوا بررة به مؤثرينه على من سواه.

بيـد أنـه فـي عـام ١٢٢٤هــ-١٨٠٩م احتل الزبارة سليمان بن طوق قائد سعود بن عبد العزيز أمام الدرعية فأمر سليمان بن طوق آل الخليفة بالتوجه لمقابلة الأمير سعود فرحلوا إليه معهم عبد الجليل فلم يأذن لهم سعود بالرجوع إلى بلادهم واستبقاهم عنده كأسرى، وفي عام ١٢٢٥هـ -١٨١٠م رحل شاعرنا إلى المحرق في البحرين بعد أن استتب الأمر لآل خليفة فعينوه كاتباً لحكومتهم (الكاتب في عرف ذلك الوقت بمعنى السكرتير في عرف وقتنا الحاضر)، وقد مثل حكومة البحرين في المؤتمر الذي عقد بين إمارات الخليج وبريطانية في الشارقة عام ١٢٣٥-١٨٢٠م ووقع نيابة عن الشيخ سلمان بن أحمد والشيخ عبد الله بن أحمد شيخا البحرين معاهدات

الصلح المشترك بين بريطانيا من إمارات الخليج أن فرضتها بريطانيا عليهم فرضاً. وقد جاء في ذيل الاتفاقية قوله (أوافق على المواد الآنفة، بصفتي وكيلاً عن الشيخين المذكورين أعلاه.. توقيع: سيد عبد الجليل الطباطبائي) ولولا اعتبار ورود الاتفاقية ببنودها خروجاً عن الموضوع لأوردتها إذا لعل في ذلك ما يكشف جانباً من جوانب حياة هذا الرجل ونفسيته، ولكن حسبنا من القلادة ما أحاط بالعنق وسأحيل في آخر هذا الموضوع الدارس أو الباحث إلى المراجع التي استقيت منها بحثي هذا عسى أن يتسنى للآخرين دراسته من جديد.

وفي عام ١٢٥٨هـ-١٨٤٢م حدث شقاق بين أمراء البحرين، وانقسم الناس فيما بينهم إلى فئتين فهرب خشية الانغماس في هذه الفتنة إلى الكويت وحلها عام ١٢٥٩هـ- ١٨٤٣م وفي الكويت وجد مأمنه وقد استقبله الناس والحاكمون بما أثلج صدره وقد كشف عن ذلك برسالة بعث بها إلى أحمد السديري أمين الأحساء آنذاك وقد جاء فيها قوله: فإني أحمد الله بخير، وقد ألقيت عصا الترحال، وذلك بعد ما أوقع الله بين ولاة البحرين، وصاروا صنفين في صنفين.

اخترت النقلة ثم إني اتخذت الكويت دار إقامة. وقد قابلني وإليها بأتم وقار، وعاملني بالكرامة وحسن الجوار.

نفسيته وشاعريته:

كان العصر الذي نشأ فيه عبد الجليل هو عصر انطماس الذات العربية وضياعها في خضم الحكم التركي الغاشم. فقد ضاعت أمجاد الأمة العربية ودرست معالم حضرتها ومشى الجهل عليها فعطل نموها الفكري والحضاري وأغلق مفاتيح انطلاقها.

وبقي الأدب العربي يرسف في أغلال من الجمود والتخلف. والتقليد المائت السخيف. مصنوعاً متكلفاً لا حياة فيه ولا إشعاع. لذلك جاء شعر عبدالجليل موسوماً بهذا الختم. منسوجاً على هذا المنوال.

ولقد حاول عبد الجليل أن يتشبه بالمتنبي في طموح روحه الثائرة وطبيعته الشاعرة. غير أن نصيبه من التأثر بالمتنبي في شعره قد أخفق إخفاقاً يعزي إلى المقدمة التي ذكرناها عن روح عصره في جوه العلمي المتعفن.

أما جانب الطموح في حياته فقد سافر وهاجر، ومدح واستعطف بغية المنصب الأثير والجاه لكبير فوجد في آل خليفة أخيراً ما وجده المتنبي في سيف الدولة فكان خدنا لهم وكاتباً لدولتهم. ولولا حدوث الشقاق فيما بين أمرائهم آخر

الأمـر لما هـاجر عـن البحرين ملتمساً الراحة في الكويت.

لقد حاول عبد الجليل مجاراة المتنبي في خطى حياته وشاعريته، فنثر الحكمة في معظم قصائده، وعلى الرغم من الركاكة الظاهرة التي تبدو كثيراً في أشعاره إلا أننا لنلمس روح تأثره بالمتنبي وشدة حرصه على تتبع خطاه، فإذا ما ذكر المتنبي المجد والمعالي وتغزل بهما في شعره وشدد عليهما نجد صاحبنا عبد الجليل يحاول مجاراته ومسايرته كما في قوله:

وليس يبلغ كنه المجد غير فتى

يرى اكتساب المعالي خير متجر

إن الكريم يرى حمل المشقة في

نيل العلا من لذيذ العيش فاصطبر

فالصبر عون الفتى فيما تجشمه

إن السيادة نهج ظاهر الوعر

أما إذا تذمر المتنبي ورأى نفسه غريباً بين الناس كصالح في ثمود فإن عبد الجليل يجد نفسه غريباً أيضاً حتى بين أهله وصحبه وجيرته:

غريب ولكن بين أهلي وجيرتي

ومستوحش ما بين خلي وصاحبي

ولقد شاع في شعر المتنبي تصغير الأسماء فجاراه عبدالجليل في هذا أيضاً حتى كثر في شعره التصغير بصورة ممقوته كما في قوله:

نأيت بجسمي لا بقلبي فإنه

بربع أحيبابي مقيم مخيم

وقوله:

والعيش رغد والصفا بأهيله

قد ذللت أفنانه تذليلاً

ولعل القارئ لشعره يجد من الأشياء الكثيرة غير ما ذكرنا في محاولته للتشبه بالمتنبي روحاً وشعراً. مما لا يسعنا إيراده هنا في هذه الكلمة.

وأخيراً ليس يفوتنا ونحن في نهاية ترجمة شاعرنا أن نذكر له فضله في تحريك الحياة الفكرية في الكويت، فلقد كانت قبل مجيئة شيئاً لا يذكر، فللعشر السنوات الأخيرة من حياته التي قضاها في الكويت أثر بارز في حياة الفكر في هذا البلد، ولقد أنجب أبناء لكل منهم فضل في هذا المضمار.

ولقد طبع ديوانه لأول مرة عام ١٣٠٠هـ، في مدينة بومبي بالهند. وهي طبعة حجرية كثيرة الأغلاط. على نفقة حفيده السيد مساعد بن السيد أحمد بن السيد عبدالجليل. ثم طبع أخيراً عدة طبعات على نفقة حكومة البحرين وحكومة قطر.

رحم الله عبد الجليل وأسبغ عليه الرحمة

والرضوان

(١) طباطبا: هو لقب أحد أجداد الشاعر اسمه إبراهيم. قيل له ذلك لأنه يلثغ فيجعل القاف طاء، وقد طلب يوماً ثيابه، فقال له غلامه: اجيء بالدراعة، فقال لا طباطبا. يريد قباقبا. فبقي عليه لقباً واشتهر وأبناؤه به. انظر وفيات الأعيان لابن خلكان ج١ ص ١١٢ وقد أشار عبدالجليل إلى هذا اللقب في أحد قصائده مجيباً على قصيدة بعث بها أحدهم إليه ملغزاً في لفظه (قباء) قال عبد الجليل في رده:

هذا مضعفه قد قال والدنا

طباطبا لاثغاً من غير ما هذر

وطباطبا مدينة في إيران يروي بعضهم إن الطباطبائية ينسبون إليها. والحقيقة أن المدينة نسبت إليهم بعد أن سكنها أحد أجدادهم خوفاً من بطش بعض السلاطين.

المراجع:

١- وفيات الأعيان: لابن خلكان الجزء الأول.

٢- تاريخ الكويت للشيخ عبد العزيز الرشيد.

٣- سبائك العسجد: لعثمان بن سند.

٤- قضية البحرين بين الماضي والحاضر ليوسف الفلكي.

٥- ديوان الشاعر.

● العدد العاشر- يناير ١٩٦٧





مسرح

وقفة مع الأديب المسرحي سليمان الحزامي..(بداية النهاية)

د. سيد إبراهيم آرمن/ زهرة بندبي



وقفة مع الأديب المسرحي سليمان الحزامي ومسرحيته بداية النهاية

إنك تستطيع أن تسرق شجرة، ولكنك لن تستطيع أن تسرق أرض البستان. (بداية النهاية)

بقلم: سيد ؟إبراهيم آرمن*
زهرة بندبي**

الملخص

إن المسرح بوصفه أبرز النشاطات الثقافية، إذا كان من شأنه أن يشكل عامل توحد إنساني، لفتح آفاق الحوار بين مختلف الأجناس، والأعراق، والألوان على اختلاف معتقداتهم، فإنه من شأنه التطلع إلى خدمة الأوطان، والدعوة إلى تحررها، والوقوف أمام الظالم المعتدي؛ وهذه النزعة الوطنية، لاتوجد إلا بين أبناء الوطن الغيورين، الذين استخدموا الكلمة ذوداً عن ديارهم، وأبناء أوطانهم.

يحاول هذا المقال أن يلقي الضوء على أحد روافد هذه النزعة الخالدة، ليعرّف بأمنياته وتطلعاته؛ وهوالأديب الكويتي سليمان الحزامي، الذي يعتبر أحد الكتاب المسرحيين البارزين لا في الكويت فحسب، بل على المستوى العربي والعالمي، إذ ترجم بعض نتاجاته إلى اللغات الإنكليزية، والإسبانية، والفارسية.واستمد الحزامي في مسرحيته "بداية النهاية"، بالتاريخ باعتباره حاكماً لايخطئ، ليدلّ على انهدام الدكتاتور، وانتصار الشعوب.

الكلمات الدليلية: المسرح، الشخصيات، المضمون، الحرية، الظلم، الحكم الفردي.

المقدمة

ولد الأستاذ سليمان داود الحزامي عام ١٩٤٥م في الكويت، ونشأ في بيت فيه الكتاب. بدأ يحب القراءة منذ الصغر، أخذ حب القراءة عن والده الذي توفي عام ٢٠٠٧م،

---

* عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية في كرج.

** خريجة جامعة آزاد الإسلامية في كرج.



وتعلم منه قراءة روايات الهلال، وكتب في الأدب العربي، ودواوين الشعر، وألف ليلة وليلة.

يقول الحزامي في مقابلة مع برنامج (همسة القلم):

«فتحت عيني في بيت مثقف، والدي كان قارئاً ممتازاً تعلم في الكتاتيب، تعليماً ذاتياً، لكني وجدت دواوين شعر، وروايات الهلال؛ فبدأت القراءة مبكراً، ولم يبخل والدي في جلب الكتب، والمجلات، مثل: سمير، والسندباد، والمصور، وآخر ساعة، حتى إنني أتذكر والدتي عندما صدرت مجلة العربي عام ١٩٥٨م، وقتها كنا نقطن في منطقة حولي، فكانت رحمها الله تذهب إلى الكويت كل شهر خصيصاً لتشتري لي مجلة العربي، لذلك استطعت تكوين أول مكتبة لي في البيت، وأنا في سن صغيرة، هذا بالإضافة إلى أنني كنت ألقي خطبة الصباح بالإذاعة المدرسية، وهذا كان يتطلب مني القراءة المستمرة.» (بندبي، ٢٠١٠م: ٦٤)

درس الحزامي في مدرسة المرقاب، وبعد ذلك انتقل إلى منطقة حَوَلِّي، حيث درس الابتدائية، والمتوسطة هناك.وبعد أن أنهى المرحلة المتوسطة سافر عام ١٩٦٣م إلى لندن، و كان هناك دورة في اللغة الإنجليزية، وقد تكرر سفره عدة مرات، لإنجلترا لتعلم الإنجليزية.كما التحق بمعهد المعلمين، وتخرج عام ١٩٦٧م، كمدرس موسيقي بتقدير جيد جداً. واحترف التدريس، وفي عام ١٩٦٩م أخذ شهادة مركز الدراسات المسرحية. وأخيراً سافر إلى بريطانيا لدراسة الأدب، وعاد في الشهر الثامن لعام ١٩٧٥م وأخذ شهادة الليسانس في الأدب الإنكليزي قسم الدراما، وكانت دراسته تدور حول الأدب المسرحي الإنكليزي، كما أخذ ميدالية برونزية للخطابة، تتبع للكلية الملكية، وكان العربي الوحيد الذي يأخذ ميدالية في فن الخطابة، والإلقاء، والذي اختبره كان من كبار المسرحيين في العالم.وكان دوره، أو الخطبة التي ألقاها، مشهد راعي الإصطبل في مسرحية مكبث، وأخذ شهادة تقديرية، لكنه لم يستفد منها في التمثيل.وبعد تخرجه بدأ قراءات فلسفية لديكارت، وسارتر، وغيرهما، واتجه بعدها للفلسفة الإسلامية، وإحياء علوم الدين للإمام الغزالى، وتهافت التهافت لابن رشد، مما أدى إلى نضوج عقله. (المصدر نفسه: ٥٨)

وبعد أن أصدرت وزارة التربية نشرة، لحاجتها إلى مدرسين لغة إنكليزية، ولحبه للإنجليزية، وإجادته لها، تقدم ضمن مجموعة، ونجح في الاختبارات الشفوية، والتحريرية. ثم ترك التدريس، واستلم برنامج إذاعة الطلبة حتى ١٩٨١م وانتقل إلى رئيس القسم، ومراقب للنشاط المسرحي، والثقافي في وزارة التربية حتى عام ١٩٨٢م. ثم انتقل إلى إدارة البعاث، واستمر حتى فترة قبل الاحتلال بسنة، وعمل فيها حتى ١٩٨٩م. وعندما تم تأسيس وزارة التعليم العالي جرى اختياره ١٩٩٠م كمدير لإدارة التنسيق، والمتابعة للمعاهد الفنية. (المصدر نفسه: ٥٩)

فانتقل من وزارة الإعلام إلى وزارة التعليم العالي، وكان ينسق بين معهدي

المسرح، والموسيقى العالميين. استمر في هذه المهمة إلى فترة طويلة، بعدها تم اختياره كمستشار لوزير التعليم العالي، وعمل مستشاراً إعلامياً للجنة الوطنية لدعم التعليم. وهذه اللجنة هى التي أسسها المرحوم أحمد الراعي وزير التربية، وأسهمت ولاتزال تسهم. فكان مستشاراً إعلامياً، وأصدروا مجلة التواصل. (المصدر نفسه: ٥٨)

تم اختياره في المجلس الوطني للثقافة، والفنون، والآداب كمستشار هناك، وقد اختاره الدكتور محمد الرميحي ١٩٩٨م أميناً للمجلس، وعندما عاد من خارج الكويت فاجأه، وطلب منه لقاء، فذهب إليه، فطلب منه تقريراً، حول سلسلة المسرح العالمي. والدكتور إسماعيل الوافي كان يشرف عليها، وعرض عليه أن يكون مستشاراً لسلسلة جديدة من إبداعات. لأنه اشترط أن يكون هناك أعضاء في هيئة التحرير، يعرفون اللغة، ويعرفون الترجمة. وقد وجد الدكتور الرميحي فيه القدرة على إشراف سلسلة الإبداعات العالمية، وصدر العدد الأول في نوفمبر ١٩٦٩م، وتم اختيار هيئة التحرير، كلهم من أصحاب اللغة: الدكتور أسامة الشطي، وزبيدة أشكناني التي تجيد ثلاث لغات، قراءة، وترجمة، وكتابة.

ومن أهم إنجازات الأستاذ الحزامي، أنه كَوَّنَ قاعدة من المترجمين الكويتيين، والعرب: ألماني، إيطالي، إنجليزي، فرنسي، الأردو (سليمان حنيفي)، واللغة الفارسية (زبيدة أشكناني).وأصبح لديه حوالى ١٦ مترجماً، من مختلف اللغات، واستطاعوا أن يترجموا نصوصاً من مختلف اللغات إلى العربية، ويذكر أنهم ترجموا أكثر من خمسة نصوص من الفارسية إلى العربية من بينها رواية (نون والقلم). (المصدر نفسه: ٥٩)

هذا العمل جعله يتعرف على الآداب الأخرى، مما جعله يقرأ كثيراً.كانوا يعطون النص، ويقرأه المترجم، ويعطيهم تقريراً عن النص. لقد استفاد كثيراً خلال عشر سنوات كمستشار. وعمل كعضو لجنة رقابة الكتب في وزارة الإعلام من ٢٠٠٢٢-٢٠٠٥م وهذه اللجنة يتم تغييرها من فترة لأخرى. استمر الحزامي عمله إلى أن تقاعد بعد خدمة دامت ٤٠ عاماً. (محمد صالح، ١٩٩٦م: ١٧٨)

استطاع الحزامي أن يقوم بإنجازات أخرى خلال الفترة التي كان يخدم الكويت، إذ أخذ شهادات، ودورات إذاعية، وإخراج وإعداد إذاعي، لأنه في الصيف كان يبقى في بريطانيا. وعنده أربع شهادات متخصصة في الإذاعة. كما عمل في الإذاعة كمُعدٍّ برامج، وأخرج مسلسلات إذاعية (كبائَعة الخبز)، و(الناقة)، وأخرج (أمسية الأربعاء) لمدة سنتين، و (مع الطلبة) حول النشاط المدرسي، وعمل برامج باللغة الإنجليزية لمدة سنة: (ندوة الأسبوع)، و(همسة قلم)، و(ذكريات ديبلوماسية) لكن البرنامج الذي دائماً في ذهنه هو: (همسة قلم)، و(ذكريات ديبلوماسية) الذي استمر أكثر من ١٥ سنة. وعمل برامج تلفزيونية منها: (رجالات الكويت)، و(حصاد الأيام). وكلها وثائقية، وتسجيلية حوالى ١٥٠ساعة. (بندبي، ٢٠١٠م: ٦٧)

أبرز نتاجات الحزامي

اشتهر الأديب الكويتي سليمان الحزامي بمسرحياته و«فن الحزامي المسرحي يتواصل بقوة مع الاتجاهات العالمية والتجريبية، ولايتوقف عندما يطلق عليه القضايا الاجتماعية والهموم المحلية، وهذه النزعة الإنسانية الشاملة تنبع من ذاته واتجاه قراءاته.» (حسن عبدالله، ١٩٩٦م: ١٣٩)

كما «تتميز مسرحيات الحزامي، بأنها تستند إلى خلفية ثقافية واسعة. وكل مسرحية، تُكلِّفه سنوات عديدة من البحث، والتحضير. تنتمي مسرحياته إلى مسرح العبث، واللامعقول، والبعض الآخر ينتمي إلى الشكل التاريخي، مع الإسقاط على الحاضر.قرأ الحزامي المسرح، وفي الأدب العربي، والتاريخ، والسياسة، والشعر. كتب المقالة النقدية في المسرح، والاجتماع، كما كتب القصة القصيرة، ونشر معظم إنتاجه في الصحف المحلية، والمجلات النقدية.» (محمد صالح، ١٩٩٦م: ١٨٩)

ومن أهم ميزات مسرحيات الحزامي أنه يلجأ فيها «إلى التاريخ، يعيد صياغته مسرحيا، فيطوف من الأندلس، والمعتمد بن عباد إلى عصر الطولويين، والبذخ الذي يسقط الدول وصولاً إلى الأحلام التي يحملها العظام من الرجال، فيكون المتنبي ركيزة هذا الحلم ليحط بعد ذلك عند عالم الأسطورة الشهرزادية في الليلة الثانية بعد الألف.» (الشطي، ٢٠٠٩م: ١٦)

مؤلفاته المسرحية:

١. مدينة بلاعقول: صدرت عام ١٩٧١م عن دارالعودة، بيروت.

٢. القادم: صدرت عام ١٩٧٨م عن دار ذات السلاسل.

٣. امرأة لا تريد أن تموت: صدرت عام ١٩٧٨م عن دار ذات السلاسل.

٤. يوم الطين: صدرت عام ١٩٨٢م عن دار ذات السلاسل.

٥. المسألة: صدرت عام ١٩٨٢م عن دار ذات السلاسل.

٦. بداية البداية: صدرت عام ١٩٨٩م عن دار الشراع العربي.

٧. الليلة الثانية بعد الألف: صدرت عام ١٩٩٨م عن دار ذات السلاسل.

٨. بداية النهاية: صدرت عام ٢٠٠١م عن دار الشراع العربى.

٩. بورشيا: صدرت عام ٢٠٠٦م.

وقدعُرضت بعض مسرحياته على مسارح الكويت مثل مسرحية: (مدينة بلاعقول) إخراج دخيل الدخيل، والتي عرضت في مارس ١٩٩٠م، ضمن فعاليات مهرجان الدوحة في دولة قطر. وحصل كاتبها على شهادات تقديرية، إذ حصل على شهادة تقديرية من قطر.وعرضت مسرحية القادم من إخراج عثمان عبدالمعطي في الكويت عام ١٩٩٠م، قبل الغزو الآثم.

كما عرضت مسرحية امرأة لاتريد أن تموت في الكويت عام ١٩٩٤م، من إخراج منقذ السريع الذي دخل عليها دخولاً ناجحاً، فوظف الإطار العام، والديكور، والأزياء، والحركة المسرحية بحيث استطاع أن يخلق نصاً موازياً للنص.(الشطي، ٢٠٠٩م: ١٨)

وعرضت مسرحية عودة الجبرتي (بداية

النهاية) على مسرح الشباب في الكويت، و هى من إخراج محمد الحداد عام ١٩٩٥م. وتعتبر شهادة من التاريخ لما حدث للكويت.» (المصدر نفسه: ١٧٩)

«و له بعض القصص القصيرة: الأصابع تنمو من جديد، نشرها في جريدة، الوطن المحطة، ورجل لايريد أن يكون بطلاً، ودقائق، والرجل الذي لايقول لا، وقد نشرت هذه القصص الأربع في مجلة (البيان) التي تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت.» (المصدر نفسه: ١٨٠)

مسرحية بداية النهاية

تعتبر بداية النهاية قصة طريفة، كتبها الحزامي عام ١٩٧٣م. وكان تحت تأثير مسرح اللامعقول، وكتبها عندما حصلت مناوشات حدودية من العراق على الكويت، وكان الحزامي آنذاك في بريطانيا، وكان يفكر أنه كيف يمكن لدولة عربية أن تعتدي على دولة عربية أخرى؟ كما تخيّل مدينتين، مدينة كبري، ومدينة صغرى، والمدينة الكبرى تهجم على المدينة الصغرى. (بندبي، ٢٠١٠م: ٩٥)

كان اسم المسرحية في بداية الأمر (عودة الجبرتي)، وهو الرجل الذي يأتي من الماضي، ليدافع عن الحق والحقيقة، إنه عاصر الغزو، والاحتلال الفرنسي لمصر، وشاهد الأحداث. كتب الحزامي هذه المسرحية وأودعها الدُّرج، وفي عام١٩٩٠م عندما حدث الغزو، واحتل العراق الكويت لمدة سبعة أشهر، قرر أن ينشر المسرحية، فغيّر العنوان من (عودة الجبرتي) إلي (بداية النهاية)، وحصل على هذه المسرحية، على جائزة التشجيع من هيئة الدولة ١٩٨٢م. كما حصلت هذه المسرحية على جائزة وزارة الإعلام. (المصدر نفسه: ٩٥)

نشاهد في هذه المسرحية أحداثاً، تبدو للإنسان أنه عاشها حيث يأخذ الإنسان إلى عام ١٩٧٣م.وللتأكيد على هذا نشير بإيجاز شديد إلى ملخص المسرحية.

المشهد الأول من الفصل الأول

يتجلى في المشهد الأول حضور منجزات العلم الحديث في عصر الفضاء، والصواريخ، وأبواق السيارات، وصور إطلاق صواريخ، ومركبة فضاء، وغيرها من معطيات العصر الحديث. جاء المؤرخ بالجبرتي من الماضي ليكشف الحقيقة. في بداية الأمر يقوم المؤرخ بتقديم الجبرتي للحضور الموجودين في القاعة.يشير إلى لباسه المختلف تماماً عن لباس الآخرين. غير أن الجبرتي مندهش من العصر الحاضر. لم تكن أشياء هذا العصر موجودة في عصره. إنه يواجه دائماً أحاديث، وأشياء غريبة. الصبي الذي يبيع الصحف، وهو لقمة عيشه دون أن يدري الصالح من الطالح في تلك الجرائد. يأخذ الجريدة من الصبي، وبعد أن يقرأ خبر انتحار القائد العسكري في مدينة ساسا يصير متعجباً. خاصة عندما ينتبه أنّ نائبه في الحكم قام بقتله، وخرج على الناس قائلاً: إن حاكمكم قد انتحر.ويزداد التعجب لدى الجبرتي من العلم الحديث، ومن أمر الناس في العالم المعاصر، ففى العالم الحديث، تقرب المسافات. إنه يتأكد أنها صورة اجتماعية لم يعهدها في عصره. (الحزامي، ٢٠٠٦م: ٩٣-١٠٠)

ويواجه الجبرتي فرجاً، رئيس تحرير واحدة من أشهر الصحف في العالم، وهو يعتقد أن قيام صديق حاكم ساسا عليه، وقتله يكون حدثاً عادياً. كما يأتي:

الجبرتي: وما قصة ساسا هذه؟

فرج: إنه حدث عادي. رجل قام بانقلاب على زميله، وشريكه في الحكم لخلاف في طريقة الحكم.

الجبرتي: هكذا؟

فرج: نعم هكذا.

الجبرتي: والضحايا الذين سقطوا؟

فرج: إنها طريقة التغيير. فأنت عندما تريد أن تغير شيئاً أن تضحي بشيء آخر وهكذا.

ويقول إنه يعرف حاكم ساسا الجديد، إنه قوي الشخصية وهو أول صحافي يقابل هذا الحاكم الفذ. يقول الجبرتي بعد ذهاب فرج إنّ هذا الشخص قليل الفهم. ثم يطلب من المؤرخ أن يريه ما يحدث في ساسا. (المصدر نفسه: ٩٣-١٠٤)

المشهد الثاني من الفصل الأول

وفي المشهد الثاني أيضاً يشير إلى الأجهزة التي توجد في العصر الحاضر مثل: التلفزيون، والفيديو، والفاكس. وتجدر الإشارة إلي أن حوادث هذه المسرحية تجري في نهاية القرن العشرين، أي قد مضى منذ وفات الجبرتي حتى هذا الزمان أكثر من مائة وسبعين عاماً أو أقل. يري الجبرتي أن كل شيء يتم ببساطة في عالم اليوم. ويستمع إلي إلقاء خطابة الحاكم المستقبل لساسا، وهو يقول للشعب: أيها الشعب العظيم، لقد جاءكم النصر وذهب الفساد إلى غير رجعة، يا أبناء ساسا إن بلادكم ستنمو وتكبر. يعلم الجبرتي أن كل ما قاله الحاكم هراء، ولهذا يرثى للمعاصرين ولكن المؤرخ يقول: إنه نموذج للحاكم المستبد. (المصدر نفسه: ١٠٥-١٠٧)

المشهد الثالث من الفصل الأول

تجري الحوادث في هذا المشهد في مقهى شعبي في ساسا، حيث يزور الجبرتي عدداً من رواد المقهي. وهنا يتعرف على الضابط الذي ترك العمل في الجيش ويكتم سببه، حتى أمام زوجته، بسبب خوفه من عيون الحاكم. يذكر الضابط للجبرتي أنهم تحولوا إلى شعوب صامتة وحتى عند ممارسة الجنس في السرير لأنهم لايثقون بزيجاتهم خوفاً من المخابرات. وبعد فترة يزور المتسول الجبرتي، وفي المشهد الآخر نفهم أنه كان أحد عيون الحاكم بين الناس؛ ويقول للجبرتي: إنكم دولة غنية.وهنا يشير المتسول إلى غناء تاتا - وهي دولة محاذية قريبة لساسا - وثرواتها الهائلة بالرغم من صغرها .ثم يستفسر الجبرتي صحة هذا الموضوع من الضابط غير أنه يصرفه عن السؤال، ولكن الجبرتي يلح على الضابط وأخيراً يصرح الضابط على ما قاله المتسول. ويسأل المتسول سبب حضور الجبرتي، كما جاء في الحوار التالي:

المتسول: لماذا ترتدي هذه الملابس (مستدركاً)، عرفت من البعض أنك لست من سكان تاتا الأصليين؟

الجبرتي: أنا رجل قادم من التاريخ.

المتسول: سمعت ذلك ولكن لم أصدق.

الجبرتي: أنا عبدالرحمن الجبرتي، جئت من التاريخ لأشهد على عصركم.

المتسول: تأتي من الماضي لتشهد على الحاضر.

الجبرتي: نعم، وساءني ما شاهدت.

الضابط: (لنفسه) لم ترشيئاً بعد! (المصدر نفسه: ١٠٩-١١٢)

ويقول الضابط للجبرتي إن ذاك المتسول كان من المخابرات، ثم يريد منه أن يتخيل الحقيقة التي تجري في عالمهم. (وبعد أن ينظر الجبرتي بخياله، يضاء المنتصف الثاني من المسرح) وتظهر امرأة جميلة، شبه عارية في يد غضبان. وهي بمثابة بوابة لوصول غضبان إلى ما يريد. لكن المرأة تقول إنها تريد التوبة والزواج معه، وتشير إلى أنها باعت ماء وجهها له ولغيره. وعدها غضبان أنه سيتزوجها بعد إنجاز المهمة. والمهمة ليست إلا إقامة علاقة مع أدهم وزير الدفاع السابق في ساسا. وفي النهاية تستسلم المرأة لما أراد غضبان، وقابلت مع الوزير أدهم، وهكذا يشير الضابط إلى كيفية تركه العمل بعد دسائس عيون الحاكم، لأن هذا الوزير ليس إلا الضابط الذي باح أخيراً بأسراره لدى الجبرتي، إذ قال: بعد انقلابات كثيرة جاء الحاكم الجديد، وشنق من شنق، وكنت ممن نالهم العفو بشرط ألا أتحدث وإلا فالموت بالمرصاد. (المصدر نفسه: ١١٨)

في هذا المشهد يقابل الجبرتي الحاكم، وهو يؤكد على أنهم يعيشون عصر الحضارة. وكل شيء ميسر، الحياة رغدة والناس يعيشون في أمان. ويؤكد الجبرتي على أنّه يريد أن يسمع هذه الأحوال من الناس، لكن الحاكم خالف، قائلاً: أنا لسان الناس، أنا الشعب. ومن هناك بدأ الجدال بينهم.صدر الحاكم أمراً بأن يغادر الجبرتي ساسا فوراً، وحينما أراد أن يخرج مع المؤرخ من ساسا، فجأة جاء المتسول (جاسوس الحاكم) وألقي القبض على بعض الرجال الموجودين المختبئين في المقهى.والجاسوس يهدد المؤرخ والجبرتي أنهما إذا لم يغدرا ساسا، سيكون مصيرهما كالآخرين. (المصدر نفسه: ١١٣-١٢٣)

مشهد التعذيب

في مشهد التعذيب تفتح الستارة على أدهم مصلوباً، والرجل مقيد إلى عمود من الحديد، والمرأة مقيدة. وغضبان يقول لأدهم إنه نصحه، لكن أدهم لم يسمع النصيحة، وفي جوابه يقول أدهم: كنت تنصحني حتى أبيع عرضي ولكنني رفضت طبعاً. وفي النهاية أطلق المتسول النار على الرجل والمرأة، وبينهما أدهم في حالة ذهول.(المصدر نفسه: ١٢٥)

المشهد الأول من الفصل الثاني

يحدث هذا المشهد في غرفة نوم في تاتا، الغرفة التي كانت فيه الجبرتي، حيث يدخل حاكم ساسا الغرفة فجأة. ويجري الحوار بينه، وبين الجبرتي عن الحوادث التي جرت في ساسا وتاتا. وأشار الحاكم بأنه يكون نابليون عصره، وصانع التاريخ، فما يريده أخذه ولن يلتفت إلى حوار، وأراد من فرج أن يكتب للناس بأن تاتا عادت لساسا. ثم يسأل الجبرتي الحاكم عن كيفية إلحاق تاتا إلى ساسا. والحاكم يرد أنها تم إلحاقها بالوحدة. والجبرتي يجيب أن الوحدة لاتكون في

منتصف الليل، بل هي تكون في وضح النهار.ويسأل الحاكم من الجبرتي سبب حضوره إلى عصره، ويقول الجبرتي: إننى أجيء لأشهد على عصركم، وعلى ما يحدث فيه. قال للجبرتي إن جيش حاكم ساسا يسيطر على تاتا. والحاكم يطلق النار على المتسول. والجبرتي يقول للحاكم: إن الموت رخيص عندك. والحاكم يذكر أن العصيان من أوامره في ساسا، وتاتا يعني الموت.وفي نهاية هذا المشهد يجرى حوار بين المؤرخ والجبرتي، وهما يذكران أن الناس لاتصدق أن يتم ابتلاع الدول هكذا. (المصدر نفسه: ١٢٩-١٣٦)

المشهد الثاني من الفصل الثاني

يكون هذا المشهد في المكان نفسه في المشهد الأول من الفصل الأول، ويرى الجبرتي الصبي بائع الصحف، والحزن يلفه، كما كان يقول: ذهب الفرح من يوم دخل الغزاة أرضنا. قتلوا أبي، وسرقوا البيت، وبينما تسمع طلقات النار، يقول الجبرتي للصبي: تذكر يا ولدي أن الظلم لا يدوم. سوف ترى إن حاكم ساسا يصعد للموت.تذكر يا ولدي أنك تستطيع أن تسرق شجرة، ولكنك لن تستطيع أن تسرق أرض البستان. (المصدر نفسه: ١٣٨)

وبعد خروج الصبي يقول المؤرخ للجبرتي: إنه يرى قلمه في يده، ولكنه مكسور في يده. ولا يعرف الكتابة لهول ما حدث. فيؤاسيه الجبرتي بهذا القول: إن ما يحدث في بلدكم شيء بشع، ولكن لاتنس أن العالم يقف معكم. ثم يسير غضبان نحو سلوي، ولما وصلا إلى تاتا،يجرى بينهما حوار، حيث يقول غضبان لسلوى: سآخذ من هنا بعض الأشياء النادرة لبيت الزوجية، ولكن هناك طلب بسيط. وأراد منها أن يأخذها لحاكم تاتا الجديد. وغضبت سلوى من طلبه. وقالت إنها لن تذهب، لكن الضابط أشار إلى الجنود، وأخذوها بالعنف. وفي نهاية المشهد تطلق النار على الصبي، ويخرج الجبرتي من مكانه ليحتوي الصبي الذي ينزف. والجبرتي يقول للمؤرخ: حتى الطفولة، لم تسلم منهم، لم يبقوا شيئاً للمستقبل، إنهم يقتلون المستقبل بقتل الأطفال.(المصدر نفسه: ١٣٩-١٤٢)

المشهد الثالث من الفصل الثاني

وبعد جرح الصبي، أخذه الجبرتي إلى بيته لتجري عليه محاولات إنقاذه، ويقول الجبرتي: إن المواقف التي شاهدتها في تاتا، وساسا لم تمر في حياتي، ولم أقرأ عنها، أي من الحكام الذين يعيشون لنفسهم فقط.

فجأة يدخل الضابط رعد، بأمر من الحاكم ليأخذ الصبي، باعتباره عنصرا من عناصر المقاومة، إلا أن الجبرتي لايسمح له بأخذه، وحينئذ يقتل الضابط الصبي برصاصة، حتى يأتي الجبرتي معهم، ولكنه يرفض، إلى أن يأتي الحاكم. ويجرى حوار بين الجبرتي والحاكم، حيث يقول الجبرتي للحاكم: سوف تموت أيها الحاكم، أنت ميت منذ سنوات، وتأكد موتك يوم غزوت تاتا.أنت جثة بلاكفن، أنت جثة يأكلها العفن.إن جرائمك أيها الحاكم تصرخ في وجه التاريخ.وعندئذ يسحب الحاكم مسدسه، يوجهه نحو الجبرتي.ولكنه يعجز عن قتل الجبرتي

إلى أن يقتحم عدد من رجال المقاومة البيت، مطلقين النار على الحاكم، وتصيب إحدى الرصاصات الحاكم، فيفر ومن معه مصاباً بجرحه. ومن هنا تبدأ البداية للشعب، والنهاية على الحاكم المغرور. (المصدر نفسه: ١٤٨)

أسلوب الحزامي ولغته في المسرحية

يستفيد الحزامي من الملاحظات بين القوسين، لتعليمات أو إرشادات مسرحيته التي تساعد الممثلين في تصرفاتهم وسلوكهم بالإضافة إلي أنها يساعد في توضيح نفسية القائل. فالكتّاب عادة يضعون في حسبانهم أنهم يكتبون المسرحية لتُمثل، وتُعرض، وليس لمجرد القراءة؛ واهتمامهم في كتابتها بالتعليمات الموجهة للمخرجين، والممثلين دليل واضح على هذا .(الجبوري، ١٩٨٧م: ١٥٠) ولو أرادوا لها أن تقرأ فقط لما اهتموا بهذا كله؛ والمسرحية «لايتم وضعها الفني الحقيقي إلا حين تمثل على خشبة المسرح.» (إسماعيل، ١٩٧٨م: ١٧٧)

كما مزج الحزامي في مسرحيته بين الخيال، والواقعية دون تعقيد وغموض، أو المبالغة في الإغراق. فاتخذت مسرحيات الحزامي، الشكل السياسي الواقعي جداً، الذي يمس حياة الشعب اليومية. تتصف مسرحية بداية النهاية بالجد والوقار، فلم يخرج فيها كاتبها عن الجادة التي التزمها الكتاب المسرحيون، والتزم في كتابتها أسلوباً دقيقاً.

فأسلوب الكاتب بسيط، يخلو من الصور البيانية المتكلفة، ويخلو من الصنائع اللفظية، التي تتمثل في التوازن أو السجع. ولغته فصيحة نقية، بخلاف اللغة العامية التي كانت سائدة في بعض المسرحيات. أي كل الأشخاص في المسرحية يستخدمون الفصحى في حديثهم .والعربية الفصحى لغة لها غناها، وثروتها اللفظية المتعددة، والمتنوعة.

مسرحية بداية النهاية؛ دراسة، وتحليل

عرفنا الجبرتي في هذه المسرحية كرجل جاء من تاريخ الماضي .إنه عنصر حيادي لايقول إلا الحق .والحزامي «يستحضر المؤرخ الجبرتي، ويطوف به داخل مدينة يتحكم في مصائرها حاكم مستبد بشعبه، يثور الشعب، ويقف الجبرتي شاهداً على أن بداية النهاية لهذا الحاكم قد بدأت بالفعل.» (حجاوي، ٢٠٠٣م: ٤٨٧) وإذا كانت المسرحية شهادة تاريخية لما حدث للكويت، فإن البلدين اللذين ذكر اسمهما في النص ساسا وتاتا، رمزان للعراق والكويت، وهناك شواهد كثيرة في النص تنم عن هذا الأمر.

يتطرق المؤرخ إلى بعض منجزات العلم الحديث في هذا العصر .فهناك التلفزيون، والفيديو، والفكس، وأبواق السيارات، والصواريخ، والمركبات الفضائية؛ وهذه الإشارة جاء بها الكاتب ليؤكد على أصالة عنصر التاريخ في الجبرتي.

وإلى جانب مظاهر العصر الحديث يتناول الحزامي بعض القضايا الاجتماعية والسياسية، إذ يشير الجبرتي إلى غرابة الأمور في مدينة ساسا، فإنه عاش في هذه المدينة في العصور الماضية ولم يشاهد هذه المساوئ الاجتماعية؛ يرى أن الأطفال لايمكنهم أن يعيشوا حياة سعيدة في هذه المدينة، لأن الفقر جعلهم

أن يبيعوا الصحف دون أن يعرفوا شيئاً عن مضامينها.يرى استبداد الحكام، وأنانيتهم للوصول إلى الحكم، فالقتل حدث عادي رخيص لدى حاكم مدينة ساسا، وهذا الأمر تسرب حتى إلى وسائل الإعلام، فالصحافيون يبررون تصرفات الحاكم الشنيعة لأنهم مقربون من المستبد.

الاستبداد جعل الناس خائفين في المجتمع، وفي المقاهي، وفي ديارهم، وحتى في السرر، لأنهم لايثقون بزيجاتهم خوفاً من المخابرات.فالحاكم المستبد بعث عيونا بين الناس وهؤلاء المرتزقة لايؤمنون بشيء ولايراعون أبجدية المبادئ الأخلاقية.يخدع المرتزقة، النساء الساذجات، وهن ينخدعن أمام الوعود الكاذبة.يصور الحزامي مجتمع العراق آنذاك بشكل وصل الاستبداد إلى ذروته بحيث يعتقد الحاكم أنه لسان الشعب. جعل الكاتب مشهدا خاصا للتعذيب وهذه تقنية فنية في المسرحية لجأ الحزامي إليها ليدل على مدى قسوة الدكتاتور العراقي لشعبه وللآخرين وما ارتكبه في سجونه المخيفة من جرائم وممارسات لاإنسانية.

لا يخفى أن القارئ الفطن عندما يتابع أحداث هذه المسرحية يستوعب أنها إشارة واضحة إلى العراق في عهد الدكتاتور، كما يدرك نبوءات الحزامي في هذه المسرحية.أدرك الكاتب أن الظلم لايدوم، وأن الاستبداد زائل لامحالة.

ترمز مدينة تاتا إلى الكويت، كما أشرنا سابقاً، والكاتب أدرك مطامع العراق منذ أمد بعيد عندما حصل مناوشات حدودية من العراق على الكويت عام ١٩٧٣م إذ تخيل مدينتين: مدينة كبرى ومدينة صغرى، والمدينة الكبرى تهجم على المدينة الصغرى.والمسرحية تمت كتابتها آنذاك إلا أنها أبصرت النور عام ١٩٩٠ عندما تحققت نبوءات كاتبها متجلية في الغزو الآثم للكويت. ويمكننا أن نعرف مدى طمع الدكتاتور في الكويت من خلال ما قاله المتسول باعتباره أحد عيون الحاكم، فإنه يشير إلى غناء تاتا وثرواتها الهائلة بالرغم من صغرها، ويثبت هذا القول كون المتسول جاسوساً مقرباً من الدكتاتور إذ يعرف مطامعه العدوانية.

بدا للدكتاتور أنه نابليون عصره، وصانع التاريخ كما يدعى أنه استطاع إلحاق الكويت إلى العراق بالوحدة، ولكن الجبرتي يسكته بإجابته أن الوحدة لاتكون في منتصف الليل بل هي تكون في وضح النهار.وهذه إشارة إلى غزو الدكتاتور لدولة الكويت قبيل الفجر؛ كما أنها تدل على أن الحزامي أعاد النظر في مسرحية عودة الجبرتي، وأشار بشكل مباشر إلى هذا الغزو العدواني بالإشارة إلى عنصر الزمن بصورة محددة.

وهكذا نرى أن الفكرة الأساسية التي بنيت عليها المسرحية هي الدعوة إلى التحرر وانهدام الظلم، وتتجه حركة المسرحية نحو فشل القوة، والظلم، والتعدي في تحقيق الأهداف الإنسانية.كما قال الجبرتي المؤرخ: المواقف التي شاهدتها في تاتا وساسا لم تمر في حياتي، ولم أقرأ عنها. أي نوع من الحكام هذا الرجل؟ أمجنون هو؟ طاغية؟ يبدو لي يا

صاحبي أنه لا يقيم وزناً لأي شيء! إنه يعيش لنفسه فقط! (الحزامي، ٢٠٠٦م: ١٤٣)

إن بداية النهاية يتناول الحزامي فيها موضوعات سياسية، واجتماعية، وإنسانية مختلفة يقتبسها من التاريخ، ليعبّر من طريقها عما في نفسه من الأفكار، والحوادث من الحياة الحاضرة. وهذا الاتجاه الواقعي الذى لمسناه في مسرحية بداية النهاية إلي واقعية أكثر عمقا بعد الغزو الآثم للكويت.

وفي هذه المسرحية يلجأ الحزامي إلى تاريخ المدينة التي يتحكم في مصائرها حاكم مستبد بشعبه، فيستحضر الكاتب الجبِرتي، وهو يطوف به داخل مدينة، ويصوِر كل القضايا الموجودة في المجتمع. يصمت الشعب في بداية الأمر إلي جانب ظلم الحاكم، والفقر، والفساد لكن بعد إرشادات الجبرتي، والحوادث التي تجري أثناء المشاهد يثور الشعب، ويقف الجبرتي صامداً حتى يرى نهاية الظلم، وبداية الشعب.

وحاول الحزامي فيها أن يقدم الدراما الواقعية الاجتماعية من خلال التركيز علي الجانب الانتقادي، فقدم فيها لوحات متعاقبة من حياة شخصيات عديدة (الصبي، سلوي، فرج، المتسول) وأراد من خلال علاقة هذه الشخصيات ببعضها أن يكشف عن الواقع الاجتماعي.

فهناك معنيان أساسيان دارت المسرحية حولهما: الحرية، والإنسانية.لقد حملت المسرحية الكثير من المضامين الجديدة التي ركزّت علي بؤر حارة في موضوعات حياتية (بيع الصحف عن طريق الصبي، العلاقة بين غضبان وسلوي، اعتماد فرج علي الحاكم للوصول إلي مقاصده، و...).

لاتوجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة، فالماضي، والحاضر، والمستقبل تجتمع كلها في وقت واحد، لكن الشخص الوحيد الذي احتلّ مكانين في المسرح هو الجبرتي الشخص الذي جاء من الماضي ليعيش في الزمن الحاضر.

الهدف من المسرحية

إن الحزامي يريد بكتابة هذه المسرحية أن يصحح الصورة المرتسمة في أذهان الشعب. فهذه هي مهمة الكاتب لكتابة هذه المسرحية، وأراد أن يتخذ من الصراع بين الجبرتي، والحاكم عينة علي اعتراض الناس علي التعسف، والظلم. تعد المسرحية صوت الحزامي الذي رفعه معترضاً بالاستبدادية، والفساد، وتضعيف القيم.

وقد سعي الحزامي إلي امتناع بعض شخصيات المجتمع المعاصر بلقاء الجبرتي في مدينة ساسا مع الحاكم والأوضاع الاجتماعية.كما قصد المؤلف بهذه المسرحية، تصوير الفساد الذي عم ساسا في مطلع هذا القرن، وكان للحكام الظالمين مِّن أثر في خلق هذا الفساد، ونشره بين الطبقات عامة.

أراد الحزامي من خلال رسم شخصيات هذه المسرحية أن يقول لجميع الناس أنٍ الاعتماد على القوة وحدها ليس كافياً، فالحرية هي الأساس لكل حياة جميلة، ومقبولة.فقد أراد من خلالها أن يقارن ويناقش بين ساسا في اليوم الحاضر، والقديم أي زمن الجبرتي، لأن بعض

التغييرات الاجتماعية تأثرت علي القيم الأخلاقية.كما يسعي أن يصور مشكلات ذات أهمية، كأجور العمال، وحقوق المرأة، والقتل والعنف في العراق أيام الاستبداد.

وغاية القول إن الحزامي استطاع أن يصور إمكانيات الفعل المسرحي في تثقيف الناس، وفي التأثير في أحوالهم، وأفكارهم، واتجاهاتهم.وقد نجح الحزامي في تصوير الجبرتي، والحاكم من أجل تحقيق هدفه الذي يسعي إليه، ووَفَّقَ في تصوير قدرته علي معرفة الواقع الاجتماعي، والسياسي، والانطلاق منه إلى التفاؤل بالمستقبل.

مدي نجاح الكاتب

قدم الحزامي في هذه المسرحية طريقته في رسم الشخصيات، وعرض القصة فنجح الحزامي في بث أفكاره. فمسرحيته هي الأداة أو الوسيلة التي يضمنها الحزامي مجموعة أفكاره، ونظرياته سواء السياسية منها أو الاجتماعية.إنها الوعاء الذي يتضمن الأماني، والأحلام، والرغبات التي يقوم بتجسيدها.

هكذا نري الحزامي قادرا علي خلق الشخصية الإنسانية في رواياته، وعلي إعطائها الجانب الحي، وعلي توفير الصراع بين الشخصيات، وتحقيق عنصر الإثارة الذي يجعلها مسرحية ناجحة، وأن يعتمد في كل ذلك علي أسلوبه الجديد. وما فلسفته، وما حواره إلا وسائط براقة، للتعبير عن شوقه لخدمة البشرية، وإنقاذ الناس من ظلم الحكام.قد استطاع الكاتب فيها أن يعرض أهدافه بصورة من الصور عن الحرب العراقي مع الكويت وتأثيره في المجتمع الكويتي.

النتيجة

مسرحية بداية النهاية التي هي النص الفائز بجائزة الدولة التشجيعية عام ٢٠٠١م، كتبها الأديب الحزامي عام ١٩٧٣م وبعد الغزو العراقي الآثم قام بنشرها بعد أن قام بإعادة النظر فيها. وهي انعكاس طبيعي للموضوعات السياسية، أو الاجتماعية، ويتجه الأديب فيها إلي الوعي الاجتماعي الجديد، والصراع بين الطبقات، أو الصراع بين الناس، والحاكم الظالم. تعد المسرحية صوت الحزامي الذي رفعه معترضاً بالاستبدادية و الفساد و تضعيف القيم.

نرى الحزامي قادراً على خلق الشخصية الإنسانية في رواياته، وعلى إعطائها الجانب الحي، وعلى توفيرالصراع بين الشخصيات، و تحقيق عنصر الإثارة الذي يجعلها مسرحية ناجحة وأن يعتمد في كل ذلك على أسلوبه الجديد .والشخصيات التي يقدمها لاتختلف في شيء عن الشخصيات التي نقابلها في الحياة اليومية. والمواقف التي يضع فيها هذه الشخصيات، عادية أيضاً، ليس فيها ما هو خارج عن المألوف، والحوار أيضا عادي ليس به ما يميزه عن الحوار اليومي وفي كل مسرحية من مسرحيات الحزامي، نجد- غالباً - موضوعاً للمناقشة حول فساد الحكم، والسياسة، ونكبة الشعب، والصراع بين القدرة.وهذه المسرحية نوع من المسرحيات التي تهدف إلى إثارة الانفعالات الشديدة بين الفصلين تنتهى إلى نهاية سعيدة أي انهدام الظلم، وظفر الحقيقة.

المصادر والمراجع

إسماعيل، عزالدين. ١٩٧٨م. الأدب وفنونه. القاهرة: دار الفكر العربي.

بندبي، زهرة. ٢٠١٠م. رسالة جامعية عن نتاجات الحزامي لم تبصر النور. لانا.

الجبوري، يحيى. ١٩٨٧م. المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية. قطر: دار الثقافة للنشر والتوزيع.

حجاوي، غادة وإلياس البراج. ٢٠٠٣م. الأدب في الكويت خلال نصف قرن. مطابع الملك: الكويت.

الحزامي، سليمان. ٢٠٠٦م. مجموعة الأعمال الكاملة (ثلاثة أجزاء). الطبعة الثانية. دولة الكويت: مكتبة الكويت الوطنية.

حسن عبدالله، محمد. ١٩٩٦م. المسرح الخليجي تأثره بالمسرح العربي والعالمي. الكويت: رابطة الأدباء في الكويت.

الشطي، سليمان. ٢٠٠٩م. المسرح في الكويت. الطبعة الأولى. الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.

محمد صالح، ليلى. ١٩٩٦م. أدباء وأديبات الكويت. الكويت: رابطة الأدباء في الكويت.



قصة

هايدي والملائكة

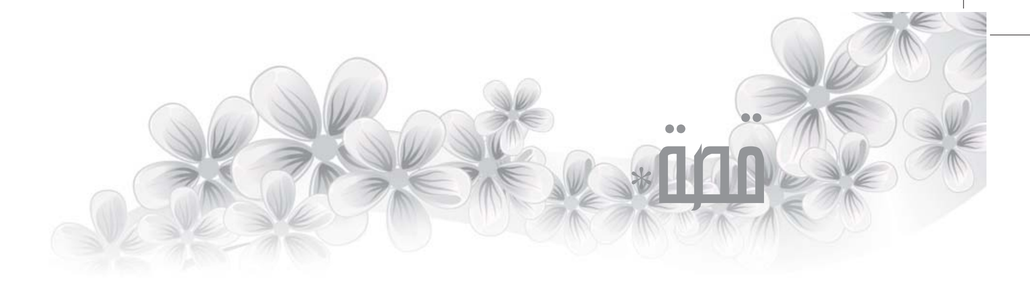
بشرى خلفان

معادلة

فيصل خرتش

فراق

سعاد درديد



هايدي والملائكة

بقلم:بشرى خلفان ١*

اختارتِ المقعدَ الأخيرَ جنبَ النَّافذةِ لتجلسَ عليه في الحافلةِ الحمراءَ ذاتِ الطَّابقين. كانت الحافلةُ- العالقةُ في الزِّحام الصَّباحيِّ للمدينةِ المستيقظةِ من ليلِ الصَّيفِ القصيرِ- تَقفُ عندَ الإشاراتِ الضَّوئيَّةِ المُحاذِيَةِ لمحالِّ Jab على يمينِ الحافلةِ، ومحالِّ Natural Beauty على يسارِها.

في آخرِ الأسبوعِ الماضي دخلتِ المحلَّ الأخيرَ وابتاعتْ صابونةً مصنوعةً من خُلاصةِ جوزةِ الجوجوبا الأفريقيَّةِ؛ كانت الصَّابونةُ صغيرةً بحجمِ راحةِ اليد، ومنقوشًا عليها رسمُ الجوزةِ العريضةِ وحبوبُها الدَّاكنة. رائحتُها الحُلْوَةُ كانتْ قويَّةً لدرجةِ أنَّها كانتْ كفيلةً بتعطيرِ غرفتِها الصَّغيرةِ من مكانِها المحشورِ تحت ملابسِها الدَّاخليَّةِ في دُرْجِ الخزانة. ابتسمتْ عندما تذكَّرَتْ رائحةَ شقَّتِها وثيابَها الدَّاخليَّة. ابتسمتْ عندما تذكَّرتْ حوضَ الغسيلِ النَّظيفِ، وفرشاةَ أسنانِها الزَّرقاءَ، وفوطتَها البرتقاليَّةَ ذاتَ الأطرافِ الدَّانتيليَّة.

تحرَّكتِ الحافلةُ وجسدُها ارتدَّ قليلاً إلى الخلفِ والتصَقَ ظهرُها بظهرِ الكرسيِّ ثانيةً؛ عندها سقط نظرُها على حذائِها الذي اشترَتْهُ من سوقِ الأشياءِ المستعملةِ الذي أقامتْهُ الكنيسةُ يومَ الأحدِ الفائت. كان لونُ حذائِها- ذي الرَّقبةِ العاليةِ والمُقدِّمةِ المُدبَّبةِ كوجهِ تمساحٍ صغيرٍ- بُنِّيًّا فاتحًا وجلدُهُ النَّاعمُ يعكس الضَّوءَ كمرآة. ابتسمتْ. كانتْ ترى في المرآةِ اللَّونَ الصَّحراويَّ الذي كان لطفولتِها. كانتْ ترى أيضًا وجهَ أُمِّها. تلمَّستْ بأطرافِ أصابعِها ركني شفتيها السَّمراوين الغليظتين كشفتي أُمِّها. حوَّلتْ نظرَها عن حذائِها وتابعَتْ تشابُهَ البناياتِ اللَّندنيَّةِ ذاتِ التَّفاصيلِ الفيكتوريَّة الدَّقيقةِ التي تمرُّ بها.

عندما توقَّفتْ الحافلةُ ثانيةً كانتْ تَقِفُ عندَ الإشاراتِ الضَّوئيَّةِ أمام London

---

١- * قاصةمن سلطانة عمان.



وعلى لوحة إعلاناته عُلِّقَ مُلصَقٌ ضخمٌ رُسِمَتْ عليه وجوهٌ بائسةٌ كُتِبَ Theater أسفلَها Les Miserable. كانَتِ الوجوهُ المرسومةُ مُبالَغًا في تجميلِها.

تذكَّرتْ وجوهَ النَّاسِ في قريتِها، الوجوهَ النَّاحلةَ الطَّويلةَ ذاتَ الجلدِ المشدودِ على عظامِ الوَجَنَاتِ النَّافرةِ، والعيونَ اللَّوزيَّةَ الممتلئةَ بالانتظارِ، انتظارِ قوافلِ الإغاثةِ، انتظارَ المطرِ، انتظارِ الرِّجالِ ذوي البنادقِ والسَّكاكينِ الكبيرةِ، انتظارِ الآباءِ الذين ينسونَ الدَّربَ إلى القريةِ حالَ أنْ يُغادِروها، انتظارِ الموتى الذين بدورِهم ينتظرون الأحياءَ حتَّى يُسْبِلوا جفونَهُمْ.

نظرتْ من خلالِ النَّافذةِ التي على يسارِها فلمحَتِ السَّلالمَ العريضةَ للـ-Art Museum. كانتِ السَّلالمُ خاليةً إلا من بعضِ العُمَّال. في طرفِ المشهدِ ظهرتِ النَّافورةُ الضَّخمةُ والرَّجلُ الذي يمتطي جوادًا من غرانيت. رأتِ الحماماتِ الرَّماديَّةَ التي تلتقطُ الحبوبَ من الأرض، أو تَنْقُرُ فُتاتَ الخبزِ من أكُفِّ العجائزِ المرتعشة الذين يُفضِّلون التَّنزُّهَ في ساحةِTrafalgar في هذا الوقتِ منَ النَّهارِ قبلَ أنْ يزدحمَ الميدانُ بالعابرين.

ابتسمتْ للعجائزِ الذين يُطْعِمون الحمامات. كانتْ لجدَّتِها ابتسامةٌ قديمةٌ خاليةٌ إلا من سِنٍّ واحدةٍ تظهَرُ بعفويَّةٍ في ما تبقَّى مِنَ الفكِّ العلويِّ. تذكَّرتْ يدي جدَّتِها تُطوِّقان رقبتَها بخيطٍ أسودَ تتدلَّى منه سِنُّ حيوانٍ خرافيٍّ كان يزورُها في حكاياتِ الجدَّةِ التي تهمسُ بها وهُنَّ مُمدَّداتٌ تحتَ النُّجومِ البعيدة. كان الحيوانُ الخرافيُّ طيِّبًا، وكان مُكلَّفًا بحمايتِها منَ الضِّباعِ، ومنَ النَّارِ التي يُشْعِلُها الغُرباءُ في قريتِها، ومنْ قُطَّاعِ الطُّرقِ والقَتَلَةِ المأجورينَ والنَّاسِ الطَّيِّبينَ الذين أصبحوا يحمِلُون السَّكاكينَ ويذبحون الصِّغارَ والنِّساءَ.

عندما تحرَّكتْ الحافلةُ مرَّةً أخرى لم تهتمَّ بمراقبةِ تغيُّرِ المشهدِ اللَّندنيِّ ولا ابتهجتْ- كعادتها- برؤيةِ تماثيلِ الملائكةِ الصِّغارِ المُطلَّةِ من براويزِ الشُّرفاتِ الفخمة، ولم تُراقِبِ الذين في مثلِ سنِّها وهم يمشون متشابكي الأيدي أو يتعانقون عندَ المداخلِ العُلْويَّةِ لقطارِ الأنفاقِ، فقط نظرتْ في زجاجِ النَّافذةِ فرأتْ وجهَها متقلِّصًا مثلَ تينةٍ مُجفَّفةٍ.

توقَّفت الحافلةُ أخيرًا عندَ محطَّتِها. خرجتْ واثنان آخران. قفزتْ إلى الرَّصيفِ وبحذائِها الجديدِ شقَّتْ طريقَها صوبَ الزُّقاقِ الضَّيِّقِ الذي يُفضي في آخرِه إلى مُنعطَفٍ صغيرٍ تقعُ الورشةُ على الجانبِ الأيمنِ منه. ضغطتْ على زِرِّ الجرسِ فتكَّ البابُ ثُمَّ انفتحَ.

عندَ البابِ استقبلتْها مسز Midway بعينين مبتسمتين؛ سلَّمتْها أدواتِها والرُّسوماتِ التي كان عليها أنْ تُنجِزَها خلالَ اليوم.



في البداية علَّمتْها المسز رسمَ القلوبِ، القلوبِ الحمراءَ الصَّغيرة، القلوبِ البيضاءَ الكبيرةِ، ثمَّ تعلَّمتْ رسمَ الزُّهور، رسمتْ زهورًا صغيرةً، زهورًا كبيرةً، زهورًا تنمو باتِّجاه عاموديٍّ، وزهورًا تستلقي على الحافَّات، ثمَّ تعلَّمتْ رسمَ الصُّلبان، صُلبانٍ بسيطةً، ثمَّ صُلبانٍ تنمو على ذراعيها الأزهارُ البيضاءُ الصَّغيرةُ. والشَّهرَ الماضيَ تمكَّنتْ من رسم صليب ذهبيٍّ فخم عليه رسمٌ للمخلِّص مصلوبًا ورأسُه المتوَّجُ بالشَّوكِ مصوبٌ إلى الأعلى. كانتْ قد نسخَتِ الرَّسمَ عن مذبحِ الكنيسةِ التي ترتادُها.

كانتْ تُحبُّ مسز Midway لأنَّها امرأةٌ طيِّبةٌ، ولأنَّها تُعطيها خمسين باوندًا في الأسبوع، ولأنَّها أيضًا علَّمتْها الرَّسمَ على الشُّموع، ثمَّ علَّمتْها كيف تصنعُ قوالبَ الشَّمع وكيف تُشكِّلُها بالنَّحتِ في صورٍ متنوِّعةٍ، أو ترَسُمُ عليها صُلبانًا وملائكةً صغارًا وأزهارًا حلوة.

أسمتْها الأختُ الرَّاهبةُ هايدي؛ لم ترغبْ في تغيير اسمِها في البداية، لكنَّها أُعْجبَتْ بنغمة اسمِها الجديد: هايدي؛ كان ناعمًا ورقيقًا كخدودِ الملائكة. كان اسمُها الذي منحتْها إيَّاهُ أمُّها جميلاً أيضًا: هادينجو؛ الذي أخبرتْها جدَّتُها أنَّه يعني أرضَ السَّكينةِ باللُّغةِ القديمةِ لأسلافِها، لكنَّ الأختَ قالتْ إنَّها وجدتْ صعوبةً في نطقِه، فعمَّدتْهَا باسمِها الجديد.

نزلت هايدي الدَّرجاتِ الخمسَ التي تقودُها إلى المَشْغَل بهدوء؛ كانت الشُّموعُ الجاهزةُ في انتظارِها على الرُّفوف، شموعٌ بيضاءُ تميلُ إلى الصُّفرةِ أحيانًا، بعضُها أسطوانيٌّ، وبعضُها على شكلِ كراتٍ بحجم قبضةِ اليد، وأخرى على شكلِ صُلبان، وخراف، وأطفالٍ مكتنزين، ونجماتٍ خماسيَّةٍ وسداسيَّةٍ. كما كان هناك الكثيرُ.. الكثيرُ من الملائكةِ.

كانتْ تُحبُّ الملائكةَ بشكلٍ خاصٍّ؛ أحبَّتْها منذ أنْ رأتْها مرسومةً على غلافِ الإنجيلِ الذي كانَتْ Sister Mary المرضةُ في مستوصفِ اللاجئين تقرأُ فيه أوَّلَ الصَّباح؛ كان صوتُها حلوًا وهي تتلوه، وكان يزدادُ حلاوةً عندما تُنْشِدُ في أيامِ الآحادِ أمامَ محرابِ الكنيسةِ الصَّغيرةِ المبنيَّةِ من الخشبِ في الطَّرفِ الجنوبيِّ للمخَيَّم.

في أثناء علاجِها في المستوصف علَّمتْها الأختُ الممرِّضةُ قراءةَ الحروف اللاتينيَّة؛ كانتْ ذكيَّةً ومثابرةً فعلَّمتْها قراءةَ الإنجيلِ، وكان صوتُها حلوًا، قويًّا وناعمًا، فعلَّمتْها الأختُ الإنشاد.

عندما شُفيَتْ من سوءِ التَّغذية والحُمَّى الصَّفراء أرادت العودةَ إلى خيمتها لكنَّ الأختَ أخبرتْها بأنَّ الرَّبَّ اختارَ جدَّتَها وأُمَّها كي تنضما إليه في السَّماوات، وأنَّها وحدَها في رعايةِ الرَّبِّ الآنَ، وعرضتْ عليها أنْ تُساعِدَها في خدمةِ المرضى والإنشادِ في الكنيسةِ الصَّغيرةِ الملحَقةِ حديثًا بالمخيَّم.



حزنتْ لرحيلِ أُمِّها وجدَّتِها، وبكتْ طَوالَ اللَّيل في فراشِها، لكنَّها فكَّرتْ في عرضِ الأُختِ، ووافقتْ على العمَلِ معها.

تناولتْ أحدَ الملائكة؛ كان ملاكًا صغيرًا، ممتلئًا، وسعيدًا، وكان يحملُ بين يديه قيثارة. قرَّبَتِ الشَّمعةَ إلى أنفها وشمَّتْها: كانتْ بلا رائحة. ابتسمتْ؛ كانتْ رائحةُ صابونِ الجوجوبا تفوحُ من ثيابِها الدَّاخليَّة وتنتشِرُ في خيَاشيمها. فجأةً التمعتْ عيناها؛ رائحةُ الجوجوبا، رائحةُ الكوخِ المحترِق، رائحةُ جلدِ أُمِّها بعدَ الاستحمامِ في مياهِ النَّبعِ شرقَ القرية.

ببطءٍ أخذت الرِّيشةَ الدَّقيقةَ وغمَّسَتْها في اللَّونِ الذَّهبيِّ؛ لوَّنتْ به شعرَ الملاكِ المتموِّج، ثمَّ تركَتْهُ ليجفَّ، ثمَّ أخذتْ ملاكًا آخرَ، أبيضَ، حلوًا، وسعيدًا، ويحملُ بين يديه قلبًا صَغيرًا؛ لوَّنت القلبَ باللَّونِ الأحمر، والشَّعرَ باللَّونِ الذَّهبيِّ، ووضعَتْه على الرَّفِّ ليَجفّ. قَضَت الصَّباحَ بطولِه في تلوينِ الملائكة البيضاءَ الحلوة بالذَّهبيِّ والفضِّيِّ والأحمرِ والأخضرِ، لكنَّها لاحظتْ أنَّها تظَلُّ بيضاءَ، بالرَّغم من أنَّ الألوانَ التي تُلوِّنُها بها تظلُّ بيضاءَ، ممتلئةً وسعيدة.

في وقتِ الغداء مشتْ إلى المُتَنَزَّه الذي يقعُ على بعد شارعين. جلستْ على الكرسيِّ الطَّويلِ الذي يُقابلُ الشَّارعَ، وأخرجتْ فوطةً بيضاءَ فَرَدَتْهَا على حجْرِها، ثمَّ تناولتْ ساندويتش الفاصوليا السَّوداءَ المبهَّرةِ بالفُلْفُلِ من العلبةِ البلاستيكيَّةِ التي تحمِلُها، وأخذتْ تأكُلُ بهدوء.

لَمْ ترغبْ في العودةِ مبكِّرًا إلى الورشة، فأخذتْ تتسلَّى برسم ملاكٍ على الفوطةِ الورقيَّة التي كانتْ على حِجْرِها، رسمَتْه أبيضَ، ممتلئًا وسعيدًا.

لمست السِّلسلةَ الذَّهبيَّةَ التي علَّقَتْها الأُختُ حولَ رقبَتِها في أوَّلِ عيد ميلاد قضتْه معها في بيتِها اللَّندنيِّ الجديد في الشَّارع رقم 323 المتفرِّع منNorth Hill Street الواقع على الجهةِ الغربيَّة منَ النَّهر. كانَت السِّلسلةُ ذهبيَّةً جميلةً ولامعةً يتدلَّى منها صليبٌ رقيقٌ، جميلٌ، وخفيفٌ. قالت إنَّ الصَّليبَ سيحميها منَ الأرواحِ الشِّريرةِ ومن البشرِ السَّيِّئين.

بعدَ قليل تنبَّهتْ إلى أنَّها أخذتْ تَرْسُمُ سِنَّ الحيوانِ الخُرافيِّ الذي كان مُعلَّقًا حول رقبتِها، والذي لم تجرؤْ على أنْ تسألَ الأُخَت عن مكانِهِ بعدَ أنْ نزعتْه عن رقبتِها ووضعتْ مكانَه تلك السِّلسلة.

عندما غادرت الأُختُ المُمرِّضةُ المخيَّمَ حرصتْ على أنْ تأخُذَها معها؛ كانتْ فتاةً طيِّبةً، نشيطةً وجميلَةً، ولها صوتٌ قويٌّ. عرضتْ عليها أنْ تتبنَّاها، وهي لم تفهمْ ماذا تعني، لكنَّ الأُختَ أفهمتْها بأنَّها ستكونُ في مقامِ الأُمِّ لها، ففرحتْ. كانتْ تُحبُّ الأُختَ كثيرًا لأنَّها تُلبِسُها ملابسَ قطنيَّةً بيضاءَ نظيفَةً، وتُوفِّرُ لها الغذاءَ، وتُداوي قروحَ رجليها



بصبر، كما أنَّها تُعلِّمُها اللُّغةَ الإنجليزيَّةَ وإنشادَ التَّراتيل.

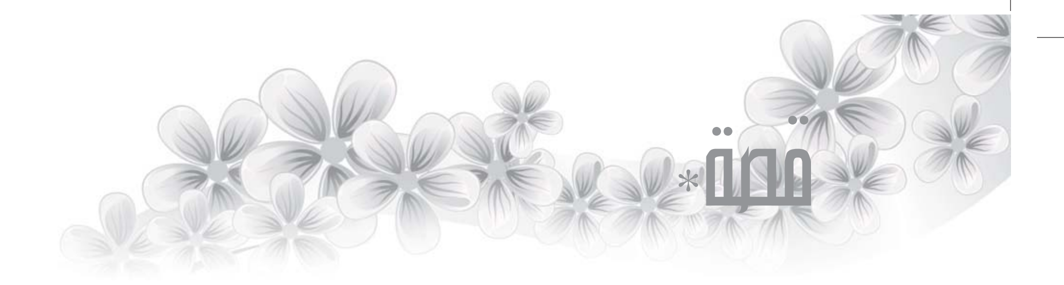
بعدَ شهورٍ من استقرارِهما في لندنَ عرَّفَتْها الأُخْتُ في الكنيسةِ إلى إحدى صديقاتِها كان اسمُها مسز Midway عرضتْ عليها بدورِها تعليمَها صناعةَ الشُّموعِ المقدَّسة.

رسمتِ السِّنَّ كما تتذكَّرها، طويلةً وحادَّةً، على سطحِها تعرُّجاتٌ بسيطةٌ، وعلى طرفِها المُدبَّبِ تآكُلٌ بسيط. أعادتْ رسمَ السِّنِّ أكثرَ من مرَّة، ثمَّ ابتسمتْ عندما أحسَّتْ بالرِّضا عَنِ الرَّسمِ الأخير: كان طويلاً ومُدبَّبًا ومُتآكلاً عندَ الحافَّات.

عادتْ إلى المشغلِ وأعادتْ رسمَ السِّنِّ على ورقٍ مقوًّى، ثمَّ نقلتِ الرَّسمَ إلى سطحِ الخشبِ، ثمَّ حفرتْه بإزميلٍ حادٍّ وصنعَتْ منه قالبًا، ثمَّ سكبتْ في بطنِه الشَّمعَ السَّائلَ الذي لوَّنَتْه بلونٍ بُنِّيٍّ غامقٍ كلونِ القهوةِ، وتركتْه ليجفّ.

في صباحِ اليومِ التَّالي أخرجتْ تعويذتَها منَ القالبِ ورسمتْ عليها بماءِ الذَّهبِ المُخصَّصِ لشعرِ الملائكةِ المتموِّجِ نمورًا وفهودًا وفيَلَةً صغيرةً رَسَمَتْ عليها رجالاً أشباهَ عُراةٍ يضربون طبولَ مخروطيَّةً رَسَمَتْ عليها أيضًا طيورًا أسطوريَّةً ذاتَ ذيولٍ طويلةٍ وأعرافٍ منتصبةٍ كالتِّيجان.

انتهتْ منَ الرَّسمِ وتركتْ تعويذتَها لتجفَّ جيِّدًا فوقَ الرَّفِّ، وشرعتْ في إكمالِ تلوينِ ملائكتِها البيضاءَ الممتلئةِ السَّعيدةِ ذاتِ الخدودِ المكتنزةِ والشَّعرِ المتموِّج.



معادلة

بقلم: فيصل خرتش ١*

لم يكن " جقّالو " يثير الانتباه في شيء، طبيعي تماماً، هادئ، نشيط، مرح في بعض الأحيان، يخزّن بساطة يمكن أن يبيعها لأي كان وبأي سعر، حتى إنه جذب إليه حمّوداً فكانا ودودين كشجرة واحدة.

يعمل زكريا جقّالو مع حمّود في معمل أدوية، هكذا كان يسمّيه صاحبه في تلك الأيام، يركّب أدوية في حلّة كبيرة ثم يضيف عليها القطر الصناعي وبعد أن يمزجه بالماء الحار والملوّنات يضيف إليه قليلاً من الكافئين.

كان يشتري الزجاجات التي تجمع من قمامة المدينة، يقوم بغسلها عمّال وعاملات نشيطون، ثم يجففونها وتملأ من السائل بخراطيم معلّقة، وبالمناولة من يد إلى يد، توضع عليها في النهاية ورقة تقول إنها شراب مضاد للسعال، تختم بعد ذلك بغطاء من الفلين وتوّزع على الصيدليات فيقبل عليها المدمنون على السّعال، يضعون فيها آمالهم بالشفاء العاجل.

...زكريا كان يحلم دائماً بالسفر، عمله هنا مؤقت، وهو على استعداد لأن يتركه في أي لحظة كانت، أمّا حموّد فلم يكن لديه خيار آخر، لذلك كان يعمل بصمت وحكمة، وعندما يجلسون لاستراحة الغداء كان ينزوي بزكريا، يتناولان الطعام ثم يشربان الشاي ويتبادلان المزاح الخفيف ويضحكان.

لم يدرس صاحب مصنع أدوية السعال علم الصيدلة، ولا أي علم آخر، كانت لديه خبرة في تجميع المال ولديه كتاب سميك، لم يكن يسمح لأحد بالاطلاع عليه، يفتح صفحاته، يقرأ ببطء، يضيف المواد إلى القطر الصناعي الذي سيعبّأ بالزجاجات المغسولة، المنشفة جيداً وعندما ينتهي يقول، إن علم العقاقير علم واسع لا يستطيع معرفته كل من أراد ذلك.

عندما تدلّت من رقبة زكريا القطعة الذهبية المربعة، أثارت فضول حمّود، كان يرى

١- * كاتب وناقد من سوريا.



السلسال الذهبي وحده ولم تظهر القطعة المربعة أبداً، كانت تختفي تحت القميص الداخلي... لكن حمّوداً سأله عنها، قال زكريا :... مكتوب عليها " الوصايا العشر " عند ذلك عرف حمّود أنّ زكريا يريد الرحيل إلى أرض الميعاد ومنها، وبعد أن يأخذ الجنسية، يطير إلى أوروبا أو إلى أمريكا، إلى أي مكان في العالم...

الفرح يغرّد على شفتيه وهو يتكلم، وعندما سأله حمّود : وكيف؟

قال : لا أعلم... لكني يوماً ما سوف أسافر.

عند ذلك تمادى حمّود فقال : زكريا... إذا سافرت فحتماً ستذهب إلى هناك، بتر الموضوع زكرياً فوراً... إلى أرض الميعاد...

ابتسم حمّود، افرض ذلك، وعندها سيأخذونك إلى دورة تدريب عسكرية ومنها إلى الجبهة التي في الطرف الآخر...

قال زكريا... ربمّا.

أدرك حمّود أنه قد وضعه في عنق الزجاجة فراح يحاصره بحوار ساعة الغداء...

- هل تعرف يا زكريا، بأنني أيضاً سأذهب لأخدم الوطن.

ردّ زكريا... وسوف يأخذونك إلى دورة تدريب عسكرية ومن ثم ينقلونك إلى الجبهة التي في الطرف الآخر.

قال حمّود وهو يضحك، عند ذلك سنتقابل وكل منّا يحمل سلاحه.

- هذا حتماً... أجاب زكريا.

- المشكلة ليست هنا، المشكلة إذا تعارفنا على الجبهة... ثم وقعت الحرب فهل سيقتل أحدنا الآخر ؟ ومن سيبدأ بإطلاق النار أوّلاً ؟

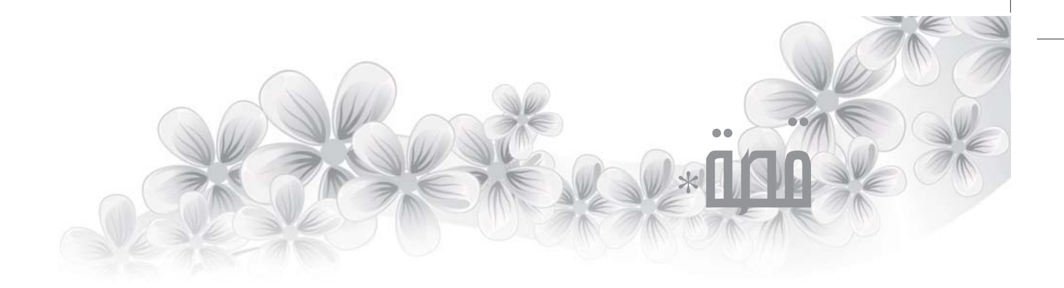
- الصداقة شيء والحرب شيء آخر...

- إذاً ستطلق النار عليَّ.

- أحدنا يجب أن يعيش والآخر يجب أن يموت، أليس كذلك ؟

- طبعاً...

- وأنا أحبّ الحياة لنفسي، لذلك أنا من يجب أن يعيش...



فراق

بقلم: سعاد درير ١*

ياااااااااااه! كم كنت أحسد تلك الأنثى! كم كان هو يحسن إليها! مراراً أغدق عليها من عرابين حبه، لكنني ناقمة عليها أشد ما يكون الانتقام بعد أن اقتلعته من بيته. هي وحدها أجبرته على الرحيل إلى أن خرج ولم يعد.

مراراً حاولتُ أن أوصل إليه رسالتي بطريقة أو بأخرى، لكنه لم يفهم. مراراً حاولتُ أن أشرح له أني لا أريد تلك الأنثى في بيتي، لكنه لم يفهم، لم يفهم، لم يفهم أن في تلك الأنثى لا خير.

لأني أحببته، تحملت تلك الأنثى في بيتي. تحملتها لأنه كان يتصبب حباً لها. كنت أعرف كل شيء عن علاقته بها، لكني تظاهرت بجهلي لكل شيء يخص تلك العلاقة. ولأني أحببته، ما كنتُ لأفسد عليه نشوة لقائها في ركن من بيتي. كانت تدخل خلسة، وتخرج خلسة. وأنا تظاهرت بجهلي لكل شيء. هي الأخرى كانت تحترم وجودي في البداية، ولم تكن لتلقاه إلا خارجاً. تراها حسبتني لا أفهم شيئاً؟!

لكني بحسي الأنثوي قرأت في تصرفاته ما يكنه لها من حب. ومراراً تظاهرت بجهلي لكل شيء، لا لشيء إلا لأني خشيت أن تُخرجه من بيته: فمن يحب حباً بمعنى الكلمة لا يجد أمامه إلا أن يتبع من يكنّ له ذلك الَحب. وأنا كنت على اطلاع بكل ما بينهما، لكني تظاهرت بجهلي لكل شيء كي لا أخسره فقط.

أيعقل أني لم أفهم من عودته المتأخرة إلى البيت أنه على علاقة بأخرى؟! أيعقل أني لم أفهم من بحّة صوته وفقدانه للشهية أنه على علاقة بأخرى؟! أيعقل أني لم أفهم من انشغاله بالتفكير وشروده المستمر أنه على علاقة بأخرى؟!

حاول قدر الإمكان أن يخفيها عني وأن يكتم علاقته بها. لكنه قرر أن يحملها إلى بيتي لما ثقل بطنها. كان يعلم أني قليلة الحركة في بيتي ولا أتردد على كل شبر في الحديقة الفسيحة. لذلك قرر أن يسكنها في غرفة في أقصى ركن في الحديقة: غرفة فائضة كانت تستوعب كل ما فاض على البيت من أثاث.

لكني سرعان ما اكتشفت وجودها في بيتي. أثارني كونه يخسّ تدريجياً، في حين

١- *قاصة من المغرب.



يتصرف هو في كل ما أعده له من طعام. كان يتسلل إليها خلسة ويحمل إليها ما لذّ وطاب من أطباقي. كم هو طيب ونبيل! كان حريصاً على سلامتها وسلامة التوأم الذي كانت تحمله في أحشائها. ترى هل يوجد أي إنسان على وجه الأرض يحمل قلباً يفيض بالحب والنبل كقلب هذا الوفي؟!

لمحتها خلسة ذات ليلة. كانت علامات الصحة والنعمة والخير بادية عليها. كان بطنها مندلقاً، بينما كانت هي شبه منبطحة على الفراش الوثير الذي كان يرتمي هو في أحضانه عند القيلولة أو كلما أراد أن يختلي إلى نفسه. البائس! ترك لها فراشه وتكوّم هو على الأرض! رمقته أنا لوقت. رمقته خلسة وما أغمض هو عينيه. كان يسهر على حراستها وحراسة توأمه القادم في الطريق.

حينها فهمت أنا لماذا كان يخسّ هو يوماً بعد يوم ولماذا كان يبدو مرهقاً... البائس! منحها كل شيء: طعامه وفراشه ووقته وراحته و و و... كائن لا لهذا الزمن هو! بل ما عاد ثمة كائن لا من طينته ولا من أي طينة أخرى يحمل هذا القلب وذاك الضمير وهذه المشاعر المرهفة وتلك النزعة الإنسانية التي تبخرت منذ عصور!

رمقتها أنا ليلتها بعينيّ هاتين، وتظاهرت من جديد بأني ما رأيت شيئاً وأنا رأيت كل شيء. تحملت نزقه وتحملت دلالها عليه، لكنها - البائسة! - ما إن وضعت توأمها حتى رحلت بعيداً عن البيت. لم تكتف هي بما سببته لي من مضايقة، بل استدرجته ليرحل معها إلى الأبد. البائس! رحل معها دون أن يكلف نفسه أن يودعني مستسمحاً.

تألمت أنا لفراقه واغتسلت بماء العينين. لكن لم يشفع لي عنده لا الألم ولا ماء العينين. ثم قررت بعد عذاب أن أنساه.

مرت أيام وأسابيع وشهور، ثم لمحته ذات صدفة بعيداً بعيداً عن البيت. لمحته وتمزق قلبي عند رؤيته. المسكين، بل البائس! صار أكثر ضعفاً مما كان عليه. ذبلت عيناه وترهل وشحب وضاعت ملامح وجهه. بدا لي متسخاً ضائعاً في الشوارع. استعطفني، فما كان مني إلا أن أبحرت في عينيه. كدت أتهالك شفقة عليه. حاول أن يقطع هو خطوة إليّ، لكنه تراجع. لم يتراجع هو امتناعاً، وإنما تراجع لأنه كان يعرج. يبدو أن السافلة كسرت رجله!

خشيت أن أخرّ من وقع الصدمة وتخرّ معي أكياس البلاستيك التي كنت أحملها. قطعت خطوة إلى السيارة، ألقيت داخلها بأكياس البلاستيك السوداء، ثم دلفت. بينما كانت السيارة تتقدم، كنت أرقبه أنا من مرآة السيارة. كان يعرج أكثر فأكثر في محاولة منه للحاق بي.

حزّ في نفسي ما آل هو إليه، ووجدتني أتمتم بكلمات لفتت انتباه من كان برفقتي:

- «اللعنة على من يتبع أنثى!».

عدت إلى بيتي، ومن يومها قررت ألا أربي القطط من جديد.



شعر



القلب الرماد

شعر: علي السبتي*

تشتهي النفس أن أخط رسالة

غير أني لم تبق فيَّ ذبالة

والذي كان قد جرى هد قلبي

وسقاني العذاب حتى الثماله

فدعيني يا حلوة العين إني

لم أعد ذلك الذي يشتكى له

قد عرفت الهوى فمزق صدري

حين حاولت حمله واحتماله

وابحثي عن سواي لم يذق الوجد

ولا زال يستثير خياله

صوت أنثى من أي واد يناغي

أي أنثى تثير فيه انفعاله

عن فتى كل همه وشوشات

تتلظى على سطور الرسالة

لم يزل ينظم النجوم عقوداً

للقاء كم يشتهي ان يناله

* شاعر من الكويت-١٩٣٦م.



في نعيم تظل أما تلقى

صوتك العذب يا لصوتك ياله

لا الهموم التي أحس بعينيه

ولا عمري المعذب شاله

سوف يلقاك مثلما أن تلقين

ربيعا "مجررا أذياله"

كل درب مررت يوما عليه

حلقت فوقه من العطر هاله

لست من تبتغين كل عروقي

ليس فيها إلا بقايا حثاله

أي دنيا تبغينها من حطام

مزق البعد روحه وأحاله

قلبه كالرماد خلفه الجمر

وفي عينه أمات الذباله

انتهى فارفقي به لا تقولي

سوف أشكو إليك قلبي وحاله

ارحمي قلبه فما عاد فيه

أي شيء يبثه في الرساله

• العدد العاشر، يناير، 1967.



أهواء...وأحوال

شعر: د. خالد عبد اللطيف الشايجي*

أرىَ الدهرَ لا يُعطي كما شاء طالبُه ... ومَن يبتليه الدهرُ لاشك غالبُهْ

وأصعبُ ما في العيش حالُ متيَّم ... له من هواه في الصدود متاعبُهْ

يَضيقُ بمن يُغْليه رَحبُ فؤاده ... وتصفو إلى كلِّ البرايا مَشاربُهْ

يمُالِؤهُ الواشي بما يَسْتَسيغُهُ ... وكلٌّ تآخَى كَيْدهُ ومآربُهْ

لديه صنوفُ الناسِ كلُّ مُمَلِّقٍ ... يُراعَى وتُدنيه إليه مثالِبُهْ

وما الوُدُّ أن يُهدَى إلى المرءِ مَطلبٌ ... ولكنْ بأنْ تُبدَى إليه عَواقبُهْ

يرى في وجوه القوم مَرأىً يسرّه ... وكل امرىءٍ في طبعه ما يُغالبُه

ويبدي إليك المرء وداً وقربةً ... وفي مضمرات النفس تخفَى رغائبُه

فلو ظهرَت كلُّ النوايا جَليةً ... لما كان للإنسان إلفٌ يُقاربه

يُعَرّض بالدنيا وكلٌّ فصولُها ... وكلٌّ على الأهواء تبدو معايبُه

ويبصرُ حالَ الآخرين وحالُه ... تَناساه لكنْ في الورَى مَن يجُاذبُهْ

ويَعْمَهُ ذو الرأي البصيرُ عيوبَهُ ... ويُبصِرُها أعمَى قليلٌ مواهِبُهْ

وكلٌّ لِما بين اليدينِ وخلفَهُ ... مآثِمُ ناءَت مِن جَناها مناكِبُهْ

وقد يَدَّري بعضاً وينكرُ بعضَها ... وقد لا يَرَى مِن حوله ما يُواكِبُهْ

فقد يبلغُ الشبهاتِ في نيَلِ مأربٍ ... ومن يقتدِ الإحسانَ ذلَّت مصاعبُهْ

وما تُزرَعُ الأخلاقُ- في النفس- والعُلا ... ولكنها طبعٌ يُعانيه صاحبُهْ

وما أنا مِمَّن يدَّعي العلمَ دأبَهُ ... وما أنا مَن تخُفي المَساوي مذاهِبُهْ

* شاعر من الكويت.





آخر المطر

شعر: محمد المزوغي*

من أوّل الغيم حتى آخر المطرِ
نثرتُ حرفيَ وأهديتُ الخطا أثري
لا الحقدُ مرَّ على كأسي ولا اجترحتْ
كفاي ظلماً يغشُّ الحبرَ في خبري
في كل سنبلة خبأتُ أغنيةً
تبلغ الريحَ شوقَ الأرضِ للمطر
ماهمني أن سهماً بات يتبعني
مَن يمسك الجمر لا يخشى من الشرر
ياليل يانفق قد ظل يعبر بي
حتى تجاوز حدّ اليأس والضجر
أطلق ظلامك لي في النور معجزة
أني أراه وإن قد خانني بصري
في مفرق الشمس لولا أن مددتُ يدا
ما كان للضوء أن يسري إلى القمر
ويابقية هذا العمر بي شغفٌ
لم يحوه كل ما قد مّر من عُمُري
أمضي إلى موعد في الغيب يحملني
شوقٌ عظيمٌ أتى قلبي على قدر
ومانسيتُ على صخرٍ مررتُ به
زاداً الطريق لأقفو راجعاً أثري
أكان غيري من أسعى إليه ومن
عبرتُ من أجله بوابة السفر
نأيتُ عني لألقاني هناك على
نجم توسدته أغفو على صوري

* شاعر من ليبيا.



تليقُ بكَ الصافناتُ الجياد

(إلى الشِّبل خالد)

شعر:عبد المنعم سالم*

لكَ الصافناتُ الجيادْ
و للريح تسبيحُها
وهيَ تحمل حَمْحمَةَ الزحفِ
زحفكَ
نحو الحدودِ المديدةِ من أولِ المعتدينَ
إلى آخرِ الشُّهداء
ومِن أولِ اللافظينَ التراثَ
إلى آخر الحافظينَ لما ظلَّ بالروحِ من رمقٍ
للعبادْ

*

لكَ الصافناتُ الجيادْ
ومِن عَبَقِ اسمِكَ
تُقطَفُ فاكهةُ الخُلدِ
فاطلبْ
مرافقة الخالدينَ بأعلى الجِنانِ
و عفْ
صُحبةَ الخالدينَ بقعر الجحيمِ
و بئسَ المِهادْ

*

و في الحُلم مندوحةٌ
لكنِ اعملْ

* شاعر من مصر مقيم في الكويت.



فإنْ ترضَ بالحُلم زاداً وحيداً
بلا عَزمة و ارتيادْ
تكنْ
كالذينَ مَقابرُهمْ تتمشّى بهم
في حدائق غُربتهم
و تعودُ محملةً كلَّ يوم
بقطف جديد
من الحُلُم المُستعادْ
بأنّ الذين استكانوا ولانوا
ستمطر فوق رُفات أراجيفهم
غَيمةٌ
تنبت العادياتِ ضوابحَ
في ساحة للجهادْ
تردُّ الذين طَغَوا في البلادْ
*
لكَ الصَّافناتُ الجيادْ
وللمجد ترنيمةٌ
حفظتْها التواريخُ
تُنشدها للبراعم
حين يعزُّ – كأيامنا – الغاضبونَ
لأعراضهم
وهْيَ تُذبحُ في كلِّ وادْ
*
لكَ الصَّافناتُ الجيادْ
و لي فيكَ
ما ضاعَ عُمري لهُ
والمُطَفِّفُ لا زال يحتكر الوزنَ



ينزعُ ريشَ المساكين
يُطلقهم وهو يهتفُ
طيروا
إلى الأُفُقِ الرَّحْبِ
واستمتعوا
بعد تحليقكم
بلذيذ الرُّقادْ
*
لكَ الصَّافناتُ الجِيادْ
فهَيَّا
أعِدَّ من الآنَ واحدةَ الحُسنيينْ
وقُلْ للشَّهادةِ
مَرْحَى
إذا فاتني النصرُ
ألقى الأحبَّةَ عندَ المَعادْ
وألقى جواباً
إذا سأل اللهُ عن أرضه البُورِكَتْ
ما فعلتم بها
يومَ نادَى المُنادْ
*
فإن هئْتَ للأمر
وانشَرَحَ الصدرُ
بالحُبِّ والذِّكرِ
والعِلمُ
بالفكر والعمل البكر
وانتصَفَتْ نفسُكَ المُطْمَئنةُ
منكَ



لمن ضمْتَهُمْ
ذلَّلتْ نفسَها الأرضُ
وانبسطَتْ
تحتَ نعليكَ
لا بين جنبيكَ
آنئذ
يا بشوشً الفؤادْ
تليقُ بكَ الصَّافناتُ الجِيادْ
*





بعض أيام عجاف

شعر: فيصل سعود العنزي*

حدثيني عن حياة الياسمين … أو صدى صوت اغترابي للحنين

أمهليني بعض أيام عجاف … كيف أرضي مقلتي، هل من معين؟

ما تبقى من مصيري غي أيا … م لها طلع برايات السنين

سوف أعلو في سمو للمعالي … أو تراني صاغراً في الجبين

أين من كانت بكائي والتياعي … عند آلام تجلت في شجوني

أين من كانت دوائي وشفائي … عند آهات تجلت في طعوني

أين من كانت رموشي وجفوني … نور أبصار حياة في عيوني

دفها الريح بعيداً عبر أمواج خصام … ليتها لم تجتويني

عندها أنسى اغترابي و جفائي … ثابتاً مثل جبال ويقين

حيث أن الشك أعمى أي أعمى … ينثر الأشواك حول الياسمين

* شاعر من الكويت.



فِنْجَانُ الصَّباحِ..

شِعْر:چاك بريڤير

ترجمة: عاطف محمد عبد المجيد*

(١) مِنْ أَجْلِكَ يَا حَبِيبِي

ذَهبْتُ إلى سُوقِ الْعصَافيرِ
واشْتريْتُ بَعْضَ الْعصَافيرِ
مِنْ أَجْلِكَ
يَا حَبِيبي
ذَهبْتُ إلى سُوقِ الزّهورِ
واشْتريْتُ بَعْضَ الزّهورِ
مِنْ أَجْلِكَ
يَا حَبِيبي
ذَهبْتُ إلى سُوقِ الْحديد
واشْتريْتُ بَعْضَ السَّلاسِلِ
سَلاسلَ ثقيلةً
مِنْ أَجْلِكَ
يَا حَبِيبي
ثُمَّ ذَهبْتُ إلى سُوقِ الرَّقيقِ
وبَحثْتُ عَنْكَ
لَكنِّي لَمْ أَجِدْكَ
يَا حَبِيبي.

(٢) فنجان الصباح

صَبَّ الْقَهْوةَ في الْفنْجانِ
صَبَّ اللّبنَ

* شاعر ومترجم من مصر.



فِي فِنْجانِ الْقَهْوَةِ
وَضَعَ السُّكَّرَ
وَبِمِلْعقةٍ صَغيرةٍ
ذَوَّبَهُ
احْتَسَى قَهْوَتَهُ بِاللَّبنِ
ثُمَّ وَضَعَ الْفِنْجانَ مَرَّةً أُخْرى
دُونَ أَنْ يُحَدِّثَني.
أَشْعلَ سيجارةً
أَرْسلَ حَلقاتٍ مِن الدُّخانِ
وَضَعَ الرَّمادَ
في الْمِنْفضَة
دُونَ أَنْ يُحدِّثَني
دُونَ أَنْ يَنْظُرَ إِليَّ.
نَهَضَ واقفاً
وَضَعَ قُبَّعَتَهُ فوْقَ رَأْسِهِ
ولأنَّها كانتْ تُمْطِرُ
ارْتدى مِعْطفَ الْمطَرِ
ورَحَل
أَسْفلَ الْمطَرِ
دونَ أنْ يَقولَ كلمةً واحدةً
دونَ أنْ يَنْظرَ إليّ
أَمَّا أنَا فوَضَعْتُ رَأْسِي
فَوْقَ يَدي
وَرُحْتُ أَبْكي.

(٣) كي تَرْسُمَ صُورةَ عُصْفورٍ

أَوَّلاً
أُرْسُمْ قَفَصاً
بِبَابٍ مَفْتوحٍ



ثُمَّ..
أُرْسُمْ شَيْئَاً رَائعَاً
شَيْئَاً بَسيطَاً
شَيْئَاً جَميلاً
شَيْئَاً مُفيداً
بالنّسْبَةِ للْعُصْفورِ
ثُمَّ..
ضَعْ اللَّوْحَةَ مُقَابِلَ شَجَرةٍ
في حَديقةٍ
في غَابةٍ
واخْتبئْ خَلْفَ الشَّجَرةِ
لا تَقُلْ شَيْئاً
ولا تَتَحرَّكْ..
أَحْيَانَاً
قَدْ يَصلُ الْعُصْفورُ
مُسْرعَاً
أَوْ رُبَّمَا
يَنْتظرُ لسنوات طَويلةٍ
دُونَ أَنْ يَضْعُفَ
انْتظرْ
حَتَّى يَدْخُلَ الْعُصْفورُ
في الْقَفَص
وَلَحْظةَ أَنْ يَدْخُلَ
أَغْلقْ بريشتِكَ الْبابَ
بهدوءٍ
بَعْدَ ذَلكَ..
امْسحْ كُلَّ الْقُضْبانِ
وَاحداً واحداً
لَكنْ



احْذَرْ أَنْ تَلْمسَ وَاحدةً
مِنْ رِيشِ الْعُصْفور.

(٤) أَرْغنٌ صَغيرٌ مُتنقِّلٌ

أنا أَعْزفُ على الْبيانو
قالها أَحدُهمْ
أمَّا الآخرُ فقالَ
أنا أعْزفُ على الْكَمَنْجة
أنا أعْزفُ على الْقيثَارِ..على الْباذ؟و
أنا أعْزفُ على الكَمَانِ
على زَمَّارةِ الْقرْبةِ..على النَّاي
وأنا أعْزفُ على النَّعَّارة
كانوا جميعاً يتحدَّثونَ..يتحدَّثونْ
يتحدثونَ عَمَّا كانوا يَعْزفونْ
ولمْ نَكنْ نَسْمعُ أيَّةَ موسيقى
كانوا جميعاً يتحدثونْ
يتحدثونْ..يتحدثونْ
ولمْ يكنْ ثمَّةَ شَخْصٌ يَعْزفُ
لكنَّ رَجُلاً كانَ صامتاً في رُكْنٍ ما:
(على أَيِّ آلة تَعْزفُ يا سيّدي الصَّامتَ
الذي لمْ يَقلْ شيئاً؟)
سَأَلَهُ الموسيقيونْ
(أنا أعْزفُ على الأَرْغُنِ الصغيرِ المُتنقلِ
وأَطْعنُ بالسّكّينِ أيْضاً)
يَقولُها الرجلُ الَذي لمْ يقلْ شيئاً مُطْلقاً حتَّى
الآنْ
ثُمَّ مَدَّ يَدَهُ بالسكينِ
وقَتَلَ كلَّ الموسيقيينَ
وراحَ يَعْزفُ على الأرغنِ



كانتْ موسيقاهُ سليمةً جِدَّاً
حَيَّةً جداً..رائعةً جداً
كَبِنْتِ صاحب المنزل
التي أَخْرجتْ البيانو من أسفل
حيثما كانتْ تَرْقدُ يُغطّيها السَّأَمُ
وقالتْ:
(كنْتُ ألْعبُ بالطَّوْقِ
برصاصة صَيْد
كنتُ ألعبُ الحجْلة
كنتُ ألعب بالدَّلْوِ
بالْمِجْرفة
كنتُ أُقلّدُ أبي..أُقلّدُ أُمّي
والقطَّ الراقدَ دونَ حراكْ
كنتُ ألعبُ مع أخي الصغيرْ
مع أُخْتي الصغيرةْ
كنتُ أُقلّد الشُّرْطيَّ
واللِّصَّ
لكنَّ هذا انتهى ..انتهى ..انتهى
أريدُ أنْ أُقلّد السَّفَّاحْ
أنْ أعزفَ على الأرغن.)
فأمْسكَ الرجلُ بيَدِ الفتاةِ الصغيرةْ
واخْتفيا في المدنِ
في المنازلِ..في الحدائق
وقتَلا ما اسْتطاعا مِنْ بشرٍ
بعْدَ ذلك تَزوَّجَا
وأَنْجبَا أطفالاً كثيرينْ
لكنْ
تَعلَّمَ الْبِكْرُ العزْفَ على البيانو
الثاني على الكمنجة



الثالث على القيثار
الرابع على النعَّارة
الخامس على الكمان
ثم راحوا يتمارون بالحديث
كانوا يتحدثون..يتحدثون
يتحدثون ..يتحدثون..يتحدثون
ولمْ نَعُدْ نسمعُ أيَّةَ موسيقى
إذْ لمْ يَعْتبروا ممَّا كان في الماضي!

(٥) تِلْميذٌ كَسولٌ

بإشَارةٍ مِنْ رَأْسِهِ يَقولُ:
لا
غَيْرَ أنَّهُ يَقولُ بِقلْبِهِ:
نَعَمْ
يَقولُ نَعَمْ لِمَنْ يُحبُّ
أمَّا لِلْمُدَرِّسِ فيَقولُ:
لا
إنَّهُ واقفٌ يُسْتَجْوَبُ
والأسْئلةُ كُلُّها جَادةٌ
فَجْأةً
يَنْتابَهُ ضَحكٌ مُتواصِلٌ
ثُمَّ يَمْسحُ كُلَّ شَئ:
الأرْقامَ والْكلمَاتِ
الأسْمَاءَ والتّواريخَ
الْعبارات والْمكائدَ
ورَغْمَ تَهْديداتَ الْمُعَلِّمِ
تَحْتَ سُخْريةِ أَوْلادٍ
عباقرةٍ



يَرْسُمُ بطبْشور
مِنْ كُلِّ الألْوانِ
عَلى سُبُّورة سَوْداءَ
من التَّعاسَة :
وَجْهَ السَّعادَةْ.

يُعْتبرُ الشَّاعرُ الْفَرَنْسيّ (جاك بريفير) مِنْ أَهَمِّ وأَكْبرِ الشُّعراءِ الْفَرَنْسيينَ الذينَ ظَهَروا خِلال الْقرْنِ الْعشرين. فعندما بدأ نشر قصائده في المجلات الأدبية عام (١٩٣٠) أَحْدثَتْ ثَوْرةً في الوسط الأدبي وقتها،وفيها كان يُمارسُ كلَّ ألعاب اللغة.كان ؟اك بريـ؟ير قد وُلِدَ عام (١٩٠٠)،بينما فارق الحياة في عام (١٩٧٧).

وقد تَـرَكَ وراءه عَـدَداً كبيراً مِن الدواوين الشِّعْرية منْها: أحاديث (١٩٥١) . أوبرا القمر(١٩٥٣) . المطر والطقس الجميل(١٩٥٥) . صور(١٩٥٧) . لون باريس (١٩٦١) . الكلاب عطشى (١٩٦٤) . أشجار(١٩٦٨)

. أشياء وأخرى (١٩٧٢) . شمس الليل (صدر بعد رحيله عام ١٩٨٠).





ملامح كتاب

إعداد: عبدالله عيسى *

اسم الكتاب:

فقيد اللغة العربية الأستاذ مصطفى النحاس سيرة و تحية

الناشر : جامعة الكويت

قسم اللغة العربية في جامعة الكويت

تاريخ النشر:٢٠١٠

أصدر قسم اللغة العربية في جامعة الكويت كتاباً تذكارياً للفقيد الأستاذ الدكتور مصطفى النحاس، عضو هيئة التدريس سابقاً، وقد شمل الكتاب مجموعة من الشهادات لبعض زملاء الفقيد مثل أ.د.توفيق الفيل، أ.د عبدالله المهنا، كما شمل مجموعة من البحوث والدراسات قام بها ثلة من أساتذة اللغة العربية مثل أ.د سعد عبدالعزيز مصلوح و أ.د محمد الطويل .

اسم الكتاب: موسوعة اللهجة الكويتية

المؤلف: خالد عبدالقادر الرشيد

الناشر : المؤلف

تاريخ النشر:٢٠١٠

صدرت الطبعة الثانية لكتاب موسوعة اللهجة الكويتية ، طبعة مزيدة و منقحة عن الكتاب الصادر عام ٢٠٠٩ ، و هو كتاب يعنى بجمع و شرح مفردات من اللهجة الكويتية مصنفة تصنيفاً معجمياً في جميع مجالات الحياة .

* كاتب من الكويت.



اسم الكتاب : مرجعيات الجماعات

المؤلف : محمود شمال حسن

الناشر : الانتشار العربي

تاريخ النشر:٢٠١٠

يبحث الكتاب في التعددية الاجتماعية في الوطن العربي و خاصة في العراق حيث يبحث عن أثر المرجعيات الدينية و السياسية و الاجتماعية في التأثير على هذه الجماعات داخل المجتمع ، و يبحث الكتاب الجماعات و مرجعياتها من ناحيتين الأولى سردية وصفية و الأخرى تحليلية لأهم الجماعات ومرجعياتها.

اسم الكتاب : فلسفة المصير

المؤلف :هاني نصري

الناشر : الانتشار العربي

تاريخ النشر:٢٠١٠

هذا الكتاب يضع القارئ في حوار فكري عميق مع الأسس الفلسفية للفكر الإسلامي التي على كل من يحاول التصدي لها لا يغفل مدى تجذرها في الفكر العالمي، كصخرة صلبة تشكلت من الفلسفات الإسلامية المصيرية المتعاقبة، التي لا يمكن تجاهلها في الفكر العالمي، أو الظن أنها مجرد أيديولوجيا فلسفية قابلة للتدمير، كما أغريت البرغماتية في نجاحها بتدمير ما واجهها من فلسفات القرن العشرين المؤدلجة. لذلك وجدنا أن موقعنا الفكري كأمة في صلب الحقيقة الفلسفية التي تعني مصير الإنسان يحتم علينا إبراز هويتنا بعد سقوط الإيديولوجيات الاجتماعية، وتهافت البنيوات القاتلة الفردية، وهذه الهوية تدور حول مبادئ حقيقتنا الفلسفية حول مصيرها ومعيقاتها بين فكرنا وعقلنا ووعينا.

تنويه:

سقط سهواً في العدد الماضي اسم الزميل عبد الله عيسى عن مادة إصدارات التي كانت بعنوان "دراسة عن الشاعر عبد الرزاق العدساني للباحث الدكتور إبراهيم آرمن".



الشيخة باسمة الصباح تتسلم إصداري الفائزين بجائزتها

رابطة الأدباء تشكر الشيخة باسمة على دعمها للحركة الأدبية

استقبلت الشيخة باسمة المبارك العبدالله الصباح وفداً من رابطة الأدباء يتكون من أ.عبد الله خلف و أ.ليلى محمد صالح و رئيس اللجنة الثقافية أ.طلال الرميضي ورئيسة اللجنة الإعلامية أ. جميلة سيد علي بالإضافة إلى القاص الشاب بسام المسلم والشاعر الشاب منصور العازمي .

وقدم لها رئيس اللجنة الثقافية أ.طلال الرميضي الإصدارين الجديدين للفائزين بالمركز الأول في مسابقة الشيخة باسمة للإبداع الأدبي للشباب من فئتي القصة القصيرة والشعر الفصيح والتي أقيمت عام ٢٠٠٩م، وقد تمت طباعتهما على نفقتها كجزء من الجائزة.

وأعربت الشيخة باسمة المبارك عن سعادتها بأن ترى إسهامات الشباب الكويتي المبدع ونتاجهم الأدبي الجميل وأبدت تشجيعها لأنشطة منتدى المبدعين الجدد في الرابطة متمنية لهم دوام الرقي والإبداع .

وتوجه الجميع بالشكر للشيخة باسمة لرعايتها الكريمة للإبداع الشبابي ودعمها المتواصل لمنتدى المبدعين الجدد على مدى عشر سنوات في مجالي الشعر والقصة، حيث تأسس المنتدى عام ٢٠٠١م وحظى منها بدعم سخي مستمر لأنشطته الأدبية والثقافية.

ويحمل الديوان الأول للشاعر منصور العازمي الفائز بفئة الشعر الفصيح والذي أهداه للشيخة باسمة عنوان "نجوم تتلألأ"، كم أهداها الكاتب بسام المسلم نسخة من مجموعته القصصية الأولى بعنوان "تحت برج الحمام" والتي فازت بالمركز الأول بفئة القصة القصيرة.



الشيخة باسمة الصباح تتسلم الإصدارين من طلال الرميضي و يظهر عبدالله خلف
وليلى محمد صالح وجميلة سيد علي وبسام المسلم و منصور العازمي



طلاب مادة "الأدب الكويتي المعاصر" يزورون رابطة الأدباء

قام طلاب مادة "قراءة في الأدب الكويتي المعاصرة" (Arb-١١٠) في جامعة الخليج للعلوم والتكنولوجيا مع د.صلاح الدين سليم أرقه دان مدرس مادة الأدب الكويتي بزيارة إلى "رابطة الأدباء، حيث التقوا السيد أمين عام الرابطة الدكتور خالد الشايجي، ورئيس اللجنة الثقافية طلال الرميضي الذي رحب بالحضور مبيناً أهمية الأدب في حياة الأمة الثقافية وهويتها الحضارية وبين دور الشباب على وجه التحديد في قضايا الإبداع وصناعة المستقبل، وأشاد بـ"جامعة الخليج للعلوم والتكنولوجيا" لمبادرتها في تدريس الأدب الكويتي، وهو حلم لطالما راود أدباء ومثقفي الكويت وها هو ماثل للعيان في جامعة خاصة متميزة ورائدة، وتناول فكرة تأسيس منتدى المبدعين الجدد ودوره الرائد في صقل المواهب الأدبية الشابة، موضحا دور الشيخة باسمة المبارك الصباح في رعاية ودعم أنشطته.

وتحدث أمين عام رابطة الأدباء د خالد الشايجي بكلمة رقيقة من القلب إلى القلب سارداً جزء من تاريخ مسيرة الأدب في الكويت منذ عام ١٩٢٤م عندما تأسس النادي الأدبي والذي يعد أول مرفق أدبي في الوطن العربي، داعياً شباب الجامعة إلى الاستفادة من تجارب الكتاب والشعراء الشباب الذين شكلوا منتدى خاص بالمبدعين تحت رعاية وإشراف رابطة الأدباء. قائلاً بأن الباب مفتوح في أية لحظة لمن يرغب في المشاركة مستمعاً أو متدرجاً في الكتابة الأدبية شعراً ونثراً.

وفي كلمته، شكر د. صلاح الدين سليم أرقه دان (مدرس مادة الأدب الكويتي بجامعة الخليج للعلوم والتكنولوجيا) الرابطة وأعضائها الكرام على حسن وفادتهم، بين فيها أهداف تعليم المادة، وعلاقتها بالثقافة الكويتية، وأوضح هدف الزيارة في تحقيق التعارف عن كثب بين طالبات المادة وبين أدباء الكويت، بحيث يتمكن الطلبة من إجراء البحوث والدراسات المطلوبة في المقرر بشكل حي وعملي مع الأديب نفسه من المعاصرين.

ووجه كلمة لطلابه قال فيها إن النخلة المعطاء المورفة ما هي في أصلها إلا نواة صغيرة أثمرت وأينعت، وكذلك العمل الأدبي يبدأ بنواة إن اهتم بها صاحبها كبرت وينعت، وإن أهملها ضمرت وماتت، وعلى الشباب أن يهتم بسقي ورعاية بذور الكلمة فيهم حتى تظهر للعيان، وما من كانت لامع إلا وبدأ على استحياء ثم استوى على سوقه كشم الجبال.

ثم ألقى الشاعر فيصل العنزي كلمة أشاد من خلالها بدور رابطة الأدباء في تبني وتشجيع وبلورة طاقات الشباب والناشئة من أبناء الكويت والمقيمين فيها، داعياً الشباب الزائر إلى الاستفادة من هذه الفرصة للارتقاء بقلمهم إلى سدة الكتابة الأدبية الرائدة.

كما رحبت الكاتبة القصصية نورا بوغيث مشرفة منتدى المبدعين الجدد بطلبة



جامعة الخليج منوها إلى دور منتدى المبدعين الجدد في مساعدة الشباب ذوي الميول الأدبية   سواء في كتابة الشعر الفصيح أو القصة أو المسرح .

ثم جرى حوار بين الطالبات وبين رئيس وأعضاء رابطة الأدباء، في مواضيع ذات علاقة مباشرة بمادة قراءة في الأدب الكويتي المعاصر (Arb-١١٠)، ثم قام الجميع بجولة تعرفية على المبنى والخدمات التي يوفرها بما في ذلك مكتبة للبيع ومكتبة للاستعارة ومسرح الرابطة ومقر مجلة البيان .وفي الختام تم توزيع بعض المطبوعات الأدبية على الطلبة، والتقاط صور تذكارية.

***











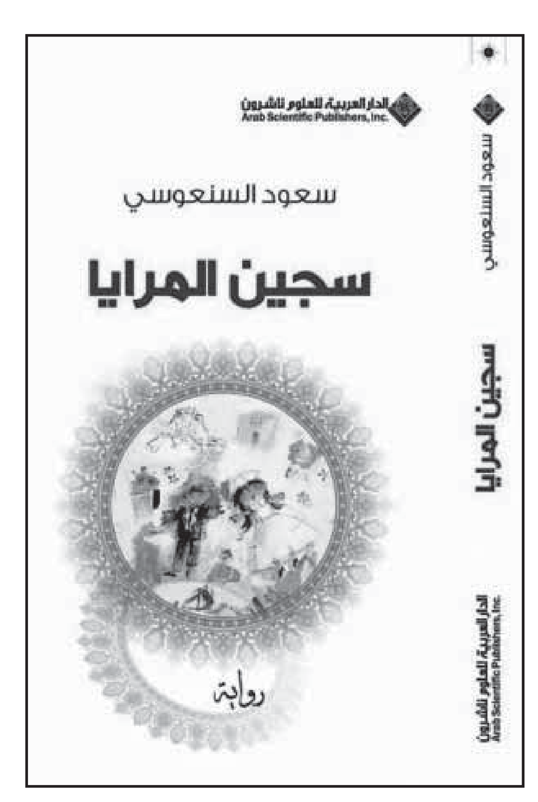




حفل تكريم الروائي الفائز بـ« جائزة ليلى العثمان »
السنعوسي: الجائزة ستهمس لي دائماً.. تذكر مسؤوليتك

مهاب نصر*

في احتفال كبير أقامته رابطة الأدباء، تم تكريم الفائز بـ«جائزة ليلى العثمان لإبداع الشباب في القصة والرواية»، الروائي الشاب سعود السنعوسي عن روايته «سجين المرايا» الصادرة حديثاً عن الدار العربية ناشرون في بيروت، الذي قال في كلمة له بهذه المناسبة «ينظر البعض إلى الجائزة على أنها مكافأة على جهد قد بذلته في وقت ما لكتابة عمل إبداعي، واحتفالية تنتهي فور انتهاء حفل التكريم، أما أنا فلا أجد في هذه الجائزة سوى ورطة تكبر منذ اليوم الأول، وتذكرني بالأمانة التي أحملها بين يدي: قلمي وأوراقي، لقارئي المحتمل ومجتمعي».



قدم للحفل الشاعر حسين العندليب، مشيداً بتشجيع الأديبة ليلى العثمان للإبداع الشبابي على مدى الأجيال المتعاقبة وتنمية المواهب واحتضانها، إيماناً منها بالدور العظيم للأدب والثقافة في بناء الأفراد، ورسم الملامح الحضارية للمجتمع.

وفي كلمة له ألقاها نيابة عنه طلال الرميضي عبّر عادل العبد المغني ممثلا لرابطة الأدباء عن اعتزازه بكم الجوائز التي يقدمها أفراد من أبناء الكويت لدعم الإبداع سواء أكان داخلها أو خارجها، وذلك من خلال المسابقات الأدبية التي رفعت شأن الكويت في المحافل الثقافية العربية والعالمية، كما حفزت المبدعين من كل

* نقلاً عن صحيفة القبس





د. خالد الشايجي وطلال الرميضي و سعدية مفرح و عدد من الحضور

الفئات العمرية. ووسم العبد المغني «جائزة ليلى العثمان» بالجائزة المتميزة، كما نوه باستحقاق السنعوسي وروايته «سجين المرايا» للجائزة، وكذلك بالقيمة الفنية العالية للمجسم المصاحب للجائزة وهو من تصميم الفنان الكبير سامي محمد.

للتشجيع والتحفيز

أما صاحبة الجائزة الأديبة والروائية ليلى العثمان، فقد أشارت في كلمتها إلى الدور الذي لعبه «منتدى المبدعين» بالرابطة، الذي قام بالإشراف عليه الأديب وليد المسلم، حيث أتاح الفرصة لإبراز مواهب الشباب في مجالات الإبداع في القصة والرواية والشعر. وقالت إنها تابعت المواهب التي جمعها هذا المنتدى، «مما دفعني لتخصيص جائزة لمزيد من التشجيع والرعاية والتحفيز على المنافسة الشريفة»، وتحدثت العثمان عن الأعمال التي رشحت للجائزة وأشادت من بينها بالمجموعة القصصية للقاص



بسام المسلم «تحت برج الحمام».

وهنأت العثمان سعود السنعوسي الفائز بالجائزة، كما طالبت الأدباء الشباب بمواصلة الطريق والتركيز على القراءة لإنضاج موهبتهم، كما وجهت الشكر للجنة التحكيم، وللشيخة باسمة المبارك التي رعت منتدى المبدعين.

مشهد الوجد والدموع

الشاعرة سعدية مفرح قدمت رؤيتها النقدية لـ«سجين المرايا» وكاتبها . وتلك الرؤية كانت جزءا من التقديم الذي تصدر الرواية للشاعرة نفسها . حيث رأت أن السنعوسي استعان في روايته بموهبة كبيرة في الكتابة، وقدرة لا بأس بها على التحليل النفسي.

وأشارت مفرح إلى معرفتها المسبقة بالسنعوسي حين قدم نفسه ككاتب يجمع بين التواضع والثقة بالنفس، ولكنها لم تدع ذلك يؤثر في حكمها على كتابته التي لم تأت مخيبة للآمال حيث رأت فيه «روائياً يغالب شجنه الفائض بحنكة المدربين، فيكتب روايته ليصنع منها سجلاً للضوء، ويجعل من الكتابة خلاصاً، ومن الرواية ملاذاً».

وأضافت كإضاءة على الرواية: «في سجين المرايا تتراءى لنا أولاً قصة حب مبسترة وبائسة بتفاصيل صغيرة، وعلى الرغم من أن هذه القصة ذات التداعيات الرومانسية الغضة تستغرق كل مساحة الرواية تقريباً، فإنها تبدو هامشية وربما مجرد أرضية لعلاقة الراوي أو ذلك الفتى الغر بوالدته على نحو غريب ومأساوي. ففي حين يبدو مشهد موت الأم مشهداً عابراً في الكتابة، رغم قسوته واكتنازه الكثير من الوجد والدموع، يتضح لنا مع تداعي الأحداث واقتراب النهايات إنه المشهد الرئيس الذي تمحورت حوله كل الحكايات الأخرى من بعيد أو قريب».

وقالت مفرح: إن التهنئة ليست للسنعوسي وحده، بل لكل الشباب الرائعين الذين تقدموا للجائزة ولم يحالفهم الحظ هذه المرة.. «فالجوائز على أية حال ليست كل شيء..يا شباب، وأحياناً هي لا شيء».

كما هنأت مفرح ليلى العثمان «ليس لأنها أسست الجائزة التي نلتقي في رحابها وحسب، بل أيضاً لأنها قبل الجائزة وبعدها كانت معنا.. مع الجميع، وبكل الأشكال الممكنة»، وفي كلمة أخيرة وجهتها إلى الفائز، قالت الشاعرة سعدية مفرح: «إنها البداية .. مجرد البداية يا سعود.. الطريق موحش، والزاد قليل.. تملك سلاحاً مهماً جداً اسمه الموهبة، لكنه لا يكفي وحده، عليك اكتشاف بقية ما تحتاجه شيئاً فشيئاً لتستمر، وتلك هي لذة الإبداع الحقيقي».

ملامح مقبلة

سعود السنعوسي –الذي يعتبر أول من يفوز بهذه الجائزة من خارج إطار منتدى المبدعين الجدد في رابطة الأدباء– عبر في كلمته عن مشاعر الفرح الممزوجة بالشعور بالمسؤولية، وقال: إن الجائزة «ستساهم في رسم ملامح أعمالي المقبلة، وتهمس في



أذني قبل أن يلامس قلمي الأوراق: تذكر مسؤوليتك!».

وتوجه السنعوسي بالشكر لأسرته، خاصاً بالذكر جدته شيخة سليمان البسام التي «رسمت نصف شخصيتي»، وللأم التي «جعلتها تموت على صفحات الرواية لأعبر عن مدى حبي واحتياجي لها بالدموع».

كما شكر الشاعرة سعدية مفرح التي وصفها بـ«الحقيقية»، وقال إنها «الإنسانة التي أمسكت بيدي وفتحت لي بوابة عالم جديد، ثم أشارت للبعيد وقالت: انطلق».

وتوج في نهاية كلمته لصاحبة الجائزة قائلاً: «شكراً لاعترافك بدور الشباب، ولمساهمتك في رسم لوحة جميلة للكويت التي نحب، لوحة ألوانها .. شباب الكويت».

في ختام الحفل تسلم السنعوسي جائزته وشهادة تقدير من الأديبة ليلى العثمان والدكتور خالد الشايجي أمين عام رابطة الأدباء.



كشاف البيان

أولاً كشاف العنوان ٢٠١٠

إعداد: محمد عبد الله *

عنوان المقال	الكاتب	الصفحة	العدد	التاريخ
أ				
الإبداع بين الأدب والسياسة	غالية خوجة	17	479	2010
ابن لعبون متنبي النبط	خالد الجرف	60	483	2010
أبو القاسم الشابي	هداية سلطان السالم	85	485	2010
أجنحة النورس	عاداك العبد المغني	82	480	2010
أحبائي لا تحزنوا .. أحبائي شكرا	فارعة أحمد السقاف	61	484	2010
احتفالية تكريم د. يعقوب الغنيم في جامعة الكويت	البيان	24	474	2010
أحلام فتاة	فرحان راشد الفرحان	115	477	2010
أحمد السقاف : القومية العربية ليست عنتريات	فيصل العلي	115	484	2010
أحمد السقاف : رجل الإدارة واللغة والشعر	البيان	113	480	2010
أحمد السقاف : شاعر الكويت النابض	آدم يوسف	81	484	2010
أحمد السقاف : شاعرا ومعلما ومناضلا	خالد الشايجي	10	484	2010
أحمد السقاف : عنوان الاستقامة ونظافة اليد	عبد العزيز السريع	36	484	2010
أحمد السقاف : فقيد الكويت والأمة	محمد السندي	73	484	2010
أحمد السقاف قامة لم تنحن	وضاح	71	484	2010
أحمد السقاف وقصة العربي	أحمد فضل شبلول	48	484	2010
أحمد محمد السقاف: مجموعة من المواهب	محمد السداح	26	484	2010
آخر العسل في خوابي الكبار	عبد الرحمن حمادي	53	484	2010
الآداب الشعبية والدعوات المشبوهة	هداية سلطان السالم	55	480	2010
الأدب الإذاعي	عبد الله خلف	51	480	2010
الأدب والسياسة الملف الذي يبقى مفتوحا	البيان	8	479	2010

* أمين مكتبة رابطة الأدباء في الكويت



عنوان المقال	الكاتب	الصفحة	العدد	التاريخ
الأديب أحمد السقاف : صاحب منهاج التنوير والقومية	جمال بخيت	92	484	2010
أربعون ربيعا	محمد هاشم عبد السلام	85	483	2010
الأستاذ أحمد السقاف رائدا	عبد الله خلف	13	484	2010
أستاذي وأبي احمد السقاف	خليفة الوقيان	11	484	2010
استيحاء التراث في ديوان : إضاءات الشيب الأسود	أحمد عبد التواب عوض	26	485	2010
إسحق تيجاني .ز نيجيري مهتم بالأدب الكويتي	فيصل العلي	66	483	2010
أسماء مستعارة للسحرة .. المغامرة والابتكار في نص سيف الرحبي	فيصل العبد الحسن	69	485	2010
إصدارات	البيان	126	478	2010
إصدارات الراحل أحمد زين السقاف	صالح خالد المسباح	105	484	2010
أضواء على تاريخ المسرح	عبد الله العتيبي	158	484	2010
أغنية عجوز لزمن فتي	عاطف محمد عبد المجيد	83	477	2010
إلى الأديب	محمد عبد المحسن البدااح	111	480	2010
إلى متى	مريم توفيق	114	481	2010
إلى وطني في فجر العيد	عبد الستار الغبيني	79	474	2010
أنت مخطئ يا سيدي	عاطف محمد عبد الحميد	81	474	2010
انتظار	حسين عيد	107	478	2010
الإنسان والمكان في قصة حي بن يقظان	أحمد زياد محبك	23	476	2010
الإنسانية .. تنتصر	منى الشافعي	48	475	2010
الأوراق	فاضل خلف	104	484	2010
أوزان الشعر .. مصرع كليوباترا	عبد المحسن العصفور	19	480	2010
أوزان الشعر في مسرحية مصرع كليوبترا	عبد المحسن العصفور	8	474	2010



التاريخ	العدد	الصفحة	الكاتب	عنوان المقال
2010	475	21	عبد المحسن العصفور	أوزان الشوقيات في مسرحية مصرع كليو بترا .. القسم الثاني
2010	485	9	عبد الله المهنا	إيقاعات متنوعة
2010	477	88	فيصل السعد	أين أنت يا أمي؟
2010	484	44	عبد الله الناصر	أيها العروبي العريق
				ب
2010	476	70	سها شريف	الباحث محمد قجة للبيان: اكتشفنا موقع بيت المتنبي في حلب
2010	474	72	سعيد شوارب	بشراك هذا غلام
2010	484	46	ليلى محمد صالح	بصمات على خريطة التنوير
2010	475	26	إيهاب النجدي	بصيرة القصيدة .. خيوط من شعرية د. سعيد شوارب
2010	476	89	نبيل حقي	بكاء صامت
2010	474	86	سمير درويش	بلون الحليب
2010	478	43	حسن حميد	البنية الخبرية في بيضاء بيضاء للروائي زهير جبور
2010	480	102	فاضل خلف	بوارق الإلهام
2010	482	65	محمد عبد الله صادق	بواكير الإصدارات الثقافية في قطر
2010	479	103	علي السبتي	بيت من نجوم الصيف
2010	480	105	بشير عاني	بين شفتيه لفافة أسئلة
2010	481	19	حسن فتح الباب	بين صوت الشاعر وسوط الحاكم
				ت
2010	479	9	ياسين طة الياسين	تأثير السياسة على الأدب في العالم العربي
2010	476	103	بسام المسلم	تحت برج الحمام
2010	483	94	فاضل خلف	تحت جناح البهاء زهير



التاريخ	العدد	الصفحة	الكاتب	عنوان المقال
2010	480	91	ليلى محمد صالح	تداعيات في غرفة MRI
2010	484	78	مدحت علام	ترجمان العروبة .. أرسى دعائم الثقافة في الكويت
2010	481	103	عادل العبد المغني	تفاحة الدير
2010	485	8	البيان	التقديم
2010	475	38	أحمد طعمة حلبي	التناص الأسلوبي . شعر عبد الوهاب البياتي نموذجا
2010	477	76	عبد الرزاق المانع	تنثال فوق جراحي السماء
				ث
2010	484	7	سليمان الحزامي	ثقافة التكريم
2010	474	5	خالد عبد اللطيف رمضان	ثقافة الحوار
2010	479	4	سليمان الحزامي	الثقافة بين الإدارة والتكريم
2010	480	4	سليمان الحزامي	الثقافة بين التهميش والتحفيز
2010	485	5	سليمان الحزامي	الثقافة بين الفعل والادعاء
2010	482	7	سليمان الحزامي	الثقافة تصنع حضارة
2010	476	58	حسن فتح الباب	الثقافة في الكويت للدكتور خليفة الوقيان
2010	479	32	أحمد بكري عصلة	الثقافة في الكويت للدكتور خليفة الوقيان
2010	481	5	سليمان الحزامي	الثقافة والصيف
2010	483	39	أماني العاقل	الثقافي الجمالي والمعرفي في تحولات الوعي الروائي
				ج
2010	480	104	عبد الله عيسى	جدل الكلام
2010	485	43	تركي المغيض	جدلية الإنسان والمكان في شعر يعقوب السبيعي
2010	485	11	نسيمة الغيث	جماليات المكان في شعر يعقوب السبيعي
2010	484	150	أمل مساعد العبد السلام	جمان الكويت



عنوان المقال	الكاتب	الصفحة	العدد	التاريخ
جمر النكايات : رسالة يوصلها المؤلف للقراء	أمل العبد السلام	83	485	2010
الجنس الآخر .. رؤية وجودية للأنثى	ناصر الملا	79	485	2010
ح				
حب بالوراثة	محمد يعقوب البكر	95	480	2010
حدث ذات مساء	حصة الرفاعي	89	480	2010
حدث يوما	عادل العبد المغني	76	483	2010
حسبك	علي سويدان	81	475	2010
حفلة تكريم	خالد الصالح	65	474	2010
حفلة طلاق	عبد الوهاب المكينزي	90	479	2010
حكاية ساعة من الزمن	طاهر البربر	99	476	2010
الحلم	حسنى نديم	131	485	2010
حميدان الشويعر	عبد الله الحاتم	60	478	2010
حننت إلى الصبا	عبد المحسن الرشيد	147	484	2010
حياة اللغة وموتها ... مقاربة أنتر بولوجية	عبد السلام المساوي	8	475	2010
خ				
خالد سعود الزيد	البيان	113	479	2010
خطاب البداية الروائية في النقد العربي	عبد المالك أشهبون	8	477	2010
خطوة	غدير المطيري	99	477	2010
خليفة الوقيان : لمسة وفاء	البيان	111	483	2010
خوف	محمد الجلاوي	109	479	2010
د				
داخل الشعر خارج الشعر	محمد علاء الدين عبد المولى	77	475	2010



التاريخ	العدد	الصفحة	الكاتب	عنوان المقال
2010	482	119	البيان	دراسة إيرانية عن الأديب الكويتي سليمان الحزامي
2010	485	149	البيان	دراسة عن عبد الرزاق العدساني
2010	476	87	ندى الرفاعي	الدرة العصماء
2010	478	4	سليمان الحزامي	دعوة مشاركة
2010	475	88	سليمان الحزامي	دلال
2010	485	20	موسى ربابعة	دلالات العنوان في شعر يعقوب السبيعي
2010	477	111	فهد العسكر	دمعة وبسمة
2010	475	99	محمد هاشم عبد السلام	دموع غزيرة
2010	477	5	سليمان الحزامي	دوحة الثقافة
2010	481	78	سعيد بوكرامي	دوريس ليسنغ الحاصلة على نوبل : مانكتبة يحمي حقيبتنا
2010	480	37	مصطفى عطية جمعة	ديوان في إنتظار الفجر للشاعر حسن حجازي
				ذ
2010	481	53	عبد السلام المساوي	الذات تبتكر آخرها : قراءة في ديوان سرير لعزلة السنبلة
2010	480	99	جاسم محمد الحمد	الذين يؤرقهم
				ر
2010	479	45	خالد سعود الزيد	راشد السيف
2010	485	58	سمير أحمد الشريف	الرجل والمرأة ... في نصوص فاطمة العلي
2010	477	95	سمير عبد الفتاح	رحلة
2010	476	107	بو عزة الفرحان	رقم ضائع بين الأرقام



عنوان المقال	الكاتب	الصفحة	العدد	التاريخ
الرموز الفنية في رواية الخيميائي.. حكمة باولو كويلهو	ندى الرفاعي	37	482	2010
رواية أصوات لسليمان فياض .. تجاذبات الذات والآخر	فوزية زوباري	61	481	2010
الرواية التاريخية عند علي أحمد باكثير	ليلى السبعان	125	481	2010
رواية المجتمع والعصر لفولفغانغ يسكه	محمد فؤاد نعناع	44	481	2010
رواية بين الصحراء والماء : هاجس التفرد	صبري مسلم	47	482	2010
رواية تحت أقدام الأمهات لبثينة العيسى	علياء الداية	30	480	2010
ز				
الزائر .. ل بول شاؤول	ناصر الملا	72	483	2010
زمن العنف في الرواية الجزائرية	الشريف حبيلة	43	477	2010
زواج الظلماء والشمس	سليمان الخليفي	124	478	2010
س				
السرد والتجريب في الفعل القصصي	محمد بو شيخه	47	483	2010
السقاف ورحلة الأدب والكفاح	حمزة عليان	67	484	2010
سليان الشطي : قلم يرتحل بين النقد والقصة والرواية	البيان	122	481	2010
سليمان الشطي في الشعر في الكويت: لقاء الأديب والمؤرخ	أحمد بكري عصلة	39	478	2010
سليمان المعمري : صنعت هذا الرجل من الورق	باسمة العنزي	50	474	2010
سم أم شيء آخر؟	بيانكا ماضية	99	478	2010
السياسة في مرايا الأدب	فهد الهندال	13	479	2010
السياق والدلالات السياقية : مفردات ألفاظ القرآن	محمد ياسر زعرور	46	480	2010
السيدة كارثة	مسعودة أبو بكر	93	479	2010



التاريخ	العدد	الصفحة	الكاتب	عنوان المقال
				ش
2010	476	62	ناصر الملا	شارع الحمرا مونودراما
2010	484	63	نجمة إدريس	الشاعر الفارس احمد السقاف يترجل
2010	484	154	عبد الله خالد الحاتم	شاعر الكويت : فهد بن راشد البورسلي
2010	485	90	عبد الله الحاتم الخالد الحاتم	شاعر الكويت : فهد راشد بروسلي
2010	480	60	فيصل العلي	الشاعرة عواطف الحوطي
2010	476	94	عبد الله خليفة	الشاهد على اليمين
2010	481	84	سليمان الشطي	الشيء الجديد
				ص
2010	475	83	إسلام هجرس	صدفة
2010	476	46	علاء عبد الهادي	الصراع الجمالي في نظرية الأدب للدكتور سيد البحراوي
2010	474	75	محمود أسد	صفحة هاربة
2010	479	55	مصطفى الملطاوي	صلاح عبد الصبور الشاعر الذى أبى أن ينزلق
2010	483	34	نجاح إبراهيم	صمت الفراشات وصرخة الوعي
2010	482	10	شحات محمد عبد المجيد	صورة الآخر في الرواية
				ض
2010	475	95	سعيد بوكرامي	ضوء وغبار
				ط
2010	474	46	سليمان الحزامي	طلال الرميضي يبحث في السالنامة العثمانية
2010	480	103	أحمد فضل شبلول	طير متهم بالأنفلونزا
				ظ
2010	478	6	ليلى السبعان	ظاهرة التوهم عند المعاصرين
2010	479	20	ليلى السبعان	ظاهرة التوهم عند المعاصرين



عنوان المقال	الكاتب	الصفحة	العدد	التاريخ
فلك الأشعار	فاضل خلف	84	476	2010
الفن القصصي في الكويت للكتور مرسل العجمي	عبد الله أحمد المهنا	26	478	2010
ق				
قراءة في كتاب النأي	أشرف محمد قاسم	91	476	2010
قصائد بلون البحر	عزت الطيري	115	481	2010
القصة القصيرة جدا المفهوم والتطبيق	أحمد حسين محمد عسيري	8	476	2010
قصة عابرة جدا	سماء سليمان	101	482	2010
قصص جميلة سيد علي بلا إفراط ولا تفريط	أحمد بكري عصلة	53	476	2010
قفازات مفقودة	حسنى نديم	107	477	2010
قم نغني معا	فهد العسكر	141	485	2010
القن	هيام المفلح	95	481	2010
قيامة المتنبي	عبد الله الفيفي	99	483	2010
ك				
كاظمة	خليفة الوقيان	114	482	2010
كأنه هنا	جنة القريني	96	484	2010
كتابة العراء	عصام ترشحاني	70	475	2010
كسرت عنق الزجاجة	عبد الرزاق سعود المانع	110	481	2010
الكسيح ينهض	عبد الله خليفة	89	481	2010
كشاف البيان 2009	محمد عبد الله	91	474	2010
الكف القاتلة	خالد خلف	90	483	2010
كلف بألحان الصبابة	خالد سعود الزين	116	478	2010
كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية	خالد سالم محمد	90	482	2010
كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية	خالد سالم محمد	141	484	2010
كلمة البيان	سليمان الخليفي	4	474	2010



التاريخ	العدد	الصفحة	الكاتب	عنوان المقال
2010	477	110	البيان	كلمة البيان
2010	485	74	فاضل خلف	كلمة في وداع الأستاذ السقاف
2010	482	96	عاداع العبد المغني	الكيس الأحمر
2010	479	77	ناصر الملا	كيف ينظر المسرحي العربي لمسرح وليليام شكسبير
				ل
2010	485	145	محمود شوقي الأيوبي	لؤلؤة الخليج
2010	480	97	حسنى نديم	لسعات في طابور العرب
2010	478	79	ناصر الملا	اللعبة الإخراجية في مسرحية الخادمتان
2010	479	102	محمد الفايز	لكم كرمكم
2010	476	5	سليمان الحزامي	للبيان كلمة
2010	484	162	فرحان راشد الفرحان	لم يفتها القطار
2010	474	77	تقي المرسي	لماذا
2010	485	127	إبتسام إبراهيم تريسي	اللهاث الأول
2010	478	109	شكيب أريج	اللوحة الفارغة
2010	478	92	منى الشافعي	ليست مستحيلة
2010	477	27	سمر روحي الفيصل	ليلة الجنون للكاتبة منى الشافعي
2010	479	39	عز الدين الجلاوجي	ليلة الجنون لمنى الشافعي
				م
2010	475	62	عبد الرحمن حمادي	مؤسس مسرح الشوك عمر حجو : رحلة إلى الوعي السياسي
2010	477	103	سها جلال جودت	ما أشبهها ب السلوفان
2010	485	108	حسين عيد	ماريو فارجاس يوسا
2010	482	70	محمد هاشم عبد السلام	ماقاله الروائي جوزيه ساراماجو قبل رحيلة



عنوان المقال	الكاتب	الصفحة	العدد	التاريخ
المبادرة .. بوابة المستقبل	سليمان الحزامي	5	483	2010
متعة الاكتشاف في غابة المرآة	هويدا صالح	39	477	2010
المثقف والسلطة لإدوارد سعيد	محمود حنفي أبو قورة	9	481	2010
المثقفون يودعون الأب الروحي للثقافة الكويتية	مهاب نصر	74	484	2010
محطات ثقافية	البيان	115	479	2010
محمد بن فوزان من أعلام النبط	عبد الله الحاتم	75	480	2010
مدار الطفولة	محمد وحيد علي	119	481	2010
مدينةالأرقام	أحمد فضل شبلول	79	477	2010
مرآة لأمته	محمد أحمد المشاري	99	484	2010
مزيان	عبد الوهاب الحمادي	99	481	2010
المسرح والجمهور	جميل حمداوي	82	482	2010
مسرحية بداية النهاية وعناصرها الفنية	سيد إبراهيم آرمن	96	485	2010
المصادر في ديوان عبد الرزاق العدساني	سيد إبراهيم أرمن	18	477	2010
المطر يموت متسولا	عبد الله خليفة	119	485	2010
مع الشاعرة الإماراتية فواغي صقر الهاشمي	إبراهيم قهوايجي	52	478	2010
مع وليد الرجيب	فيصل العلي	82	479	2010
معرض الكتاب الرمضاني في رابطة الأدباء	البيان	121	483	2010
مقارنة الطير بين النيسابوري والغزالي	زرين تاج برهيزكار	23	483	2010
المكينزي يصدر لا تحدث أحدا	البيان	151	485	2010
ملامح كتاب	عبد الله عيسى	148	484	2010
ملامح من الحركة الثقافية والأدبية في قطر	محمد عبد الله صادق	65	478	2010
من أشكال السرد العربي القديم	جمال حسين حماد	17	483	2010
من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية	خالد سالم محمد	56	474	2010



التاريخ	العدد	الصفحة	الكاتب	عنوان المقال
2010	476	78	خالد سالم محمد	من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية
2010	478	84	خالد سالم محمد	من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية
2010	480	70	خالد سالم محمد	من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية
2010	478	117	فاضل خلف	من نفحات عمر بن أبي ربيعة
2010	483	8	عبد المالك أشبهون	المنظور الجديد للزمن في الرواية العربية
2010	478	17	محمد مهداوي	المنهج التاريخي .. أصالته في الأدب العربي
2010	475	5	خالد عبد اللطيف رمضان	المهرجانات الثقافية
2010	485	147	خليفة الوقيان	المهلب
2010	481	108	عبد الله عبد العزيز الدويش	مهملة الحروف
2010	482	52	حصة الرفاعي	موسوعة الحكايات الألمانية
2010	485	137	كريمة ثابت	مومياء تحاوره وردة مراوغة
				ن
2010	484	100	عبد الله عبد الوهاب نعمان	النجم المنير
2010	479	105	سعيد شوارب	النداء الأخير
2010	478	72	صوفيا عباس	النص المسرحي بين التقليد والتجديد
2010	479	99	محمد عطية محمود	نظرتان
2010	483	103	عبد الغني أحمد الحداد	نهاية الشوط
				هـ
2010	482	110	عبد الله العتيبي	هدية الشاعر
2010	484	59	محمد أحمد السقاف	هذا ماكان يريده والدي
2010	482	115	محيي الدين الخريف	هوى قديم
				و
2010	484	58	هيفاء أحمد السقاف	والدي أحمد السقاف



التاريخ	العدد	الصفحة	الكاتب	عنوان المقال
2010	477	122	عبد المحسن العصفور	وثائق نادرة عن احمد شوقي
2010	484	38	عادل العبد المغني	الوثيقة التي يعتز بها الأديب أحمد السقاف
2010	483	105	عزت الطيري	الوحشة وقصائد أخرى
2010	482	105	فؤاد محمد أحمد قنديل	وحيدون
2010	483	96	محمد الفايز	وراء السراب
2010	475	91	وضحة عبد الكريم الميعان	وشاءت الأقدار
2010	480	57	ريما منيمنة	وغاب كاتب الحوارات الذكية
2010	483	79	ليلى محمد صالح	الوقوف خارج الأحزان
2010	482	30	منال عوض الكفيري	الولاء للمكان ورمزية الزمن عند ليلى محمد
2010	479	60	عبد الرحمن حمادي	ومازال التحجير مستمرا
2010	483	115	أمل العبد السلام	ومضات من كتاب الأخبار الشافية الجلية
				ي
2010	478	121	عبد العزيز العندليب	يا دعد
2010	484	98	أحمد اللغماني	ياخير من سلى وأسعد
2010	474	69	أروى بوغيث	يحدث أحيانا



ثانياً: كشاف المؤلف ٢٠١٠

الكاتب	عنوان المقال	الصفحة	العدد	التاريخ
أ				
إبتسام إبراهيم تريسي	اللهاث الأول	127	485	2010
إبراهيم قهوايجي	مع الشاعرة الإماراتية فواغي صقر الهاشمي	52	478	2010
أحمد اللغماني	ياخير من سلى وأسعد	98	484	2010
أحمد بكري عصلة	قصص جميلة سيد علي بلا إفراط ولا تفريط	53	476	2010
أحمد بكري عصلة	سليمان الشطي في الشعر في الكويت: لقاء الأديب والمؤرخ	369	478	2010
أحمد بكري عصلة	الثقافة في الكويت للدكتور خليفة الوقيان	32	479	2010
أحمد حسين محمد عسيري	القصة القصيرة جدا المفهوم والتطبيق	8	479	2010
أحمد زياد محبك	الإنسان والمكان في قصة حي بن يقظان	23	476	2010
أحمد طعمة حلبي	التناص الأسلوبي . شعر عبد الوهاب البياتي نموذجا	38	475	2010
أحمد عبد التواب عوض	استيحاء التراث في ديوان : إضاءات الشيب الأسود	26	485	2010
أحمد فضل شبلول	مدينةالأرقام	79	477	2010
أحمد فضل شبلول	طير متهم بالأنفلونزا	103	480	2010
أحمد فضل شبلول	أحمد السقاف وقصة العربي	48	484	2010
آدم يوسف	أحمد السقاف : شاعر الكويت النابض	81	484	2010
إسلام هجرس	صدفة	83	475	2010
إسماعيل فهد إسماعيل	عندما يروي قرو الشوق	116	485	2010
أشرف محمد قاسم	قراءة في كتاب النأي	91	476	2010
أماني العاقل	الثقافي الجمالي والمعرفي في تحولات الوعي الروائي	39	483	2010
أمل العبد السلام	ومضات من كتاب الأخبار الشافية الجلية	115	483	2010



التاريخ	العدد	الصفحة	عنوان المقال	الكاتب
2010	485	83	جمر النكايات : رسالة يوصلها المؤلف للقراء	أمل العبد السلام
2010	484	150	جمان الكويت	أمل مساعد العبد السلام
2010	475	26	بصيرة القصيدة .. خيوط من شعرية د. سعيد شوارب	إيهاب النجدي
				ب
2010	474	50	سليمان المعمري : صنعت هذا الرجل من الورق	باسمة العنزي
2010	476	103	تحت برج الحمام	بسام المسلم
2010	480	105	بين شفتيه لفافة أسئلة	بشير عاني
2010	476	107	رقم ضائع بين الأرقام	بو عزة الفرحان
2010	474	24	احتفالية تكريم د. يعقوب الغنيم في جامعة الكويت	البيان
2010	477	110	كلمة البيان	البيان
2010	477	134	عبد المحسن الرشيد ضمير المجتمع	البيان
2010	478	122	عبد الله الحاتم	البيان
2010	478	126	إصدارات	البيان
2010	479	8	الأدب والسياسة الملف الذي يبقى مفتوحا	البيان
2010	479	113	خالد سعود الزيد	البيان
2010	479	115	محطات ثقافية	البيان
2010	480	113	أحمد السقاف : رجل الإدارة واللغة والشعر	البيان
2010	481	122	سليمان الشطي : قلم يرتحل بين النقد والقصة والرواية	البيان
2010	482	116	عبد الله العتيبي	البيان
2010	482	119	دراسة إيرانية عن الأديب الكويتي سليمان الحزامي	البيان
2010	483	111	خليفة الوقيان : لمسة وفاء	البيان
2010	483	121	معرض الكتاب الرمضاني في رابطة الأدباء	البيان
2010	485	8	التقديم	البيان



التاريخ	العدد	الصفحة	عنوان المقال	الكاتب
2010	485	149	دراسة عن عبد الرزاق العدساني	البيان
2010	485	151	المكينزي يصدر لا تحدث أحدا	البيان
2010	478	99	سم أم شيء آخر؟	بيانكا ماضية
				ت
2010	485	43	جدلية الإنسان والمكان في شعر يعقوب السبيعي	تركي المغيض
2010	474	77	اذا لم	تقي المرسي
				ج
2010	480	99	الذين يؤرقهم	جاسم محمد الحمد
2010	484	92	الأديب أحمد السقاف : صاحب منهاج التنوير والقومية	جمال بخيت
2010	483	17	من أشكال السرد العربي القديم	جمال حسين حماد
2010	482	82	المسرح والجمهور	جميل حمداوي
2010	484	96	كأنه هنا	جنة القريني
				ح
2010	478	43	البنية الخبرية في بيضاء بيضاء للروائي زهير جبور	حسن حميد
2010	476	58	الثقافة في الكويت للدكتور خليفة الوقيان	حسن فتح الباب
2010	481	19	بين صوت الشاعر وسوط الحاكم	حسن فتح الباب
2010	477	107	قفازات مفقودة	حسنى نديم
2010	480	97	لسعات في طابور العرب	حسنى نديم
2010	485	131	الحلم	حسنى نديم
2010	474	62	عن قصات شوارب وشعر ألمانية	حسين عيد
2010	478	107	انتظار	حسين عيد
2010	485	108	ماريو فارجاس يوسا	حسين عيد
2010	480	89	حدث ذات مساء	حصة الرفاعي



الكاتب	عنوان المقال	الصفحة	العدد	التاريخ
حصة الرفاعي	موسوعة الحكايات الألمانية	52	482	2010
حمزة عليان	السقاف ورحلة الأدب والكفاح	67	484	2010
خ				
خالد الشايجي	أحمد السقاف : شاعرا ومعلما ومناضلا	10	484	2010
خالد الصالح	حفلة تكريم	65	474	2010
خالد الفرج	ابن لعبون متنبي النبط	60	483	2010
خالد خلف	الكف القاتلة	90	483	2010
خالد سالم محمد	من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية	56	474	2010
خالد سالم محمد	من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية	78	476	2010
خالد سالم محمد	من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية	84	478	2010
خالد سالم محمد	من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية	70	480	2010
خالد سالم محمد	كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية	90	482	2010
خالد سالم محمد	كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية	141	484	2010
خالد سعود الزيد	راشد السيف	45	479	2010
خالد سعود الزيد	الغريب	97	483	2010
خالد سعود الزين	كلف بألحان الصبابة	116	478	2010
خالد عبد اللطيف رمضان	ثقافة الحوار	5	474	2010
خالد عبد اللطيف رمضان	المهرجانات الثقافية	5	475	2010
خليفة الوقيان	كاظمة	114	482	2010
خليفة الوقيان	أستاذي وأبي احمد السقاف	11	484	2010
خليفة الوقيان	المهلب	147	485	2010
ر				
ريما منيمنة	وغاب كاتب الحوارات الذكية	57	480	2010
ز				
زرين تاج برهيزكار	مقارنة الطير بين النيسابوري والغزالي	23	483	2010



التاريخ	العدد	الصفحة	عنوان المقال	الكاتب
				س
2010	485	16	فلسفة الزمان في شعر يعقوب السبيعي	سعاد عبد الوهاب
2010	475	95	ضوء وغبار	سعيد بوكرامي
2010	481	78	دوريس ليسنغ الحاصلة على نوبل : مانكتبة يحمل حقيبتنا	سعيد بوكرامي
2010	474	72	بشراك هذا غلام	سعيد شوارب
2010	479	105	النداء الأخير	سعيد شوارب
2010	474	46	طلال الرميضي يبحث في السالنامة العثمانية	سليمان الحزامي
2010	475	88	دلال	سليمان الحزامي
2010	476	5	للبيان كلمة	سليمان الحزامي
2010	477	5	دوحة الثقافة	سليمان الحزامي
2010	478	4	دعوة مشاركة	سليمان الحزامي
2010	479	4	الثقافة بين الإدارة والتكريم	سليمان الحزامي
2010	480	4	الثقافة بين التهميش والتحفيز	سليمان الحزامي
2010	481	5	الثقافة والصيف	سليمان الحزامي
2010	482	7	الثقافة تصنع حضارة	سليمان الحزامي
2010	483	5	المبادرة .. بوابة المستقبل	سليمان الحزامي
2010	484	7	ثقافة التكريم	سليمان الحزامي
2010	485	5	الثقافة بين الفعل والادعاء	سليمان الحزامي
2010	474	4	كلمة البيان	سليمان الخليفي
2010	478	124	زواج الظلماء والشمس	سليمان الخليفي
2010	481	84	الشيء الجديد	سليمان الشطي
2010	484	33	عن رائد الدرب الجميل : أحمد السقاف	سليمان الشطي
2010	482	101	قصة عابرة جدا	سماء سليمان
2010	477	27	ليلة الجنون للكاتبة منى الشافعي	سمر روحي الفيصل



التاريخ	العدد	الصفحة	عنوان المقال	الكاتب
2010	485	58	الرجل والمرأة ... في نصوص فاطمة العلي	سمير أحمد الشريف
2010	474	86	بلون الحليب	سمير درويش
2010	477	95	رحلة	سمير عبد الفتاح
2010	477	103	ما أشبهها ب السلوفان	سها جلال جودت
2010	476	70	الباحث محمد قجة ل البيان : اكتشفنا موقع بيت المتنبي في حلب	سها شريف
2010	485	96	مسرحية بداية النهاية وعناصرها الفنية	سيد إبراهيم آرمن
2010	477	18	المصادر في ديوان عبد الرزاق العدساني	سيد إبراهيم أرمن
				ش
2010	482	10	صورة الآخر في الرواية	شحات محمد عبد المجيد
2010	477	43	زمن العنف في الرواية الجزائرية	الشريف حبيلة
2010	475	52	عناصر الإخراج في مسرح أنتونين	شريف حمد
2010	478	109	اللوحة الفارغة	شكيب أريج
				ص
2010	479	50	عبد الله بن خالد الحاتم مؤرخ الكويت ورائد الشعر والصحافة	صالح المسباح
2010	484	105	إصدارات الراحل أحمد زين السقاف	صالح المسباح
2010	482	47	رواية بين الصحراء والماء : هاجس التفرد	صبري مسلم
2010	478	72	النص المسرحي بين التقليد والتجديد	صوفيا عباس
				ط
2010	476	99	حكاية ساعة من الزمن	طاهر البربر
				ع
2010	480	82	أجنحة النورس	عادل العبد المغني
2010	481	103	تفاحة الدير	عادل العبد المغني
2010	482	96	الكيس الأحمر	عادل العبد المغني



الكاتب	عنوان المقال	الصفحة	العدد	التاريخ
عادل العبد المغني	حدث يوما	76	483	2010
عادل العبد المغني	الوثيقة التي يعتز بها الأديب أحمد السقاف	38	484	2010
عاطف محمد عبد الحميد	أنت مخطئ يا سيدي	81	474	2010
عاطف محمد عبد المجيد	أغنية عجوز لزمن فتي	83	477	2010
عبد الرحمن حمادي	مؤسس مسرح الشوك عمر حجو : رحلة إلى الوعي السياسي	62	475	2010
عبد الرحمن حمادي	ومازال التحجير مستمرا	60	479	2010
عبد الرحمن حمادي	آخر العسل في خوابي الكبار	53	484	2010
عبد الرزاق المانع	تتثال فوق جراحي السماء	76	477	2010
عبد الرزاق سعود المانع	كسرت عنق الزجاجة	110	481	2010
عبد الستار الغبيني	إلى وطني في فجر العيد	79	474	2010
عبد السلام المساوي	حياة اللغة وموتها ... مقاربة أنثر بولوجية	8	475	2010
عبد السلام المساوي	الذات تبتكر آخرها : قراءة في ديوان سرير لعزلة السنبلة	53	481	2010
عبد العزيز السريع	أحمد السقاف : عنوان الاستقامة ونظافة اليد	36	484	2010
عبد العزيز العندليب	يا دعد	121	478	2010
عبد الغني أحمد الحداد	نهاية الشوط	103	483	2010
عبد الله أحمد المهنا	الفن القصصي في الكويت للدكتور مرسل العجمي	26	478	2010
عبد الله الحاتم	حميدان الشويعر	60	478	2010
عبد الله الحاتم	محمد بن فوزان من أعلام النبط	75	480	2010
عبد الله الحاتم	عبد الله الفرج بين الفصحى والعامية	72	481	2010
عبد الله الحاتم	عبد الله الفرج بين الفصحى والعامية	59	482	2010
عبد الله الحاتم	شاعر الكويت : فهد راشد بروسلي	90	485	2010
عبد الله الحاتم	شاعر الكويت : فهد بن راشد البورسلي	154	484	2010
عبد الله العتيبي	هدية الشاعر	110	482	2010



الكاتب	عنوان المقال	الصفحة	العدد	التاريخ
عبد الله العتيبي	أضواء على تاريخ المسرح	158	484	2010
عبد الله الفيفي	قيامة المتنبي	99	483	2010
عبد الله المهنا	إيقاعات متنوعة	9	485	2010
عبد الله الناصر	أيها العروبي العريق	44	484	2010
عبد الله خلف	الأدب الإذاعي	51	480	2010
عبد الله خلف	الأستاذ أحمد السقاف رائدا	13	484	2010
عبد الله خليفة	الشاهد على اليمين	94	476	2010
عبد الله خليفة	الكسيح ينهض	89	481	2010
عبد الله خليفة	المطر يموت متسولا	119	485	2010
عبد الله عبد العزيز الدويش	مهملة الحروف	108	481	2010
عبد الله عبد الوهاب نعمان	النجم المنير	100	484	2010
عبد الله عيسى	جدل الكلام	104	480	2010
عبد الله عيسى	ملامح كتاب	148	484	2010
عبد المالك أشهبون	المنظور الجديد للزمن في الرواية العربية	8	483	2010
عبد المالك أشهبون	خطاب البداية الروائية في النقد العربي	8	477	2010
عبد المحسن الرشيد	حننت إلى الصبا	147	484	2010
عبد المحسن العصفور	أوزان الشعر في مسرحية مصرع كليوبترا	8	474	2010
عبد المحسن العصفور	أوزان الشوقيات في مسرحية مصرع كليو بترا .. القسم الثاني	21	475	2010
عبد المحسن العصفور	وثائق نادرة عن احمد شوقي	122	477	2010
عبد المحسن العصفور	أوزان الشعر .. مصرع كليوباترا	19	480	2010
عبد المنعم سالم	عاشق	73	475	2010
عبد الوهاب الحمادي	مزيان	99	481	2010
عبد الوهاب الحمادي	العمارة الأخيرة	22	484	2010
عبد الوهاب المكينزي	حفلة طلاق	90	479	2010



الكاتب	عنوان المقال	الصفحة	العدد	التاريخ
عز الدين الجلاوجي	ليلة الجنون لمنى الشافعي	39	479	2010
عزت الطيري	قصائد بلون البحر	115	481	2010
عزت الطيري	الوحشة وقصائد أخرى	105	483	2010
عصام ترشحاني	كتابة العراء	70	475	2010
علاء عبد الهادي	الصراع الجمالي في نظرية الأدب للكتور سيد البحراوي	46	476	2010
علي السبتي	بيت من نجوم الصيف	103	479	2010
علي سويدان	حسبك	81	475	2010
علياء الداية	رواية تحت أقدام الأمهات لبثينة العيسى	30	480	2010
غ				
غالية خوجة	الإبداع بين الأدب والسياسة	17	479	2010
غدير المطيري	خطوة	99	477	2010
ف				
فؤاد محمد أحمد قنديل	وحيدان	105	482	2010
فارعة أحمد السقاف	أحبائي لا تحزنوا .. أحبائي شكرا	61	484	2010
فاضل السفان	عزف على أوتار ميديا	134	485	2010
فاضل خلف	فلك الأشعار	84	476	2010
فاضل خلف	من نفحات عمر بن أبي ربيعة	117	478	2010
فاضل خلف	بوارق الإلهام	102	480	2010
فاضل خلف	تحت جناح البهاء زهير	94	483	2010
فاضل خلف	الأوراق	104	484	2010
فاضل خلف	كلمة في وداع الأستاذ السقاف	74	485	2010
فرحان راشد الفرحان	أحلام فتاة	115	477	2010
فرحان راشد الفرحان	لم يفتها القطار	162	484	2010



الكاتب	عنوان المقال	الصفحة	العدد	التاريخ
فهد العسكر	دمعة وبسمة	111	477	2010
فهد العسكر	قم نغني معا	141	485	2010
فهد الهندال	السياسة في مرايا الأدب	13	479	2010
فوزية زوباري	رواية أصوات لسليمان فياض .. تجاذبات الذات والآخر	61	481	2010
فيصل السعد	أين أنت يا أمي؟	88	477	2010
فيصل العبد الحسن	أسماء مستعارة للسحرة .. المغامرة والابتكار في نص سيف الرحبي	69	485	2010
فيصل العلي	مع وليد الرجيب	82	479	2010
فيصل العلي	الشاعرة عواطف الحوطي	60	480	2010
فيصل العلي	إسحق تيجاني :ز نيجيري مهتم بالأدب الكويتي	66	483	2010
فيصل العلي	أحمد السقاف : القومية العربية ليست عنتريات	115	484	2010
ك				
كريمة ثابت	مومياء تحاوره وردة مراوغة	137	485	2010
ل				
ليلى السبعان	ظاهرة التوهم عند المعاصرين	6	478	2010
ليلى السبعان	ظاهرة التوهم عند المعاصرين	20	479	2010
ليلى السبعان	عرار وفهد العسكر.. دراسة لغوية نقدية	8	480	2010
ليلى السبعان	عرار وفهد العسكر: دراسة لغوية نقدية	30	481	2010
ليلى السبعان	الرواية التاريخية عند علي أحمد باكثير	125	481	2010
ليلى محمد صالح	تداعيات في غرفة MRI	91	480	2010
ليلى محمد صالح	الوقوف خارج الأحزان	79	483	2010
ليلى محمد صالح	بصمات على خريطة التنوير	46	484	2010
م				
محمد أحمد السقاف	هذا ماكان يريده والدي	59	484	2010

الكاتب	عنوان المقال	الصفحة	العدد	التاريخ
محمد أحمد المشاري	مرآة لأمته	99	484	2010
محمد الجلاوي	خوف	109	479	2010
محمد السداح	أحمد محمد السقاف: مجموعة من المواهب	26	484	2010
محمد السندي	أحمد السقاف : فقيد الكويت والأمة	73	484	2010
محمد الفايز	لكم كرمكم	102	479	2010
محمد الفايز	وراء السراب	96	483	2010
محمد الكرافس	فلسفة يوجين أونيل في الكتابة المسرحية	66	477	2010
محمد بو شيخه	السرد والتجريب في الفعل القصصي	47	483	2010
محمد عبد الله	كشاف البيان 2009	91	474	2010
محمد عبد الله صادق	ملامح من الحركة الثقافية والأدبية في قطر	65	478	2010
محمد عبد الله صادق	بواكير الإصدارات الثقافية في قطر	65	482	2010
محمد عبد المحسن البداح	إلى الأديب	111	480	2010
محمد عطية محمود	نظرتان	99	479	2010
محمد علاء الدين عبد المولى	داخل الشعر خارج الشعر	77	475	2010
محمد فؤاد نعناع	رواية المجتمع والعصر لفولفغانغ يسكه	44	481	2010
محمد مصطفى حمام	فصاحة ورصانة	102	484	2010
محمد مهداوي	المنهج التاريخي.. أصالته في الأدب العربي	17	478	2010
محمد هاشم عبد السلام	دموع غزيرة	99	475	2010
محمد هاشم عبد السلام	ماقاله الروائي جوزيه سارامجو قبل رحيلة	70	482	2010
محمد هاشم عبد السلام	أربعون ربيعا	85	483	2010
محمد وحيد علي	مدار الطفولة	119	481	2010
محمد ياسر زعرور	السياق والدلالات السياقية : مفردات ألفاظ القرآن	86	480	2010



الكاتب	عنوان المقال	الصفحة	العدد	التاريخ
محمد يعقوب البكر	حب بالوراثة	95	480	2010
محمود أسد	صفحة هاربة	75	474	2010
محمود حنفي أبو قورة	المثقف والسلطة لإدوارد سعيد	9	481	2010
محمود شوقي الأيوبي	لؤلؤة الخليج	145	485	2010
محيي الدين الخريف	هوى قديم	115	482	2010
مدحت علام	ترجمان العروبة .. أرسى دعائم الثقافة في الكويت	78	484	2010
مريم توفيق	إلى متى	114	481	2010
مسعودة أبو بكر	السيدة كارثة	93	479	2010
مصطفى الملطاوي	صلاح عبد الصبور الشاعر الذى أبى أن ينزلق	55	479	2010
مصطفى عطية جمعة	ديوان في إنتظار الفجر للشاعر حسن حجازي	37	480	2010
مناف عوض الكفري	الولاء للمكان ورمزية الزمن عند ليلى محمد صالح	30	482	2010
منى الشافعي	الإنسانية .. تنتصر	48	475	2010
منى الشافعي	ليست مستحيلة	92	478	2010
مهاب نصر	المثقفون يودعون الأب الروحي للثقافة الكويتية	74	484	2010
موسى ربابعة	دلالات العنوان في شعر يعقوب السبيعي	20	485	2010
ن				
ناصر الملا	شارع الحمرا موندوناما	62	476	2010
ناصر الملا	اللعبة الإخراجية في مسرحية الخادمتان	79	478	2010
ناصر الملا	كيف ينظر المسرحي العربي لمسرح ويليام شكسبير	77	479	2010
ناصر الملا	الزائر .. ل بول شاؤول	72	483	2010
ناصر الملا	الجنس الآخر .. رؤية وجودية للأنثى	79	485	2010
نبيل حقي	بكاء صامت	89	476	2010



الكاتب	عنوان المقال	الصفحة	العدد	التاريخ
نجاح إبراهيم	صمت الفراشات وصرخة الوعي	34	483	2010
نجمة إدريس	الشاعر الفارس احمد السقاف يترجل	63	484	2010
ندى الرفاعي	الدرة العصماء	87	476	2010
ندى الرفاعي	الرموز الفنية في رواية الخيميائي.. حكمة باولو كويلهو	37	482	2010
نسيمة الغيث	جماليات المكان في شعر يعقوب السبيعي	11	485	2010
نورا بوغيث	يحدث أحيانا	69	474	2010
هـ				
هداية سلطان السالم	الآداب الشعبية والدعوات المشبوهة	55	480	2010
هداية سلطان السالم	أبو القاسم الشابي	85	485	2010
هشام محسن السقاف	غزليات أحمد السقاف	86	484	2010
هويدا صالح	متعة الاكتشاف في غابة المرآة	39	477	2010
هويدا صالح	العالم الافتراضي .. صبحي فحماوي	55	483	2010
هيام المفلح	القن	95	481	2010
هيفاء أحمد السقاف	والدي أحمد السقاف	58	484	2010
و				
وضاح	أحمد السقاف قامة لم تتحن	71	484	2010
وضحة عبد الكريم الميعان	وشاءت الأقدار	91	475	2010
ي				
ياسين طة الياسين	تأثير السياسة على الأدب في العالم العربي	9	479	2010

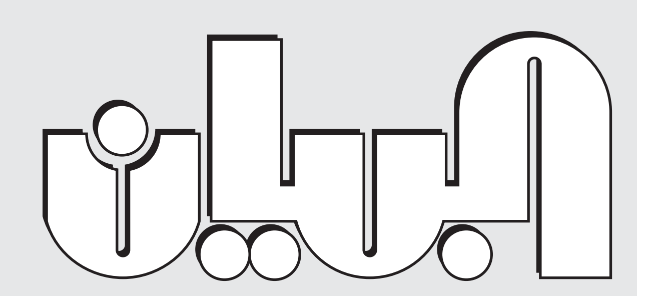


تهنئة

أسـرة الـبـيـان تـهـنـئ كـلاً مـن الـزمـيـلـين: أ.د.سـلـيـمـان علي الـشـطـي، علـى حـصـولـه جـائـزة الـدولـة الـتـقـديـريـة وأ.طلال الرميضي لحصوله على جائزة الدولة التشجيعية.







العدد 492 يوليو 2011

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت
الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282/25106022-فاكس: 22510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(492) July 2011

Editor in chief
S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

للبيان كلمة

دراسات

قراءات

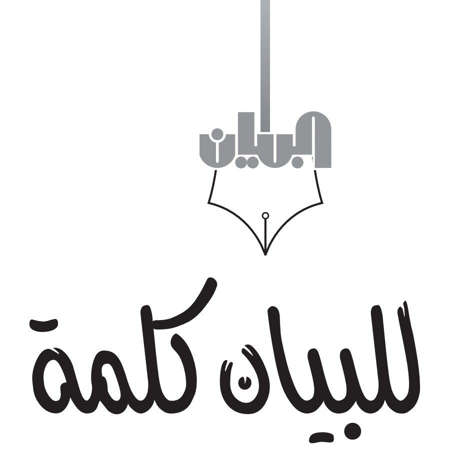
مقالات

حوار

معاجم

قصة

شعر



معوقات الحراك الثقافي في الكويت ـــــــــــــــــ سليمان الحزامي

معوقات الحراك الثقافي في الكويت

بقلم: سليمان الحزامي*

إن المتتبع للحراك الثقافي في الكويت والراصد له يجد أن روافد هذا الحراك كثيرة منها على سبيل المثال المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ورابطة الأدباء في دولة الكويت، ومؤسسة الكويت للتقدم العلمي، وبعض جمعيات النفع العام الأخرى كالأمانة العامة للأوقاف من خلال ما تنشره من كتب تراثية ذات قيمة عالية وسهلة الطرح والتناول، بالإضافة إلى المكتبات العامة وبعض المؤسسات الفردية، كذلك النشاط الأدبي الثقافي الشخصي، وأعني به ما يقوم بنشره المؤلفون أنفسهم من أعمال أدبية كالمجاميع القصصية والروايات والأعمال المسرحية ودواوين الشعر إلى آخره.

وطبعاً لا نستطيع أن ننسى الصحافة اليومية ومجلة العربي وما تؤديه من دور في ترسيخ مفهوم عربي للحراك الثقافي في الكويت.

إن كل هذه المقومات تجعل من المجتمع الكويتي ذي أصالة ثقافية متجذرة، فتاريخ النشر والوعي الثقافي في الكويت يعود إلى عشرات السنين، والمفارقة أن حسن الاستقبال للنتاج الأدبي في السابق كان أفضل منه الآن، والسؤال لماذا؟

إن الإجابة على هذا السؤال تحتاج إلى متابعة لمعرفة مواضع الخلل أو الضعف وهل هي موجودة في المؤسسات الرسمية كالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أو جمعيات النفع العام كرابطة الأدباء وغيرها .. أو في المؤسسات الفردية أم ماذا؟

ذكرنا في عدد سابق أن الثقافة في المجتمعات المتقدمة يتم التعامل معها على أنها صناعة .. وصناعة تحويلية أي أنها تغير في المجتمع من مركز إلى مركز أعلى؛ فهل هذا يحدث في الكويت؟

أيضاً هذا سؤال آخر نجد أن الإعلام وهو الجهاز الحديث جداً في نشر الثقافة مُقصرٍ ومتكاسل في نشر النتاج الثقافي الكويتي، وهذه حقيقة من السهل جداً على المتتبع للحراك الثقافي والراصد له أن يراها ويلمسها لمس اليد؛ ولنبدأ من القنوات التلفزيونية، ما هي البرامج التي يقدمها أو تقدمها المحطات الفضائية ذات الصبغة الثقافية والتي تتحدث عن الإنتاج الثقافي الكويتي أو الحراك الثقافي؟

إن الندوات الثقافية والعروض المسرحية والأمسيات الموسيقية التي يتم



مزاولتها في أكثر من مكان سواء في المنتديات الخاصة أو في جمعيات النفع العام أو في المسارح، نجد أن هذه المحطات الفضائية لا تعمل على تسجيلها ولا على تقديمها للجمهور فالحديث الثقافي أو الندوة الثقافية التي تكون في رابطة الأدباء مثلاً أو في جمعية المحامين أو في غيرهما ينتهي بانتهاء المحاضرة في ذات اليوم، ربما يقوم التلفزيون الرسمي وأعني هنا تلفزيون دولة الكويت بتسجيل فقرة أو دقائق كخبر وليس كعرض متكامل لهذه الندوة أو تلك المناقشة، وهذا الكلام يؤدي إلى غياب وعدم وصول المردود الثقافي لدى المجتمع الكويتي؛ وهنا نصل إلى البطء في عملية التغيير الثقافي المرجوة من هذه التجمعات الثقافية بشكل أو بآخر .

وما يقال عن المحطات الفضائية ينطبق على المحطات الإذاعية، وأيضاً يستمر العرض ليصل إلى الصحافة اليومية، إذاً نحن أمام معوقات في عدم انتشار الثقافة الوطنية كما يجب أن تكون.

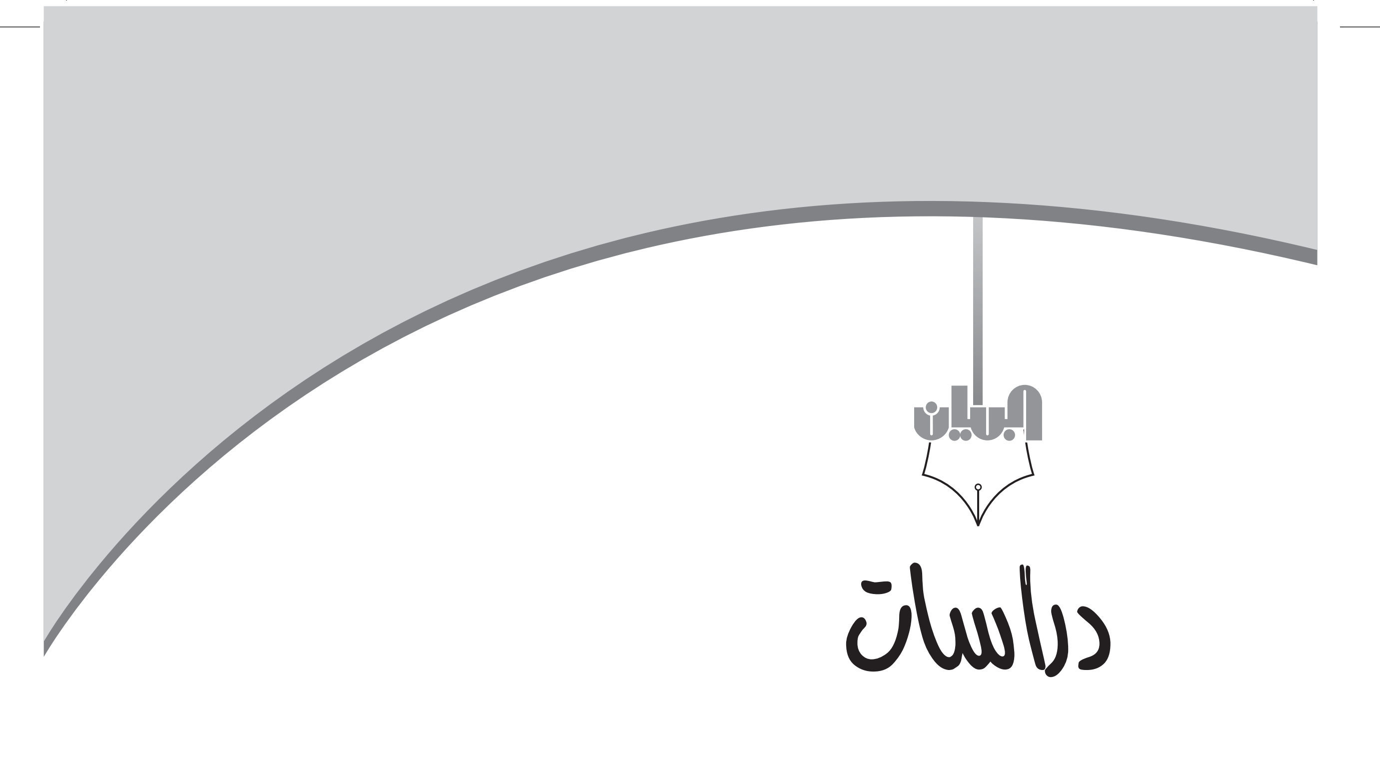
والحديث يقودنا إلى نشاط جامعة الكويت والجامعات الخاصة وما تطرحه من أمور ثقافية وندوات، ولكن أين الإعلام منها؟ نجد إن الحراك الإعلامي يقف في مكانه دون متابعة أو مواصلة فالاتصال بين الاثنين أكاد أقول شبه منعدم؛ والدليل على ذلك أن هناك مجموعة من الكتاب الجدد من الشباب يعملون على نشر كثير من الأشعار والقصص الكثيرة والروايات تجدها بالمعارض دون أن يتحرك الإعلام في الإشارة إليها وهنا أتساءل من المسؤول عن هذا التقصير؟ هناك من يقول أن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وهو الجهة الرسمية التي تمثل الحراك الثقافي في الكويت لا يجد التفرغ الكامل لمتابعة الحراك الثقافي بسبب الروتين الإداري والمهمات الخارجية وعدم وضوح الرؤية للمواسم الثقافية التي تأتي من خارج المجلس الوطني وأعني بها الندوات والمحاضرات في جمعيات النفع العام أو الصالونات الأدبية أو غيرها..

وهنا نتساءل؟ لماذا كان الحراك الثقافي في السابق أكثر نشاطاً وحركة مما هو عليه الآن مع المفارقة بغزارة الإنتاج، فشباب اليوم إنتاجهم أكثر مما كان في السابق ولكن انتشار هذا الإنتاج ضعيف واحتضان هذه المواهب قليل، فنحن بحاجة إلى أن نساير العالم ونتفق على أن الثقافة تحولت إلى صناعة وعلينا أن نتعامل مع الثقافة مرة أخرى إنها صناعة تحويلية. وأن نرحب بكل إنتاج حتى نستطيع أن نحقق شيئاً من الحراك الثقافي القائم على التغيير نحو الأفضل.

وللبيان كلمة

* رئيس تحرير البيان





دراسات

الاتجاه القومي في الشعر الكويتي الحديث ــــــــــ د.فريد أمعضشو

ثلاثية البلاغة ترتيب وتركيب ــــــــــــــــــ د.أحمد زكريا ياسوف



الاتجاهُ القوميّ في الشعر الكويتي الحديث

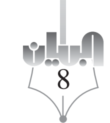
بقلم: د. فريد أمعضشو*

إن عهد الكويت وأبنائها بالأدب والثقافة عموماً قديمٌ، إذ ارتبط اسمها بهذه الأخيرة "منذ العُقود الأولى لنشأتها؛ فقد ذهبت المصادرُ إلى أن الكويت أسِّست في العام ١٠٢٢هـ الموافق ١٦١٣م، على حين وصلتنا عيِّنات من المخطوطات التي نُسخت في الكويت مبكراً، وتعود إحداها إلى العام ١٦٨٢م."a ويعد الشعر من أهم مكوّنات الصّرْح الثقافي الكويتي. ويرجّح د. خليفة الوقيّان أنْ تكون قصائد عثمان بن سند (١٧٦٦-١٨٢٧)، المبثوثة بين ثنايا عدد من مؤلفاته التي وصلتنا، أقدم ما بلغنا من شعر الكويت الفصيح، وهي ترجع، زمنياً، إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. على حين يذهب بعضهم إلى أن عبد الجليل الطبطبائي (١٧٧٦-١٨٥٣) هو الأجْدر بريادة شعر الفصحى بالكويت، وليس معاصرَه ابن سند، الذي اشتهر فقيهاً ولغوياً ومؤرِّخاً أكثر من اشتهاره شاعراً، على الرغم من القدر المهمّ من الأشعار التي خلّفها. ولا يستبعد الوقيّان أنْ يكون الشعر الكويتي المكتوب بالعامّية، بأشكاله المختلفة من نبطي وزهيريات وغناء بحري وبرّي، قد عرف انطلاقته الفعلية مع بدء الاستيطان في الكويت٢ .

وقد تناول الشعر الكويتي، على اختلاف ألوانه، موضوعات متعددة ومتنوعة؛ بحيث تطرق إلى تصوير المجتمع المحلي وحياة أناسه، وعرّج على تاريخ بلده وأمته، وعالج قضايا السياسة والفكر وغيرهما، ودعا إلى النهضة والإصلاح، وعبّر عن ذاتية مُبدعه وتجاربه. وليس غرض هذه الدراسة الوقوف عند هذه الاهتمامات كلها، بل إن قصْدنا أنْ نسلط الضياء على جانب من اهتمام الشعر الكويتي بقضايا قومية تهمّ العالم العربي بأسره؛ لتأكيد انفتاح هذا الشعر، وسَعة أفقه، وعدم انشغاله بالمحليّ والوطني فقط، ولإبراز مشاعر الشاعر الكويتي تُجاه إخوانه في

---

* أكاديمي وباحث المغرب





عبداللطيف النصف

غرّب الوطن العربي الكبير وشرِّقه، في حالتي السّرّاء والضرّاء معاً.

والواقعُ أن الموضوع القومي قد فرض نفسَه - وما يزال - في أشعار الكويتيين قدامى ومُحْدَثين، للاِعتبارَين المذكورين على الأقل، ولفت أنظار الدارسين الكويتيين وغيرهِم كذلك، فألفوا من حوله أبحاثا؛ كذاك الذي أنجزه الناقد والمبدع الكويتي خليفة الوقيان بعنوان "القضية العربية في الشعر الكويتي"، وهو - في الأصل - بحثٌ أكاديمي أعدّه صاحبُه لنيل درجة علمية جامعية، وصدر بالعاصمة الكويتية، عامَ ١٩٧٤، عن المطبعة العصرية، في جزء واحد. ولا نستطيع، في هذا الإطار، حصر جميع شعراءِ الكويت الذين كتبوا قصيداً قومياً؛ لأنّنا نفضّل أن نرجئ ذلك إلى فرصة أخرى، ونوفر ما يكفي من الوقت والجهد لإعداد مادة نقدية وببليوغرافيا وافية من حولِ هذا الموضوع بحول الله تعالى، وحسْبُنا في هذه الدراسة أن نشير إلى بعض أولئك الشعراء فحسبُ؛ مثل محمود شوقي الأيوبي الذي نظم قصيدة رائية، عام ١٩٢٧، يحيّي فيها نضال التونسيين وصمودَهم في وجه الاستعمار الفرنسي الغاشم، ويشيد بالدور الطلائعي الذي قام به الزعيم عبد العزيز الثعالبي في ذلك الصدد، ومثل الشيخ عبد الله النوري الذي كتب، عام ١٩٣١، قصيدة يستنكر فيها الإرهاب الممارَس من قِبَل قوّات الاحتلال الإيطالي في ليبيَا، وعبدِ اللطيف النصف الذي ترك أشعاراً في هِذا المنْحى، نقل من خلالها عدداً من قضايا الأمة العربية في المشرق، كما في المغرب؛ كقصيدته، التي تعود إلى حقبة الثلاثينيات، والتي حيّا بها مقاومة أبناء الجزائر، ونوَّه ببطولتهم وبسالتهم في مجابَهة الاحتلال الفرنسي الذي جثم على صدر وطنهم مدة طويلة فاقت القرن وثلاثة عقودٍ، عانى خلالها الجزائريون كثيراً. وقبلها قصيدته الميمية في محمد بن عبد الكريم الخطابِي؛ أسد الريف (ت١٩٦٢م)، التي أهداها إليه، عام ١٩٢٣، عقب موقعة "أنوال" التي أذاق فيها أبناء الريفِ الشجعان المعتدين الإسبان ألواناً من المهانة، وألحقوا بهم هزيمة نكراء ما زال صَداها يتردد عبر التاريخ لدى الريفيين فيثير فيهم مشاعر الاعتزازِ والفخر بما أنجزه أجدادهم دفاعاً عن منطقتهم وعن

يرجّح د. خليفة الوقيّان أنْ تكون قصائد عثمان بن سند (1766-1827)، المبثوثة بين ثنايا عدد من مؤلفاته التي وصلتنا، أقدم ما بلغنا من شعر الكويت الفصيح، وهي ترجع، زمنياً، إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. على حين يذهب بعضُهم إلى أن عبد الجليل الطبطبائي (1776-1853) هو الأجْدر بريادة شعر الفُصحى بالكويت.

مغربهم كله، ولدى الإسبانيين فيثير فيهم مشاعر الألم والأسى والمرارة على ما فقدوه إبّانئذ من أرواح وعتاد وسُمعة، وهم الذيًن كانوا قوة إمبريالية، أمام مقاومين قليلي العدة والتجهيز سلاحُهُم الأقوى والفعّال هو الإيمانُ والعزيمة والأَنَفة.

وعلاوة على هؤلاء الثلاثة، نجد في تاريخ الشعر الكويتي شعراءَ كُثراً غيرَهم تعرضوا، في قصائدهم، إلى قضايا قومية عديدة لا تمسّ المنطقة المغاربية وحدَها، بل إنها لم تترك أيّاً من قضايا المشرق العربي، في فلسطين وغيرها، دونَ أن تعبر َعنها، وتنقلها شعرا، وتصوّر إحساس الشاعر والمواطن الكويتي تجاهها.

ولمّا كان هؤلاء الشعراء بتلك الكثرة، وكانت لهم أشعار عديدة في الموضوع القومي، ذات ملامحَ مشتركة، فقد أمكننا الحديث عن "تيارٍ" أو "اتجاه" في الشعر الكويتي الحديث، في هذا المجال، وإنْ كان بعضُهم قد يعترض علينا هنا، ولكنّا نمضي في سبيل تأكيد ذلك، للأسباب المتقدمة جميعها. فالتراكمُ الإبداعي متحقّقٌ، والتماثل الموضوعي والفني متحقق، والاحتفال بالهمّ القومي منذ عقود بعيدة متحقق. وعليه، فلم يبقَ ثمة مانع يمنعنا من الإقرار بوجود "اتجاه قومي" في الشعر الكويتي؛ على غرار ما نجد في الشعر المصري مثلا. ولتكوين فكرة أعْمَق عن هذا الاتجاه، وقع اختيارُنا على نموذج شعري محدد لأحد فرسان القصيدة القومية في الكويت لمقارَبته مضمونياً وفنياً قصْدَ الوقوف على بعض خواصّ تلك القصيدة ومقوِّماتها. فأما الفارسُ فهو الشاعر عبد اللطيف بن إبراهيم آل نصف رحمه الله، وأما النموذجُ فهو قصيدته الميمية الجميلة في أسد الريف (انظر نصَّها في الملحق).

وُلد الشاعر في الكويت عام ١٩٠٦، ودرس بالكُتاب الذي حفظ فيه أجزاء من القرآن الكريم وبعض المتون، وتعلم مبادئ القراءة والكتابة والحساب، وذلك قبل التحاقه بالمدارس النظامية التي تدرّج في فصولها إلى أنْ تخَرَّج منها بعد سنين من الجدّ والمُثابرة، ليُقرِّر الهجرة، عام ١٩٣٥، إلى الأحساء

د. خليفة الوقيان

حيثُ عمل مدة أربع سنوات، ثم رجع إلى بلده، فتقلد عدة وظائف حكومية، ولاسيما في وزارة الخارجية غداة استقلال الكويت. ويبدو أن الاشتغال في السياسة لم يَرُق شاعرَنا، ممّا جعله يبادرُ بطلب إحالته على التقاعُد قبل حُلول سنّ تقاعده، فاستُجيبَ لطلبه، ليُلازم بيته، ويتفرّغ لأشغاله متحرِّراً من أتعاب الوَزارة ومسؤولِياتها، ويبتعد عن دائرة الأضواء مُكبّا على المطالعة والكتابة، إلى أنْ وافَتْه المنية سنة ١٩٧١. ويعد عبد اللطيف النصف من أقطاب الأدب الكويتي في زمانه، ومن بُناة النهضة الثقافية في وطنه ورُوّادها. وتتجلى ريادته هذه، في نظر الوقيّان، في ثلاثة أمورc؛ أولها سبقه في مجال كتابة الشعر القومي بدءاً من أوائل عشرينيات القرن الماضي، وثانيها إسهامُه في التأسيس للقصيدة الحديثة

إن الموضوع القومي قد فرض نفسَه – وما يزال – في أشعار الكويتيين قدامى ومُحْدَثين.

في الكويت وتطويرها لغةً وبناءً ومواضيعَ، على الرغم من محافظته على نظامها الموسيقي والشكلي المتوارَث منذ القدَم، والذي يلتزم بأصول العَروض الخليلي المعروفة. وثالثٌ مظاهر تلك الريادة دعوتُه المبكرة إلى الإصلاح والتجديد الفكري والديني بعدما تفطّن إلى خطر الجمود والانغلاق والاستمرار في اقتفاء أثر القدماء حذوَ النعل بالنعل في كل شيء، دون التفات إلى ما يشهدُه التاريخُ والحياة منّ تطورات وتحولات عميقة في شتى الميادين.

وبالنظر إلى مكانة الشاعر المُومَأ إليها، وإسهامه الفاعل في نهضة الكويت ثقافياً وأدبياً، وريادته للقصيدة الكويتية في الجيل السابق، فقد كان عبد اللطيف النصف، وتجربته في الأدب شعره ونثره، محورَ عدد من الأبحاث والدراسات، أهمّها ثلاثٌ؛ إحداها للوقيان، والأخريان للشيخ عبد العزيز الرشيد وخالد سعود الزيد.

إن المصدرَ الأساسَ الذي حفظ لنا شعرَ النصف هو كتاب "تاريخ الكويت" لمعاصره عبد العزيز الرشيد؛ مؤرِّخ الكويت، الذي توفي سنة ١٩٣٨م. وقد انطوى هذا المصنَّف على تسع قصائد تعدادُ

إن المصدرَ الأساسَ الذي حفظ لنا شعرَ النصف هو كتاب "تاريخ الكويت" لمعاصره عبد العزيز الرشيد؛ مؤرِّخ الكويت، الذي توفي سنة 1938م. وقد انطوى هذا المصنَّف على تسع قصائدٍ تَعدادُ أبياتها، مُجتمعةً، سبعة وأربعون ومائة بيت.

أبياتها، مُجتمعةً، سبعة وأربعون ومائة بيت، وأغلبُها منظوم في مناسبات معيّنة، وهذه النصوص هي: اعتذارية للشيخ عبد الله السالم، وتحية الشنقيطي، وإلى أسد الريف، واستصراخ الأموات، وتهنئة طالب النقيب، ومرثية الألوسي، وثناء على شملان، وصَدى الفراق، وتقريظ كتاب الرشيد. والواقعُ أن كتاب "تاريخ الكويت"، بحُكم الغاية من تأليفه، قد اقتصر على تجميع ما تيسَّر لمؤلِّفه جمعه من أشعار النصف، مع التقديم لها، وإرْفاقها بعبارات دالة على مدى إعجابه بالشاعر، وتقديره لمُنتَجه الشعري. ويعتمد كثيرٌ من النقاد، في دراسة تجربة النصف الشعرية والفكرية، على ما أوْرَده الرشيد في كتابه ذاك، الصادر عام ١٩٢٦، والذي يعد، حسب عباس الخصوصي، مصدراً أساسا، ومرجعاً مهمّاً في دراسة تاريخ الكويت، وتتبُّع مراحل تطور الثقافة فيها، وتعرُّف إسهام الكويتيين في مجالات عديدة. ومن المصادر الأخرى التي عرَّجت على تجربة النصف الإبداعية والأدبية، وأشادت بأهميتها وخصوصيتها، ونوّهت بدور صاحبها الريادي وموهبته، كتابُ خالد سعود الزيد الموسوم بـ"أدباء الكويت في قرنين" (١٩٦٧). والدراسة الثالثة في هذا الإطار هي تلكِ التي نشرها خليفة الوقيان، أواسط السبعينيات، حول القضية القومية في الشعر الكويتي، والتي أبرزت، بتفصيل، جهودَ الشاعر في خدمة القضايا العربية ومناصَرَتها بإبداعه، ومُشاطرة أبناء أمته أحزانهم وأتراحهم معاً. وقد أدْرَج الناقد، في دراسته، الشاعرَ عبد اللطيف النصف في خانة ضمّت شاعرين آخَرَيْن يجمعهم جميعاً المكانُ والزمان وتقارُب طريقة النظم وأسلوب التعبير، وإنْ كانت أعمارُهم ودرجة ذيوع أشعارهم متفاوتة. وهذان الشاعران هما عبد المحسن الرشيد الذي وُلد عام ١٩٢٨، ونظم شعراً يمتاز بسلاسة الصياغة، ومتانة السّبْك، وعُمق الفكرة، وفهْد العسْكر الذي نال من الشهرة حظاً جعله يطغى على زميليْه النصف والرشيدd.

يتبدّى لمَنْ يتصفح ما هو متوفر من أشعار عبد اللطيف النصف أن الطابعَ العامّ الغالب عليها هو "الاهتمام بالقضية السياسية الاجتماعية من حيث المُحتوى، وبناء القصيدة على النمط التقليدي (السائد في بيئته الثقافية) من

حيث التشكيلُ الفنيّ، وأهمّ أسُس هذا التشكيل الأخذ بجماليات الشعر التراثي (بوجه عام)، وفي مقدمتها الوُضوح."e ويسترعي الانتباهَ، حينَ دراستنا شعرَ النصف وتتبُّع مسار حياته، "وُجود فجوات ومستويات من الانقطاع لا تجعل صورة الشخصية بائنة المَلامح، واضحة النشاط أو معللة الاختفاء"f. ولكن ذلك لم يُنقص من قيمة الشاعر ولا من مكانته السَّنية في دُنيا الشعرِ الكويتي الحديثَ، ولم يكن مقبولاً مؤاخذة الشاعر – وأي شاعر آخر – بكمِّية شعره؛ ذلك بأن الكمّ ليس بالمعيار الحاسم في تصنيف الشعراء، وتقدير رُتبهم، ويحفل التاريخ الشعري لدى العرب، ولدَى غيرهم، بنموذجات من الشعراء الذين تبوّأوا أرْفعَ المراتب في سُلّم الشاعرية، وخلدت أشعارُهم في سجلّ التاريخ الفكري للإنسانية، معَ أنهم كانوا مُقلّين في الإنتاج الشعريِ. وشاعرُنا هو الآخرُ لم يكن مُكثِراً، وكان يعزف عن نشر ما يُبدعه من أشعار، ولكنّ اسمه ظل محفوراً في تاريخ الشعر الكويتي الحديث، وجهده في نهضة الكويت وتشييد صرْحها الثقافي لم – ولن – يُنكرَه أحدٌ من أبناء الكويت ومن غيرهم ممّن لهم اطلاعٌ واسع على الأدب الكويتي. وقد أسْدى دارسون كثيرون إلى الشاعر ألقاباً شعرية رفيعة؛ منها وَسْمُه بـ"الشاعر المطبوع" من قبل مؤرخ الكويت عبد العزيز الرشيد، وبـ"الشاعر الطليعي" و"الموهوب"

> **يتبدّى لمَنْ يتصفح ما هو متوفر من أشعار عبد اللطيف النصف أن الطابعَ العامّ الغالب عليها هو "الاهتمام بالقضية السياسية الاجتماعية من حيث المحتوى، وبناء القصيدة على النمط التقليدي (السائد في بيئته الثقافية) من حيث التشكيلُ الفنيّ، وأهمّ أسُس هذا التشكيل الأخذ بجماليات الشعر التراثي (بوجه عام)، وفي مقدمتها الوُضوح."**

من قبَل خالد الزيد، وبأحد فرسان "الجَيل المؤسِّس لثقافة الكويت ونهضتها الحديثة" من قبل د. محمد الرميحيg... كان هذا كلاماً عن الفارس، فماذا الآنَ عن نموذجه/ نصِّه المختار للدراسة؟

لقد تبيّن لنا بعد قراءة هذا النص الشعري، بتأنٍّ، أن موضوعَه الأساس يتمحْور حول المديح والإشادة ببطولة أهل الريف المغربي وببسالتهم في مواجَهة العدُو الغربي المستعْمر ودَحْره بقيادة زعيمهم المغوار محمَد بن عبد الكريم الخطابي الذي كان قد ألحق هزيمة نكراء بالإسبان في أنوال شمال المغرب الأقصى. وقد استهلّ عبد اللطيف النصف هذه القصيدة المُهْداة إلى أسد الريف، عام ١٩٢٣، بفعل الرؤية (أرى)

افتتح النصف الوحدة الفكرية الرئيسة في قصيدته بأسلوب الأمر؛ فدعا الأوروبيين المُعْتدين، ولاسيما الفرنسيس والإسبان، الذين وضعوا - بالاتفاق مع حُلفائهم من القوى الإمبريالية الأخرى - المغرب الأقصى كله تحت الحماية الفرنسية والإسبانية انطلاقاً من سنة 1912م، إلى التخلي عن الريف العزيز، وعن المغرب عامة، وترْكه لأبنائه.

للدلالة على أن الشاعر بصَدَد نقل واقع مُشاهَد ومَعيشٍ في الشرق - ويقصد به تحديداً العالم العربي والإسلامي - مُفعَم بالآلام والقيود والأحزان نتيجة لعدة ظروف تاريخية وسياسية معروفة كان للغرب الإمبريالي الدورُ الأبرز في ترسيخها وفرْضها على الأرض. وعلى النقيض من هذا الواقع البئيس يرى شاعرُنا واقعاً آخرَ يتسيّد العالم، ويفرض سُلطانه على الناس طُرّاً، ويعيش حياةً ملؤها الأفراح ومظاهر الانتشاء، ولو على حساب آخرين مُستضعَفين في الأرض. وقد وظف الشاعر، للتعبير عن هذين الواقعين، أسلوبَ التقابُل الدلالي الذي أتاح له وصف الواقع الشرقي الكليم والمغلول في صدر مطلع القصيدة، وتصوير الواقع الغربي الجذلان المتعالي في عَجُزه. ودل على هذا التقابُل، علاوة على معنى البيت، المؤشر اللغوي الوارد في صدارة شطره الثاني (على حين...). وتوجَّه، عقب ذلك مباشرة، بخطاب إلى ساسة الغرب وصُنّاع القرار فيه داعياً إياهم، بنبرة لا تخلو من استعطاف وتوسُّل، إلى رفع أيديهم ووصايتهم على شرقه، والتوقف عن إجْرامهم وظلمهم واستنزافهم خيرات غيرهم من الشعوب المغلوبة على أمرها.

ولم يشأ شاعرنا تقديم الشرق بتلك الصورة الحاضرة فقط، بل انتقل إلى استحضار صورة هذا الشرق في الماضي حين كان يقود العالم كلَّه، وينشر الوئام والعدل بين الناس والأمم، في الوقت الذي كانت فيه أوروبا تعيش واحدة من أسوأ فترات تاريخها في ظل تحكّم الكنيسة، وسيادة الإقطاع، وغياب العدالة وكرامة الإنسان. ولكنها "الدورة الحضارية" التي جعلت المتخلفٍ متقدماً، والمتسيِّد إذاك متقهقراً في سُلم التحضر والنّماء الآن!.. وهي سيرة أكدها ابن خلدون الحضرمي (ت٨٠٨هـ) في "المقدمة"، وبرْهن عليها بالملموس من خلال استعراض تاريخ عدد من الكيانات الحضارية القديمة. وقد عرَف الغرب هذه الحقيقة، وأدرك تقدمَ الشرق في ماضيه وخَبَرَه، وبلغه كيف كان يعامل أبناء هذا الشرق الغربيين وقتئذ؛ فهُمْ، وإن ملكوا البلاد وقادوا العالم، ظلت

معاملتهم للأغيار قائمة على الرحمة والإحسان والعدل والاحترام التامّ لكل خصوصياتهم، بما في ذلك معتقداتهم. إلا أن أسلوب تعامل الغرب الآن مع أبناء ذلك الشرق لم يكن ألبتّة من جنس أسلوب تعاملهم معه في الماضي!! لذا ألفيْنا الشاعر، في عَجُز البيت الرابع، يدعو قادة العالم الغربي المتسلط، باستخدام أسلوب التحضيض (هلّا)، إلى استحضار أسلوب أبناء الشرق في معاملتهم، واحتذائه والإتيان بمثله؛ ذلك بأن التاريخ لا يرْحم كما يُقال، وتجاربه علمت الإنسانية أن درجة أي أمة في سلم الحضارة لا تستقرّ على حال، بل تخضع لمنطق التغيُّر صعوداً وهبوطاً.

وإذا كانت الأبيات الأربعة الأولى في القصيدة تتحدث عن طرفي الصراع والتدافع الحضاري، وتصورَ حاليْهما في الماضي والحاضر، فإن الأبيات الموالية لها كلّها تشكل محْور القصيدة وغرضها الأساس، والذي يَمّثل في الإشادة بأبناء الريف الذين قهروا المحتلّ الأوروبي بقيادة البطل محمد بن عبد الكريم الخطابي، الذي كان يلقبه رفاقه بـ"الأمير"، وتَعْداد جملة من خصالهم وصفاتهم، مع التركيز على التنويه بالدور الطلائعي الذي قام به زعيمُهم ذاك في مواجهة الإسبان على امتداد سنوات، وإلحاق هزائمَ بهم، كان أشدها وَقعاً عليهم تلك التي تلقوها في موقعة "أنوال" الخالدة. وعليه، نستطيع اعتبار الأبيات الأربعة الأولى بمثابة مقدمة لهذهِ القصيدة، وإنْ كانت مغايرة تماما للمقدمات التي نعرفها في تاريخ الشعر العربي. كما أنها جاءت خلوا من النسيب (أو الغزَل) الذي عَدّه أبو الطيب المتنبي (ت٣٥٤هـ)، في بيت شهير له، شرطاً لازباً في أول كلً مدْحة. ولكن هذه "القاعدة" التيَ دأب على التزامها شعراءُ المديح العربُ منذ الجاهلية لما لها من أبعاد ووظائفٍ، من أبرَزها إعِداد المخاطب نفسياً لسماع المدح المقول فيه، والحصول على عطاياه في الغالب، يبدو أنها غير منطبقة على قصيدة شاعرنا النصف التي نظمها تحت تأثير إعجابه ببطولة أبناء الريف المغربي وقائدهم، وأهداها إليه - وهما في مكانين متباعدين جدّاً - دون أن يرجوَ بها تحقيق أي مكاسب مادية. بل كل ما كان يريده أن يشيد بتلك البطولة النادرة، وأن يعبر عن إحساسه وعظيم إكباره لأولئك الأبطال الأشاوس. وقد ناسبت مقدمة نصه غرضه المحوري، وتوخى من ورائها ربْط الحاضر بالماضي، وتذكير طرفِي الصراع بوضعيْهما ماضياً وآنياً.

وقد افتتح النصف الوحدة الفكرية الرئيسة في قصيدته بأسلوب الأمر؛ فدعا الأوروبيين المُعْتدين، ولاسيما الفرنسيس والإسبان، الذين وضعوا - بالاتفاق مع حُلفائهم من القُوى الإمبريالية الأخرى - المغرب الأقصى كله تحت الحماية الفرنسية

والإسبانية انطلاقاً من سنة ١٩١٢م، إلى التخلي عن الريف العزيز، وعن المغرب عامة، وتركه لأبنائه الذين لهم وحدهم حق تقرير مصيره ومستقبله، والعودة إلى أوطانهم التي قدموا منها، متوعداً إياهم بأسوأ العقاب إن لم يفعلوا. وذكر أن لهذا الريف رجالاً ذوي بأس شديد يحمونه، ويذودون عنه بالنفس والنفيس. ودعا الريفيين إلى الصبر، وعدم الاستسلام والجزع، والتسلح بالإيمان القوي وبالعزيمة الثابتة. فليل الإحن والمحن زائل لا محالة، مهما طال أمده، ولا بد لهذا الليل أن يعقبه نهار؛ كما قال شاعر تونس الشهير أبو القاسم الشابي (ت١٩٣٤م).

وبعد أن تحدث عبد اللطيف النصف عن بسالة أبناء الريف عامة، وحضهم على الصبر على الردى، دلف إلى تخصيص كلامه، والإشادة بزعيمهم أسد الريف، مخاطباً إياه، على بعد المسافة، مخاطبة القريب منه في المكان، مستعملاً ضمير المخاطب المفرد تارة، وضمير المخاطب الجمع تارة أخرى. وقد ذكرت طلعته الغربيين الغزاة بطارق بن زياد (توفي على الأرجح سنة ١٠٢هـ) الذي قاد الجيش الإسلامي، عام ٩٢هـ، وجاز به المضيق فاتحاً بلاد الأندلس، إسبانيا حالياً، وناشراً بين أرجائها قيم الإسلام السمحة بعدما عانت، أرداحاً متطاولة، في ظل حكم القوطيين والمسيحيين، ألواناً من البؤس والتهميش والجور. وقد استدعى النصف، ها هنا، التراث، ممثلاً بشخصية طارق وحادث فتحه الأندلس، بوصفه "حافزاً ودليلاً على طموح الشاعر إلى تثقيف ذاته، وإغناء شعره، وتحريك ذهن المتلقي إلى دائرة أكثر اتساعاً من معاني مفردات القصيدة (أو مكوناتها) حين تنحصر في دائرة عصر الشاعر، فلا تحمل علامات الامتداد والانتماء إلى ثقافة تراثية متراكمة الطبقات والاتجاهات." وقد كان توظيف هذا الرمز التاريخي هنا موفقاً إلى أقصى الحدود؛ لتقارب السياقين، وتشابه طرفي الصراع. ففي حادث فتح طارق الأندلس كان الطرف الآخر إسبانيا، وكانت غاية ذلك التحرك نشر الدين وتبليغ رسالته، وفي نضال محمد بن عبد الكريم الخطابي كان الطرف الآخر كذلك إسبانيا بالأساس، وكان هدف تلك المقاومة حماية الدين وسائر ثوابت الأمة الريفية والمغربية عموماً، وطرد المحتلين.

لقد خاض أسد الريف حروباً ضارية ضد الإسبان الظلمة، تمكن خلالها من هزمهم وإذلالهم مرات، ولم ترجح كفتهم، رغم امتلاكهم عتاداً عسكرياً متطوراً، إلا حين دعمهم آخرون من أبناء ملتهم، واستخدموا سلاحاً تحظره المواثيق الدولية. ولعل هذا ما جعل شاعرنا يمدحه بكثير من الإجلال والإكبار. فهو، إلى جانب بسالته وإقدامه،

فاتحٌ، بل أقوى الفاتحين حفيظة (البيت ١٣)، عزمُه ماض، ومقامه عال. وقد استعان الشاعر بأسلوب المقَارَنة لتبيان مكانة الخطابي، ودوره البطولي في خدمة قضية وطنه العادلة. فهو أحْزمُ من بسمارك الذي كان سياسياً محنّكاً استطاع تحقيق الوحدة الألمانية، سنة ١٨١٥، بعد فشل كثير من محاولات القوميين قبله، معتمداً "سياسة الحديد والدم"، بدل الخطب والشعارات، وقد هيمنت شخصيته وأفكاره على السياسة الأوروبية مدة تنيف عن ربع قرن، وتركت أثراً في عدد من البلدان التي كانت تناضل من أجل الوحدة والحرية. فهذه الشخصية التاريخية، رغم ما قيل عنها، فإنها لا تقارَن بأسد الريف، في نظر النصف، فهو يفوقها دهاءً وحزماً وسعياً إلى الوحدة. ثم إنه، حين يُقارَن بسائر الفاتحين، يبدو – في نظر النصف كذلك – أشدّهم بأساً، وأمضاهم عزماً، وأعظمهم قدْراً. وقد نستطيع تسْويغ ما يُلمَس من مبالغة في هذه الأوصاف التي خلعها النصف على ممدوحه بشدة إعْجابه بمحمد بن عبد الكريم الخطابي، وتقديره لبطولاته في مواجهة المستعمر.

ويختم الشاعر ميميته بأبيات يدعو فيها أسدَ الريف إلى مواصلةِ النهج البُطولي الذي ارتضاه، وإعْمال سيْفه، دون هوادة، في الإسبان الغزاة وغيرهم ممّن سوّلت لهم أنفسهم المِساس بالريف وبأي شبْر من مغربه العزيز، دون أن يغفل، في أثناء ذلك، عن الاستمرار في الإشادة بذلك البطل الفذ الذي لقن المعتدين دروساً لن يَنْسَوْها في الصمود ونكران الذات والإقبال على الاستشهاد.

تلكم – إذاً – أبرز المعاني التي انطوت عليها قصيدة النصف، وهي تؤول، في نهاية المطاف، إلى معنًى أساس ينشر ظلاله على معظم أبيات القصيدة، ويتجلى في الإشادة بنضال أبناء الريف وصمودهم، وببطولة زعيمهم محمد بن عبد الكريم الخطابي في مواجهة العدُوّ الإسباني الغاشم، والدعوة إلى مزيد من الجلد والصبر إلى أن يتحققَ المُبتغى. ومن هنا، يتبدّى أن القصيدة تمتاز، من حيث بنائها العام، بالوحدة الموضوعية وكذا العضوية؛ ذلك بأن معانيها الجزئية تترابط وتتضافر لخدمة موضوعها الأساس وتجسيده.

وقد حققت معاني النص وجودها المادي من خلال تواتر جملة من الحقول الدلالية فيه، أبرزها حقلا المستعمر وأبناء الريف، وإنْ كان الثانيَ هو المهيمن في القصيدة كمّياً ومعنوياً. ومن الألفاظ النصية المنتمية إلى الحقل الأول نذكر: الغرب – ساسة الغرب – أجرمتمو – ظلمتمو – تسومونا الصغار – عودوا إلى أوطانكم – كم بعدها ثكلى ترنّ – العدا – مدريد... وتنضوي تحت لوَاء حقل الريفيين ألفاظ كثيرة داخل القصيدة، مثل:

الريف العزيز – أهله – أبطالُ المعامع – أسد – حماة السين – صبَراً على الردى – لا تجزعوا – طلعت فظنوا في ثيابك طارقا – إنك فاتح – إنك ضيْغم – إنك من بسمارك أحزم – أقوى الفاتحين حفيظة – ضَع فيهم السيف – تدكّ الجبال الشّم – ليث العُرْب... ويمكننا أن نصنف مكوّنات هذا الحقل إلى خانتين؛ أولاهما متعلقة بعموم الريفيين، والثانية متمحِّضة، خصّيصاً، لزعيمهم الخطابي. وإذا كانت ألفاظ الحقل الأول دالّة، في مجموعها، على غطرَسة الغربيين وعجرفتهم قبل أن يُذلّهم أسد الريف، ويُسقط عليهمَ كثيراً من الهالة التي طالما حفّوا بها أنفسهم، فإن عناصر الحقل الثاني تنصرف إلى إظهار شجاعة الريفيين قاطبة، بمَن فيهم قائدهم في معركة "أنوال" المجيدة وفي غيرها، وإبراز بطولاتهم وهم يقاومون إحدى أعتى قوى الاستكبار العالمي في ذلك الإبّان. وعليه، فإن العلاقة بين الحقلين قائمة على الصراع الذي يخوضه الغرب لبسْط نفوذه، وإخضاع الشعوب المُستضعَفة، والبحث عن أسواق لتصريف منتَجاته الصناعية، وعن موارد جديدة لتقوية آلته الاقتصادية. على حين دخل الشرق – والريف جزءٌ لا يتجزأ منه – هذه المعركة، التي فرضت عليه فرْضا، للدفاع عن ثروات منطقته وثوابتها، وردّ العُدوان المسلّط عليه على حين غرّة. وإذا جردْنا ألفاظ الحقلين جرداً شاملاً، فإنّا سنلحَظ أن الميزة التي تغلب على لغة النص هي الوضوح. وهذه الميزة نلمسُها في جلّ أشعار النصف؛ كما سبق أن رأينا في أحد نصوص محمد حسن عبد الله التي أتيْنا على ذكرها في موضع سابق من هذه الدراسة. فلغة القصيدة، قيدَ التحليل، سَلسَة واضحة طبيعية عموماً، لا أثرَ فيها للتكلف والتمحُّل والجرْي وراء اللفظ على حساب التضحية بالمعنى، استخدَمها شاعرُنا لتجسيد معاني نصه الكبرى والصغرى من جهة، وللتعبير، عفويا، عن مشاعره وإعجابه بالمتحَدَّث عنه (أو عنهم) في القصيدة من جهة ثانية، ولتحقيق التواصل وإبلاغ رسالة نصه وفحْواه إلى قارئه الفعلي والضمني معا من جهة ثالثة. وتخللت قصيدته بعض المفردات ذات النَّفَس الكلاسيكي، التي تذكّرنا بلغة الأقدمين، مثل كلمات "المعامع"، و"الضيغم"، و"الشّم"، و"العَرَمْرَم". وهذه الأخيرة ليست بالحوشية الغريبة التي تُجهد القارئ، وتضطره إلى الاستعانة بقواميس اللغة، ولعل مراعاة الوزن الإيقاعي هي الداعي الرئيس إلى استعمال هذه المفرَدات دون مرادفاتها الأخرى الواضحة دلاليا.

اتضح لنا بعد تتبُّع معاني القصيدة، ودراسة معجمها ولغتها، أنها تنطوي على جوانبَ من التقليد والمحافظة، وعلى جوانبَ من التجديد والتحديث. فالتقليدُ يظهر أساساً

في موضوعها الأساس (المديح) الذي يعد أحد الأغراض المعروفة في تاريخ الشعر العربي، وإنْ كان المدح هنا يختلف، من بعض الوُجوه، عن المدح الذي وصلنا من القدماء. على حين يبرز التجديدُ في لغة القصيدة التي تجنح نحو الوضوح والمباشَرَة، وتقترب من لغة الحديث الحية. ولا غرْوَ في ذلك إذا علمْنا بأن النص قد نُظِم في زمن كانت القصيدة العربيَة الحديثة فيه تترجّح بين إحياء النموذج الشعري القديم والتقيُّد بأصول عَمود الشعر وبين الخروج عنها والاتجاه نحو تجديد الشعر العربي مضموناً وشكلاً.

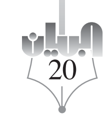
وارتباطاً بالنقطة السابقة المتعلقة بلغة القصيدة، نُلفي النصف غيرَ متحمِّس لاعتماد أسلوب التصوير الفني في سياق تشخيصه واقعي الشرق والغرب، وإشادته بالريفيينَ وزعيمهم في النضال ضِدّ الإسبان. فالقصيدة تمتاز بشُحّ صوَرها الشعرية، وبغلبة الطابَع الحسّي عليها، وباستثمار الشاعر تقنيات البلاغة العربية المعهودة في نسْج خيوطها. فمن تلك الصور البيانية المجاز المرسَل في البيت الأول؛ بحيث أوْرد الشاعر في شطريْه كلمتي "الشرق" و"الغرب" قاصداً بهما "الشرقيين" و"الغربيين"، فالعلاقة بين المعنى المجازي والمعنى الحقيقي، هنا، غيرُ قائمة على المشابهة، بل على المجاورَة، وهي، بالتحديد، علاقة المحلّية، والقرينة المانعة من إرادة ذلك المعنى المجازي لفظية تظهر في منطوق البيت (يرسف باكياً - بات جذلان يبسم). ومنها كذلك الصور المجازية والاستعارية الواردة في الأبيات ٧ (لا تجزعوا ممّا شربتم)، و١٤ (ضع فيهم السيف)، و١٧ (تدكّ الجبال الشم - تحصد جمع الجيش). وإلى جانب المجاز، بنوعيْه المقيّد وغير المقيّد، توسّل النصف بالتشبيه والكناية. فمثال الأول قوله في آخر البيت الحادي عشر يصف محمد بن عبد الكريم الخطابي: "إنك ضيغم"؛ فهذا تشبيهٌ بليغ قائم على طرفيْه فقط - أقصد المشبَّه والمشبَّه به - وعمَد فيه الشاعرُ إلى إزالة الحدود بين الطرفين إمعاناً منه في إبراز إقدام أسد الريف وبسالته في ساحات الوَغى، ويعدّ هذا الضرْبُ التشبيهيّ، في عُرْف البلاغيين، أرْقى أنواع التشبيه وأرْفعها. ويزكي الإمعان المذكورَ تصديرُ الشاعر هذه الصورة بأداة توكيد، على سبيل الاستحسان، لقطع أيّ تردد قد ينتاب المتلقي بخصوص الحكم الذي تحمله هذه الصورة (خبَر طلبي). ومثال الكناية في النص عبارة "ليث العُرْب" التي وردت في آخر أبياته، وهي كناية عن موصوف كما هو واضح. ولهذه الصور، وغيرها من صور النص القليلة، وظيفتان؛ إحداهما جمالية مهيْمنة، والأخرى دلالية تعبيرية.

وزاوجَ النصف، في ميميته هذه، بين أسلوبِي الخبر والإنشاء، مع غلبة

الأول؛ لكونه يستهدف، أساساً، إخبار المتلقي بشجاعة أهل الريف وببطولة الخطابي في مجابهة قوات الإسبان المعتدية. والملاحَظ أن أكثر أخبار القصيدة ابتدائية تخلو من المؤكدات، لأن الشاعر يتوجّه بقصيدته إلى متلقٍ يفترض خلوّ ذهنه من مضامين تلك الجمل الخبرية. وتحقق الإنشاء في النص بعدة صيغ أسلوبية، أكثرها مندرج ضمن خانة الإنشاء الطلبي، وهي النداء، كما في البيت ٢، والعَرض في البيت ٣، والتحضيض في البيت ٤، والأمر، كما في البيت ٥، والنهي في البيت ٧، والتعجُّب في البيت ١٠. وقد خرجتْ أغلبُ هذه الأساليب الإنشائية عن معانيها الحقيقية (قوتها الإنجازية الحرفية) لتفيدَ معانيَ أخرى بلاغيةٍ (ذات قوة إنجازية مستلزَمة حواريا) تُستشَفّ من سياق الكلام وقرائن الأحوال، لعل أهمّها التنبيه والنصح والحثّ على الفعل. وعلاوة على ما تقدَّم، نقف في نص النصف على أساليب أخرى وظفها، عن قصْد، لتُسْهم في تجسيد معاني قصيدته، ونقلِهَا إلى المتلقين؛ من مثل التقديم والتأخير في البيت ٦ (حمى الريف أبطالُ المعامع)، والشرط في البيت ١٦، والاعتَراض في البيت ١٢ مثلا.

وبخُصوص طبيعة تراكيبها النحوية، فالقصيدة تشتمل على جُمل اسمية قليلة جِدّاً (كما في آخر أبياتها)، وعلى كَمٍّ كبير من الجمل الفعلية التي تدل، مبدئيا، على الحركية والدينامية، والتي كان استخدامُها بتلك الكثافة في القصيدة ذا مغزى واضح، ومنسجما مع جوِّها العامّ الذي ألمَمْنا به في مكان سابق. ولا يفوتنا، هنا، أن نسجل أن أكثر تلك الجمل مُصَدَّرة بأفعال مصرَّفة في الزمن الحاضر (المضارع والأمر) تساوُقا مع سعْي شاعرنا إلى وصْف بطولة الريفيين في معاركهم ضد المحتلّ القادم من وراء البحر. وفي السياق عَيْنه، نجد الشاعرَ مُكثراً من استخدامِ الجمل المُثبَتة.

ونختم مقاربتنا لقصيدة النصف بدراسة بنيتها الإيقاعية؛ هذه البنية التي يحْلو لبعض الدارسين، بكثير من التعسُّف، تقسيمَها إلى موسيقى خارجية وموسيقى داخلية! فالقصيدة منظومة على منوال بحر خليلي مركب، ينتمي إلى دائرة المختلف، هو الطويل الذي قالبُه العَروضي (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن × ٢)، ولكنه يُستخدَم، اطراداً، بعَروض مقبوضة (مفاعلن)، ويمتاز هذا البحر ببُطء إيقاعه، وبفخامته وأبَّهته ورحابة صدْره. ويزعم بعضُهم ممّن يتبنّون فكرة وجود مناسبة أو علاقة آلية بين الوزن والمعنى أن الطويل نَسَق إيقاعي يصلح للتعبير عن أغراض الفخر والحماسة والوصف والمديح؛ الأمرُ الذي يجعله، في نظرهم، أنسبَ لموضوع نصنا المقروء. ولكنّا لا نرتاحُ لهذه الفكرة، لأن التجربة وتاريخ الشعر يُثبتان معاً أنْ لا مناسبة أو صلة ميكانيكية



بين الأمرين؛ إذ إن شاعراً بعيّنه قد يَنظِم مدحة على الطويل، على حين يجيء آخر لينظم نصّا مادحا على بحر الخفيف، ويعمد ثالثٌ إلى رُكوب بحر المتقارب في المدح، وهكذا! ولم يكلف النصف نفسَه عناءَ تصريع مطلع قصيدته بأنْ يُماثل بين عروضه وضربه وزنا وقافيةً ورويا، بل آثَرَ ترْك ذلك بالمرّة، والتعبير بكل عفوية بعيدا عن أي ضرب من الصنعة، وإنْ كان من نقادنا مَنْ ألحّ على استهلال القصيدة العمودية بمطلع مُصرَّع لما يضيفه ذلك إليها من قيمة جماليّة ومعنوية أيضا. وجاءت قافية القصيدة موحدة على امتداد أبياتها الثمانية عشر، وزنَتها "فاعلن"، وهي قافية مُطلقة؛ لأن رويَّها (الميم) متحرك بضمّة هي مَجْراه، من المتدارَك؛ لأن بين ساكنيْها حركتين اثنتين، وموصولة بحرف الواو الناتج عن إشباع حركة الروي، وغير مُردفة، وهي من "القوافي الذلل" على حدّ عبارة المرحوم عبد الله الطيب السوداني في مُرْشده. وإلى جانب بُعْدها الإيقاعي والجمالي الذي لا تخطئه العين، فقد شكلت قوافي النص مناطقَ ذات إشعاع دلالي بارز فيه. وكان النصف، تحت تأثير قيود الموسيقى، يجد نفسَه مضطرّا إلى الانزياح، أحيانا، عن المأنوس والمألوف في لغة العرب، بإتيانه ببعض الضرائر الشعرية؛ كما في عَجُز البيت ٢، وصَدْر البيت ٤. وتتأسَّس موسيقى القصيدة، كذلك، على ظاهرة التَّكرار اللفظي، والموازنات الصوتية، والجناس. بحيث تواترت في النص جملة من الأصوات الجهْوَرية سواء أكانت صوامت، كالميم والراء واللام، أم صوائت، كالفتحة وواو المدّ. وتردّدت فيه بعضُ المُفرَدات (الغرب – الريف – صبرا – طارق – الردى...)، وهي "كلماتٌ مفاتيح" داخل القصيدة، وذات ارتباط وثيق بمضمونها. وتكررت فيه، أيضا، بعض الصيغ الصرفية، ولاسيما "أفعل" التفضيل (أدهى – أحزم – أقوى – أمضى – أعلى – أعظم)، التي أسهمت في إبراز مكانة أسد الريف، وتفوُّقه على غيره من القادة والزعماء. ونمثل لظاهرة التوازي في النص بالبيت الحادي عشر الذي جاء شطراه متماثلين صوتيا وصرفيا وتركيبيا؛ ذلك بأنهما متطابقان من حيث بنيتيهما الصوتيتين، ومتشابهان في المقولات الصرفية لمكوِّناتهما تماما، ويقابل كلّ مكوِّن تركيبي في الشطر الأول مكونٌ مماثل في الشطر الثاني. وعلى هذا الأساس، نقول إن بين الشطرين توازيا تامّاً أو مُطلقا. وضمّت القصيدة عددا من الجناسات الاشتقاقية، كما في الأبيات ٤ (ملكنا / ملكتم)، و١٤ (علمهمو / يعلموا)، و١٦ (سددت / مسددا)؛ وهي كلها من نوع الجناس غير التامّ. ولهذه المظاهر الموسيقية دورٌ محوري في إغناء إيقاع القصيدة الداخلي، وإضفاء بعْد جمالي عليها، وتقرير مَعانٍ بعيْنها وترسيخها في الأذهان.

ذلكم، إذاً، تحليل مُسْهَبٌ لميمية المرحوم عبد اللطيف النصف التي أهداها إلى زعيم الثورة الريفية بالمغرب، في أوائل عشرينيات القرن الماضي، مُشيدا ببطولته وببطولة أبناء الريف في مقاومة الاستعمار الأورُبي الغاشم، ومعبِّرا عن مشاعره حيالهم تعبيراً عَكس مدى انشغال الشاعر بما كان يجري في أمته، واهتمامه بقضايا أبنائها وأحوالهم ونضالهم وتطلعاتهم، كما تقوم هذه الميمية، كذلك، دليلا ملموسا على أن شعراء العالم العربي المحدَثين، في الكويت وغيرها، لم يَشغلهم ما هو وُجْداني ومحلي ووطني عن تتبُّع ما يعيشه إخوانهم في مختلف أرجاء هذا العالم من المحيط إلىَ الخليج، والتعبير عن إحساساتهم تجاههم في السّراء كما في الضّراء.

الهوامـش:

١ – خليفة الوقيان: من الجهود الثقافية المبكرة في الكويت، بحْث منشور ضمن كتاب جماعي بعنوان «الأدب الكويتي خلال نصف قرن (١٩٥٠–٢٠٠٠)» (أعمال ندوة)، إعداد: غادة حجاوي وإلياس البراج، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط.٢، ٢٠٠٨، ١١/١.

٢ – خليفة الوقيان: الثقافة في الكويت (بواكير – اتجاهات – ريادات)، كتاب وُزِّع مجاناً مع العدد ٢٧٣ من سلسلة «عالم المعرفة» الكويتية المشهورة، ط.٣، ٢٠١٠، ٣٠٨/٢–٣٢٧.

٣ – خليفة الوقيان: القضية العربية في الشعر الكويتي، المطبعة العصرية، الكويت، ط.١، ١٩٧٤، ص٣١.

٤ – نفسه، ص٣١.

٥ – محمد حسن عبد الله: عبد اللطيف النصف (تجربته الشعرية ورؤيته الإصلاحية)، سلسلة «منارات ثقافية كويتية»، رقم ٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٢، ص٢٣.

٦ – نفسه، ص٢٧.

٧ – نفسه، ص٣، من التقديم.

٨ – سعاد عبد الوهاب: استدعاء التراث في الشعر الكويتي، بحْث منشور ضمن كتاب «الأدب الكويتي خلال نصف قرن»، م.س، ٢٢٧/١.

(نص قصيدة النصف المدروسة)

أرى الشرق بالأغلال يرسف باكيا

على حين بات الغرب جذلان يبسم

حنانيكم يا ساسة الغرب حسبكم

فيا طالما أجرمتمو وظلمتمو

ألا لا تسومونا الصغار فإننا

ولا فخر قد جربتم وخبرتمو

ملكنا فواسيناكمو بنفوسنا

فهلا فعلتم مثل ذا إذ ملكتم

تخلوا عن الريف العزيز لأهله

وعودوا إلى أوطانكم فهو أسلم

حمى الريف أبطال المعامع عنكم

وأسد جياع في الجبال تهمهم

فصبرا حماة السين صبرا على الردى

ولا تجزعوا مما شربتم وذقتم

طلعت فظنوا في ثيابك طارقا

وذكرتهم أيام طارق فيهم

صدمتهم وسط الملاحم صدمة

فكم بعدها ثكلى ترن وترزم

فلله يوم فيك قد شهد العدا

حساما جلاه الله لا يتثلم

فقد علمت (مدريد) أنك فاتح

وقد شهدت (باريس) أنك ضيغم

وقد علموا، لو أصبح العلم نافعا،

بأنك من بسمارك أدهى وأحزم



وأنك أقوى الفاتحين حفيظة
وأمضاهم عزما وأعلى وأعظم
فضع فيهم السيف الذي أنت حامل
وعلمهمو في الحرب ما لم يعلموا
تقدمت لا يثنيك عما ترومه
مدافع يرتاع الردى حين تهزم
إذا سددت فهي القضاء مسددا
وإن أطلقت فهي البلاء المحتم
تدكّ الجبال الشم وهي منيعة
وتحصد جمع الجيش وهو عرمرم
فمرحى لليث العرب مرحى ومثلها
ثلاث يؤديها اليراع المقوم

(محمد حسن عبد الله: عبد اللطيف النصف "(تجربته الشعرية ورؤيته الإصلاحية)"، ص ٩٨-٩٩)





ثلاثية البلاغة ترتيب وتركيب

بقلم: د.أحمد زكريا ياسوف*

للبلاغة العربية حضور قوي في الساحة النقدية، لأن معطيات البلاغة متأصلة في الأسلوبية التي هي آخر المطاف والأكثر مصداقية، ولذلك يتحتم علينا إعادة النظر في عناصر بلاغتنا العربية، لتوائم المنهج النقدي الحديث وتظهر فاعليتها في فهم النص وتقييمه، وهذا ما بدأناه في مقال سابق في مجلة البيان بعنوان:

" البلاغة العربية بين الطموح والجروح " سعياً إلى التجديد ونظراً في بلاغتنا من حيث الواقع والمأمول.

والمقصود هنا الثلاثية التقليدية التي غدت أقانيم ثابتة في الفكر البلاغي: البيان،البديع،المعاني مستقلة استقلال اللفظ عن المعنى كما عند الجاحظ، وثمة من خطّأ الجاحظ مثل ابن قتيبة، لكن ليس من مخطئ للفصل بين العناصر الثلاثة، الذي يعد فرضية غير منطقية.

والذي نقصده بلاغة متكاملة العناصر، لنتصدى في وقت واحد بطريقة زمكانية لعناصر الجمال في النص، نستفيد من التراث ونضيف الجانب النفسي والفني بعيداً عن فكرة جلاء المصطلح والتعليم الذي يضاد التأويل وطاقاته البعيدة وفضائه الشاسع، وهكذا لا نبخس المصطلح القديم ووعيه الجمالي،كما نجمع بين التوصيف والتوظيف.

وأنبّه على أن للأشكال البلاغية تموضع خاص، لا يحل بعضها موضع بعض، وإلا فقدت مصداقيتها وجماليتها،وفقدت الصلة بالمحتوى الفكري، لا تحل الاستعارة محل التشبيه ولا الاستعارة موضع

---

* أكاديمي من سوريا.

المقصود هنا الثلاثية التقليدية التي غدت أقانيم ثابتة في الفكر البلاغي: البيان،البديع،المعاني مستقلة استقلال اللفظ عن المعنى كما عند الجاحظ، وثمة من خطّأ الجاحظ مثل ابن قتيبة، لكن ليس من مخطئ للفصل بين العناصر الثلاثة، الذي يعد فرضية غير منطقية.

الكناية،فالمقطوع به أن الشكل والفكر لا ينفصمان كوجهي العملة النقدية، والفكر هو الذي يحوج إلى نمط معين من الألوان البلاغية.

فلا نردد معهم أن التشبيه البليغ أجمل من المرسل مثلاً، فهذا مرفوض في النص القرآني، لأنه مدعاة إلى القول بالتفاضل والتفاوت، وكل شكل فني هو جميل بقدر احتوائه للفكرة وبقدر طاقته التأثيرية، وأعمم فأقول : لا نقول الرواية أجمل من القصيدة ولا العكس، ولا المسرح أرقى الفنون كل في موضعه جميل بل لا أدّعي أن الأقاويل البلاغية الانحرافية وغير الانحرافية هي دائماً أجمل من الأقاويل الحرفية.

البيان

ويقترن عادة بالبديع في مقرر واحد، ولا أدري لماذا لا يقترن بالمعاني، أو ينفرد البيان عن البديع.

ويرددون في المصنفات : البيان لغة الكشف والإيضاح (علمه البيان) إظهار اللغة ولكن مجرد إظهار المكنون ليس هو الجمال المقصود في علم البيان الذي هو مادة تصويرية مجلّية محركة، وهو إذن إظهار خاص بوساطة لغة فوق اللغة وهذا لا يبتعد عن مقصد الحديث النبوي " إن من البيان لسحراً " فالبيان بكونه طاقة راسمة رامزة،طاقة مؤثرة يتفاعل مع الوجدان بعد أن يكون توصيلاً في لحظة الصفر.

وتتلاقى أفهام البلاغيين في أن البيان أسلوب يمتطيه الأديب حتى يؤدي المعنى في هيئات مختلفة شرط ألا يودي به في التعقيد المعنوي، فالشكل لا يقصد بذاته، لكن يسجل عليهم أن الهيئات المعبرة أفكار أخرى ثانوية أو جذمورية لا تكون تماماً في الجذر.

ونذكر مرة أخرى أن ليس للأديب أن يختار، بل فكرة تطلب فستاناً مناسباً لها،وبلغة أخرى اللغة الحرفية إعلام واللغة الانحرافية

إلهام، والأخيرة لغة مغايرة تسعى إلى المعنى الأولي سواء كان البيان لغة انحرافية بالمجاز أو تجاورية جامعة بالتشبيه.

والانحراف يطلق العنان للدلالة، فيشعّر الكلمات ويخرجها من الدلالة المعجمية وهو عام في البلاغة - في البيان والمعاني والبديع إلا أن الانحراف النظمي المستمد من المعاني أو المؤسس لها وجدوه يشمل جميع معاني القرآن بخلاف التصوير القرآني، فقصروا عليه الإعجاز، وقصروا الإعجاز على البلاغة فانشغل الدارس القديم عن الصور البيانية لقلتها، فأهمل ما يسمى بالصور الحقيقية القائمة على غرابة الموقف والمشهد والزمان المؤطّر، ولنقل غرابة الحقيقة وغرابة المرئي وغرابة الأحاسيس مما لا يوجد فيه لون بياني كصور الجنة والنار، والنقد الحديث يسجل تجليات تصويرية للفكر في كل الكلمات، فلم يربط الإعجاز بالصور لأنهم لم يدركوا الصور الكلية للآيات أو ما ينظم الصور في السورة مما سمي في النقد التصور الفلسفي، وملاءمة الصور للفكرة العامة للسورة وكأنما لا تصوير إلا بالبلاغة والحق أن بناء الوحدة الكلامية

ليس للأديب أن يختار، بل فكرة تطلب فستاناً مناسباً لها،وبلغة أخرى اللغة الحرفية إعلام واللغة الانحرافية إلهام، والأخيرة لغة مغايرة تسعى إلى المعنى الأولي سواء كان البيان لغة انحرافية بالمجاز أو تجاورية جامعة بالتشبيه.

وأساليب التركيب ورصف المعاني ونموها مما هو في النظم خاص بطريقة التركيب العربي، فليست كل اللغات تملك أدوات توكيد ولا اعتبار فيها للتذكير أو التعريف أو التقديم والتأخير، لذلك تعد مفردات علم البيان لاتصالها بفن التصوير لغة كلية يمكن أن تترجم إلى لغات أخرى، ولا يمكن ترجمة النظم القائم على معايير عربية فتشبيه الكافر بالكلب في الآية نفسها تفهم الهيولى أي الصورة وحدها.

وإذا كانت الصور البيانية قليلة بالنسبة للنظم العام فالصور لا تطلب في كل موضع خاصة إذا كانت الصور على لغة انحرافية انزياحية، لأنها تعني موت لغة قديمة معهودة وإحياء لغة جديدة

إذا كانت الصور البيانية قليلة بالنسبة للنظم العام فالصور لا تطلب في كل موضع خاصة إذا كانت الصور على لغة انحرافية انزياحية، لأنها تعني موت لغة قديمة معهودة وإحياء لغة جديدة.

فتكون قطيعة وحجاباً، يتجاوز فيها المبدع المدركات المرئية بوعي أو لا وعي، فكثرة الأخيلة والأوهام يقلب العمل إلى طلاسم اضطرارية، هذا التكثيف يثقل كاهل النص ويربك إدراك المتلقي الذي يضطرب بين قبول الأنساق على أنها معجمية أو شعرية.

وقد ارتأيت تغييراً في التسمية الوسيلة الإجرائية وطبيعة معالجتها للنص وحافته،فسمّيتُ التشبيه الصور التجاورية لأنه أقوى في التلاقي من الشبه، وأبعد عن الوهم "شبه لهم " وسمّيتُ الاستعارة الصور الاندماجية لأن الاندماج أكثر تلاحماً من الإعارة، وأطلقت اسم الصور الرامزة على الكناية. وأطلقت اسم التظليل على المجاز مبتعداً عن تفريعه إلى مرسل وعقلي إلى جانب التورية.

البديع

بالنظر الدقيق إلى الأصل اللغوي لمصطلح البديع وتوصيفه وتوظيفه يجد الدارس أن المصطلح يضم تحت جناحيه جماليات فنية أرقى من تعريف القدامى فقوله تعالى : "بديع السموات والأرض" يفيد معنى الجدة والإعجاب والإدهاش وإني لأندهش أليس هذا الوعي الجمالي موجوداً في كل البلاغة، فكل التقديم والحذف والمجاورة والاندماج كل هذا بديع، فالتسمية مدهشة، لم يدركوا أن عناصر اختلافهم في وضع الالتفات في البديع أو المعاني بوابة لإدراك التداخل بين عناصر هذه الثلاثية فالبديع هو الكلام الجديد، يقصد به، أخرى، وما دام جديداً منحرفاً عن اللغة النظامية ينبغي أن يكون حضوره أقل منها في رقعة النص ولوحة الحروف شأن ما ذكرناه من كثافة الصور. فكثرة البديع تراكم يعطل مسيرة الفهم ويخنق الفكرة عند المبدع والمتلقي، فيكون حينذاك حشواً زائداً في معطف لا يلبس، إذ يصل المتلقي مهما كان ذواقة إلى مرحلة إشباع وكأنه والنص كأسان يملآن قسراً فيذهب السائل الشراب سُدى.

فالبديع عند البلاغيين علم

تعرف به وجوه التحسين في التعبير، بعد رعاية مقتضى الحال ووضوح الخطاب، فإذا فقد هذان الشرطان كان البديع على حد قولهم دررا في أعناق البهائم، فصحة المحتوى الفكري وسلامته في المقام الأول.

فعناصر البديع ضرورة فنية يقصد بها زيادة مساحة التأثير الوجداني من خلال إمتاع الآذان وإشباع الأذهان، يتجلى هذا في النغمة اللفظية وفي إيقاع نسيج النص وتراكيبه وما تحويه من دلالات عميقة.

ولكن لوجوه التحسين أساليب متعددة غير قاصرة على البديع، فثمة تحسين ذاتي يتم بواسطة معطيات البيان التصويرية ومعطيات علم المعاني البنائية من داخل المعنى حيث النظم الداخلي، فتكون صورة جميلة وصيغة جميلة.

وثمة تحسين عَرضي يتم بحسب رأي البلاغيين بواسطة علم البديع، فكأنه زركشة خارجية بعد تجلي اللغة، إلا أن المبدع قد تكون فكرته تضادية أو منقسمة بالتفريع فكيف يكون الطباق تحسينا، وهلّا قلنا مع النقد الحديث إن البديع جزء من الفكرة.

وقد قسموا المحسنات إلى لفظية ومعنوية،وهو تقسيم متأثر بالجاحظ، وهذا يهمل ثنائية وظيفة المحسن الصوتي، فهو قدرة موسيقية معبرة تسهم في الإفهام والإيحاء، وليس أصواتا ممتعة فحسب ولنردد ونمعن النظر في الحديث النبوي:" لا طلاق في إغلاق " حتى ندرك أهمية فكرية الموسيقا.

ويحضرني قول" باش " المنظر الموسيقي : "إذا كانت الموسيقا لا تستطيع أن تعبر عن مضمون العواطف، فإنها تستطيع أن تعكس حركة هذه العواطف عكسا أمينا لكنهم أحسنوا لما اشترطوا ألا تخضع المعاني للنغمة، فتغدو بلا معنى، فإذا أكثر حضور الجمال الصوتي صار حذلقة تغطي فكرا ضحلا، فما يعقل أن نخرب المعنى بمتابعة ساذجة للموسيقا، فالأدباء بناة فكر وليسوا ديوكا.

وقالوا : إن المحسن اللفظي هو الذي يكون التحسين فيه متصلا باللفظ أولا وبالذات، ويتبعه تحسين المعنى ثانيا وبالعرض، وأمارته غياب الجمال بغياب اللفظ كما في فن الجناس.

أما المحسن المعنوي فهو الذي يكون التحسين فيه متصلا بالمعنى أولا وبالذات، ويتبعه تحسن

اللفظ ثانياً وبالعَرَض، وأمارته عدم التغيير بتغيير اللفظ كما في فن الطباق.

والتجربة تثبت القصور والجور في هذا التقسيم الذي يسلخ الشكل عن المضمون، ولا قيمة للفظ دونما سياق سموه نظماً وتركيباً، ونقول الجمال البديعي بشقيه ذاتي متصل بالموقف الشعوري والمحتوى الفكري، وليس عَرَضاً ولا طلاءَ. والجماليات الصوتية ليست ترفاً ذهنياً، فالتفكير حديث النفس، ونوع من الكلام الداخلي المنطوق على مستوى الحنجرة، وبالمقابل يعد الكلام تفكيراً بصوت مسموع، ولهذا لا نفصل بين الصوت والفكرة.

ولهذا ندعو إلى دراسة الصوت وماهيته، ومن ثم اكتشاف آفاقه الوجدانية ونربط بين بنية سطحية وبنية عميقة، وليس الأمر مجرد شطارة.

ونذكر هنا أن البلاغة سميت أول أمرها بديعاً، ثم صار البديع أحد العلوم الثلاثة، ولا يستساغ الفصل بين الثلاثة في التحليل فهي متكاملة، ونسأل الله ألا نرى مختصين في علم البيان أو البديع أو المعاني أو في تجاهل العارف وحده كما نرى مختصين في الشبكية من العين مما هو مقبول في علم الطب.

المعاني

وهي تسمية عجيبة فكأن سائر البلاغة خالية من المعاني وأصوات مبهمة في فراغ.

والإفادة من علم المعاني أن يكون الشكل البلاغي على قدر الموقف والفكرة، وحدة المقال والمقام هذه أساس تقوم عليه نظريات النقد الداخلي اليوم من نظرية الأسلوبية والتلقي وعلم النص وغيره. وليس البلاغة إيجازاً كل مرة ولا إطناباً.

فالبلاغة قدرة المبدع على تخير الوحدات والجُميلات والجمل ليكون نسيجاً نامياً بعلاقات مقنعة مناسبة مما يسجل الإقناع والإفهام وتحويل المفاهيم والمشاعر.

فالأديب يكسر بعض الأنظمة ويخلق أنظمة انحرافية بطريق رسالته، اللغة إذن تتغير لكي تغيِّر، والأديب يعبِّر لكي يعبر، فاللغة المغايرة دعوة للتحويل، فلا بد من مطابقة بين النص المرَسل ببنيته الحسية مع الغائية الجمالية.

فإذا كانت أصول علم المعاني مستمدة من النص، كحال أي مذهب نقدي داخلي، أمكن أن

نقول بتعديل الأصول بعد قراءة النصوص الجديدة وإذا كان المحتوى الفكري الشعوري هو الذي يحدد الشكل البلاغي الموائم، حق لنا أن نقول بتحديد للتركيب المقصود من مفردات علمٍ المعاني، فليس كل حذف جميلاً، فالجمال يتحقق بكسر النظام اللغوي، وإذا كان كسر النظام موجعاً، فإن كسر هذا النظام يغدو ممتعاً، إذ المطلوب هيكل لغوي جديد، وتابع على حد قول الفرنسيين عن " العنف اللذيذ "

وموضوع علم المعاني هو الكشف عما سمّاه ريتشاردز" معنى المعنى " أو المعاني الثواني المقصودة من التركيب، فالمعنى الأولي يدرك في الدلالة المعجمية والنحوية حيث يكون النظم نمطياً، ثم يحضر ما يدعى نظم المعاني، وهو ما سمّاه القرطاجني بالأسلوب وقرن به فرادة الأديب، ويمكن أن نطلق عليه اسم البنائية وفق النقد الحديث ونخالفهم في أنه ليس كل البلاغة.

يضم علم المعاني ثلاثية فكرية : الحال، مقتضى الحال، مطابقة مقتضى الحال، وبلغة عصرية : المضمون، المحتوى الفكري بتطلع المبدع " الرؤيا"، الشكل الفني الموافق.

وفي الرواية يمكن أن نقول إن الحال هو الظلم، ومقتضى الحال وجود شخصيات جبارة باطشة وشخصيات مبطوشة، ومراعاة مقتضى الحال رسمُ الشخصيات في أبعادها الثلاثة الجسمانية والنفسانية والاجتماعية مما ينفر ويبلور حيوانية الظلم.

وعلم المعاني يعنى بالجزئيات لكنه لا يفكك المقدسات الفكرية، وإذا لم تستطع الدراسات القديمة الانتقال من الجزئيات إلى الكليات، فإن هذا متحقق لدى عمالقة معاصرين بلوروا تلك المعطيات الناظمة للنص وصعدوا بها .

ونؤكد نداءنا مع المنادين العقلاء إلى أن التكرار لا يعلم، وإلى التجديد النافع، ورغم هذا نجد إما تقليداً وترديداً، وإما سطواً على جهود العماليق أو اتكاء على معاصرين مجددين محددين يتهافتون على شذرات ممن فتح الله عليهم مما أعاد منهج التقليد .

والخلاص من هذه الظاهرة المرضية وهذه الطفيليات تجديد الفكر الأدبي وتغيير آليات الإجراء النقدي والعودة أولاً إلى النصوص، ومن العيب أن يتصدى للتصنيف في البلاغة من لا يتواصل مع

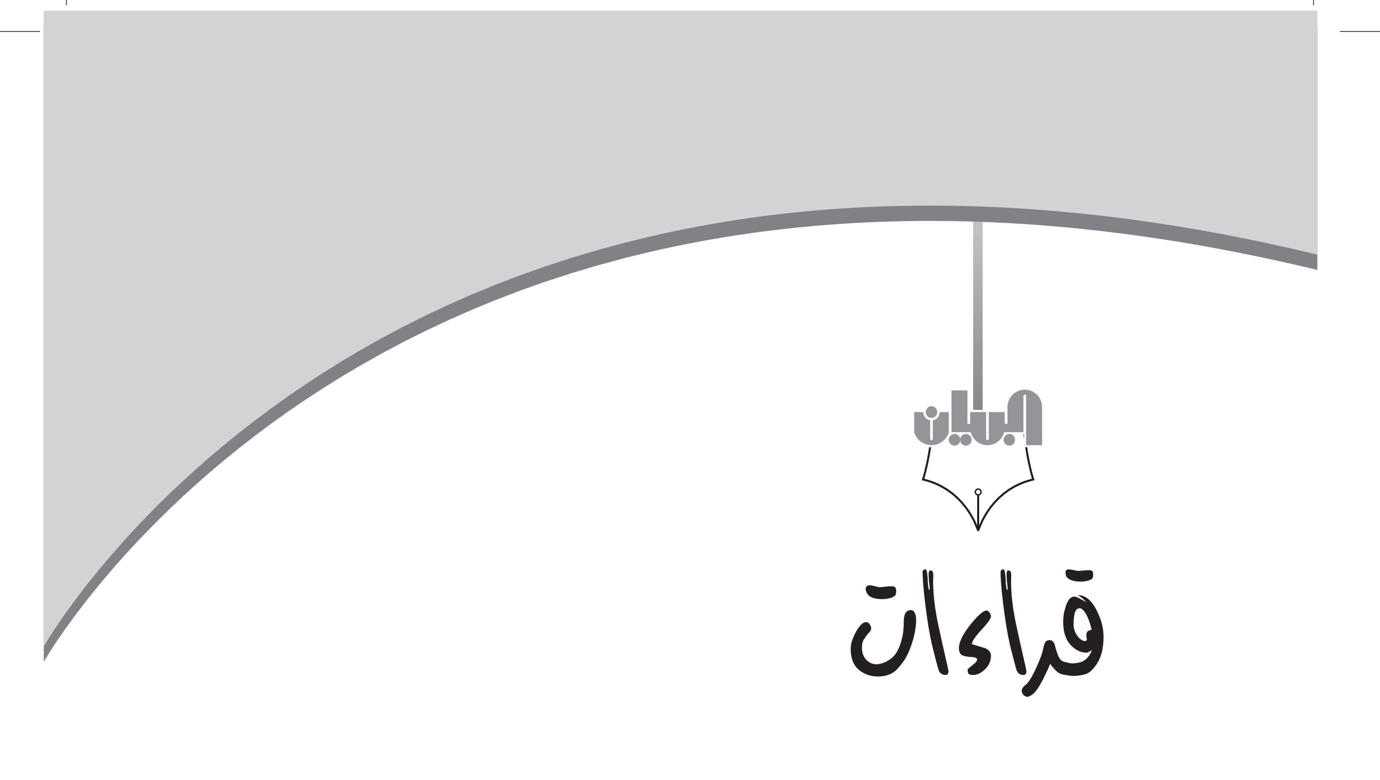
الأعـمـال الأدبـيـة خـاصـة تلك تتجاوز الزمان والمكان مما يوسع الرؤيا النقدية البلاغية، فكما أن وعي الجمال الموسيقي ينبثق عن تواصل الاستماع، فإنه ملكة النقد تنبثق من تواصل الاطلاع.

ولا يصح في المعاصرة أن يصنّف في البلاغة من لم يقرأ ديواناً قديماً أو حديثاً، أو رواية أو مسرحية أو ملحمة، أو كتاباً في علم الفضاء والذرة، وأن يقطع علاقته بالمحرمات من المذاهب النقدية والأدبية وجهود اللغويين والألسنيين والمنهج النفسي.

ونحبذ أن يكون له إلمام شخصي بالأدب، يقرض شعراً أو ينثر، حتى يفهم الرؤى وقوالبها، لا أن يقنع بالشاهد القديم المبتور عن سياقه، فلا يكفيه السطو على الفكرة بشرح مبتور عن عصرنا،حتى غدا كثير منهم خارج الزمان والمكان منفيين وصارت البلاغة من خلالهم عالة مع أنها أصدق منهج نقدي.

و ما دام الأدب وعاء الإنسان فلا ضير في تقوية الوشائج بين المعطيات الأدبية والثقافة الأدبية المعاصرة من نقد وعلم جمال وعلم نفس أدبي واجتماع وفلسفة وعلم نفس، لأن هذه العلوم تتناول الإنسان في الظواهر النمطية الشاملة، في حين يتناول الأدب الجوانب الفردية، لكنه لا يختلف، فهو جزء منها وهناك تكامل.

وهكذا يسجل الفكر البلاغي حضوره الحضاري في ريادة المجتمع وتوجيه المسيرة الأدبية والوجدانية ويخلق وعياً جمالياً جديداً في الأمة، ويؤسس قيماً فكرية جديدة، وتطلعات نوعية إلى الكون المعمور والكون المسطور، لقد كان أسلافنا روّاد البلاغة، ويلزم أن نكون روّاد الفضاء فضاء النص.



قراءات

"مئة وثمانون غروباً" .. الروائي حسن داود ——— شوقي بدر يوسف

"تحت أقدام الأمهات" .. رواية بثينة العيسى ——— هيام فؤاد ضمرة



"مئة وثمانون غروباً" رواية حسن داود بين الصخب والعنف

بقلم: شوقي بدر يوسف *

"كل صمت لا يحتوي الكلام لا يعّول عليه"

(ابن عربي)

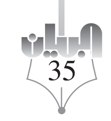
تختلف مستويات السرد في رواية "مئة وثمانون غروباً" للروائي اللبناني حسن داود باختلاف طبيعة ممارسات الراوي السارد وتجربته الحياتية وتداخل العلاقات الإنسانية الملتبسة والدائرة على مدار هذا الزمنِ الذي يحمله عنوان النص في مفرداته الثلاثة، "مئة وثمانون غروبا"، باعتبار العِنوان هو سلطة النص والكاشف عن بعدِى التعامل معه دلالياً ورمزيا، ربما كانت هذه "المئة والثمانون غروباً" هي نصف العام الذي جرت فيه هذه الأحداث المتواترة والمبعثرة على وجه هذه الشريحة من الحياة.

في هذا المكان على وجه التحديد، فمستويات السرد وتعاقب الأحداث وتنوع مداركِ الشخوص منذ الاستهلال الأول للتجربة في زمنها المتواتر تختزل تماماً علاقة الإنسان بالمكان وتوحده الذاتي معه، وهو ما يجسد لعدة أسئلة تدور مع وقائع النص المتواجدة في هاجس كل راوٍ على حدا، والكاتِب هنا يتوخى في أجزاء النص الثمانية الحاملة في مبتدئّها ونهايتها طرحاً خاصاً لما يدور على أرض هذا المكان، وعلى وجه التحديد في طريق منطقة شبه عشوائية، تسمى (الزهرانية)، من أمور وأحوال تبدو لأول وهلة عِبثية، وغير منطقية في طريقة تشِكلها واختيار شخوصها، وتعاملهم جميعاً مع هذا المكان الذي يمثل طريقاً عابراً، تسير فيه السيارات المارة يميناً ويساراً، والمحتوى على بضع محلات وبنايات ذات طابِع عشوائي، خاصة دكان بيع لعب الأطفال الذي يملكه شقيقان يمثلان معاً بؤرة خاصة في نسيج النص، كما يمثل طرح المكان منذ البداية وحتى النهاية متناقضات عدة تحمل في طياتها كثافة كبيرة من الصمت والخواء كما تحمل معها في

* ناقد من مصر.



نفس الوقت صخباً وعنفاً وضجيجاً تتفاعل فيه الشخصيات مع أحداث تحدث على أرض المكان، يعرضها الـراوي الـسـارد فـي كـل جـزء من أجزاء الرواية حسب طبيعة تفاعله مـع تجربته الـذاتيـة المتماهية مع جبلتة وطبيعة تكونّه. ولا شك أنّ تفاعل جبلة الشخصية مع تشكّل المكان الغرائبي تبدو تماماً كحقيقة معـاشـةٍ تـرتـبـطٍ فيـهـا الشخصية ارتبـاطـاً وثيقـاً بإشكالية المنظور والرؤية الحادثة في ذاتٍ هذا المكان الذي بدوره يتوّحد تماماً مع طبيعة المنطقة كلها بما تحمله من توازنات اجتماعية مختلفة والمستحوذ فيها البحر وصخوره، والطريق بجغرافيته المحـــددة عـلـى دلالات مـوحـيـة تشكل في طريقة عرضها التحام ممـارسـات الشخصيات مع حدود المكان وسيكولوجيته الخاصة، ولا شك أن شاطئ البحر القابع خلف هـذه البنايات الواطئة من جهات ونواح عدة برماله الناعمة وصخوره المسننة، وهضبتيه المنحدرتين والحاملتين ملامح السكون والخواء والمعطى إيحاء بهاجس متناقضات الـصـمـت والـسـكـون والـصـخـب والعنف، بحيث أن الـراوي عندما فـطـن إلـى خـواء المـكـان وصمته من خـلال الاستهلال الأول للنص انسحب تفكيره إلى الموت باعتباره الخواء الأكبر والصمت اللانهائي المستحوذ على سمت المكان وطبيعة تشكله وعلى ذلك فإنه في استهلاله الأول للنص يقول الراوي السارد ": على الـرغـم مـن انـقـضـاء عشرين سنة على وصولي إلـى الزهرانية، حيث ما زلـت أقيم، أرانـى كما لو أنني انتبهت الآن إلى أن لا مقبرة فيها" (١). حتى أن هـذه البيوت القديمة المصمتة تكفي لأن يموت واحدٍ من ساكنيها كما أشار الراوي أيضاً في سياق هذا المنحى، كذلك طبيعة كل شخصية مع ذاتها ومع ما يحيط بها من أحوال وأفعال تختلف باختلاف النزعات الذاتية عند كل منها وردود الأفعال الحاصلة معها، الأخــوان أصـحـاب محل بيع لعب الأطـفـال (الثخين وهواجسه تجاه المـرأة، وشقيقه ولـيـد، واندماجه السريع في واقع الحياةٍ في المنطقة بحكم سنه الصغير نسبيا)، شخصية الفتى تيسير المعوّق فكرياً، ووالده صـاحـب المصنـع الـصـغـيـر، وتـدنـي تفكيرهما في متناقضات عدة في المنطقة المقيمين فيها، منها تخلف عقلية تيسير وتشظيها، وسطوة القهر والقمع الـذي يمارسه الأب على الجميع في هذا المكان، كما أن هناك ثمة شخصيات أخـرى ذات نزعة تميل إلى المشاكسة والتحرش والتلصص تجاه النساء والبنات (طـونـي، وجـوزيـف، وميخا)، وثمة شخصيات ثالثة تنزع نحو فرض سيطرتها على الآخـريـن وتتسم بالقهر والقمع (والد تيسير، والفتى ميـخـا)، بـل وتـلـجـأ إلـى الاقـتـتـال والقتل إذا لزم الأمـر، كذلك كانت شخصية المـرأة فـي الـنـص تتسم برؤية أنثوية تميل إلى حد كبير إلى الأيروسية في ممارساتها (سلمى الغاوية المغوية وزوجـة أخيها كوثر



للمكان بعدان رئيسيان داخل النص، البعد الأول هو المكان الجغرافي والهندسي المحدد بحسب رؤية الراوي له من ناحية الوصف والتحديد، والبعد الثاني وهو المخيلة المتفاعلة مع حدود المكان ووصفه، وكل من هذين البعدين هما المحددان لعمق الرؤية وطبيعة التجربة.

المحركة لها والمشاركة لها في كل ممارساتها)، لقد استخدم الكاتب الرؤية التعددية للرواة وأصوات كل منهم في سرد أحوال ذاتية متأثراً في ذلك بالرواية الصوتية وإن كانت رواية "الصخب والعنف" للكاتب الأمريكي وليم فولكنر هي الأقرب في تحولات السرد بالنسبة لرواية "مائة وثمانون غروباً" حيث تحكي الأحداث في رواية "فوكنر" أربعة أصوات كل صوت يتحدث الحكاية عن ذاته، ويسرد تشابك الأحداث وتقاطعها من وجهة نظره هو، كما أن شخصية "تيسير" في "مئة وثمانون غروبا"، تتوافق مع شخصية "بنجى" في رواية "الصخب والعنف"، كما أن كل من حسن داود ووليم فوكنر استخدما في مراحل السرد المختلفة على مدار نصيهما لغة الحياة اليومية اللاقطة لتفاصيل ممارسات الحكاية المخصصة في هذا المنحى من التناول، وبحسب الدكتورة يمنى العيد فإن "الحكاية عامل تخصيص في الزمان والمكان باعتبار الشخصيات وأفعالها، أي باعتبار انتماء الشخصيات إلى مجتمع له هوّيته (قيمه، عاداته، لغته...) وإلى حياة لها سماتها الخاصة"، (٢) هكذا كانت الحياة في منطقة الزهرانية في هذا المكان الباعث على الدهشة فيما يدور على هذه الأرض الذي اعتمد عليه الكاتب في تحديد ماهية الرؤية وعمق التجربة في هذا المعمار الروائي المتعدد المستويات والمختلف الرؤى في طريقة سرده وعرضه والمرتكز على بنية سردية موغلة في الذاتية عند كل راو وموغلة في طرح أسئلتها وتحديد ماهية أبعاد التجديد في سردها وبنيتها، فهذه الكتابة السردية الموحية الآخذة في طريقة عرضها بتدفق وتأن وتعمق في الفعل ورد الفعل الناشئ من خلال تجسيد اللحظة النصية بفعلها وحدسها وواقعها، عبر تجربة ذات الشخصية الراوية للحدث، والمنشأة في نفس الوقت خطوط تعتمد على طبيعة الذات، بصخبها، والعنف الدائر فيها، ومسكوت العلاقات فيها، وتأمل التخييل في واقعها وبين صورتها الآخذة في التحول منذ البداية النصية وحتى المنتهى، نجد في هذا النص المتدفق الرؤى طرحاً يلعب فيه المكان والزمان والشخوص دوراً فاعلاً في تحديد ماهية الرواية ودور الحكاية فيها بأطوارها الرئيسة وهى الزمان

والشخصيات والمكان.

المكان

المكان هو المحور الأساسي في معظم أعمال حسن داود وهو المحرك الرئيسي للأحداث وتفاعل الشخصيات نجد ذلك في "أيام زائدة"، و"لعب البياض"، و"سنة الأوتوماتيك"، و"بناية ماتيلدا"، و"مئة وثمانون غروبا" وفيها يقول الكاتب حول احتفائه بالمكان": حين أصل، فيما أنا أكتب إلى وصف المكان تكون تلك أقصى أوقات الكتابة حرية ومتعة، ذلك أني أشعر فيها بسهولة أن تأتى الصور إلى الورقة، أكون عندها إزاء حشد من الصور عليّ مسرعاً أن أكتبها، في كتابتي للأمكنة لا يصيبني ذلك الاستعصاء الذي يوقفني عن الكتابة، فأقوم لأريح نفسي من ضيقه" (٣) ويشير المكان إلى النهاية العظمى للنص وهي النهاية التي تكشف سلوك الشخصيات في تعاملهم وتوحدهم مع هذا المكان، وفي تفاعل هواجسهم ومخيلتهم فيما يدور فيه من أحوال وأمور تجعلهم متمسكين به حتى لو غادروه.

والمكان في أرض الزهرانية يبدو وكأنه الملجأ الأخير والمحطة الأخيرة لساكنيه، يقيم فيها عدد محدود من الناس جاؤوا إليها من خارج المكان لتكون هي منتجعا أو مكاناً للراحة لهم وللعابرين، وكذلك سوقاً لشراء

المكان هو المحور الأساسي في معظم أعمال حسن داود وهو المحرك الرئيسي للأحداث.

بعض الحاجيات العابرة المطلوبة كهدايا ولوازم أخرى، ربما دفعت الحرب بعضهم ليرتاد هذا المكان طلباً للأمان، وابتعاداً عن مواطن الخطر، المكان يطل على البحر ويأخذ شكلاً هندسياً تعمل فيه المباني المقامة والدكاكين الخارجة منها دوراً مهما في بلورة الأحداث وتشكيلها وتحديد العلاقات المقامة بين طبيعة المكان وبين ساكنيه والحالة النفسية المتأثرة بطبيعته الخاصة، المكان هو محور البطولة داخل النص، تتفاعل فيه الأحداث، وتدور حوله وفيه كل ممارسات الشخصيات داخل ذواتها وخارجها، في عوالمها الداخلية وفي تفاعلها مع واقع ما تعيشه في هذا المكان، في هذه الرتابة الماسكة بتلابيب معظم الشخوص جراء تمسكهم بواقعه وما يجرى فيه من ممارسات حسية وتخييلية في الشرفات وداخل الحجرات وعلى ناصية الطريق وفي البيوت المغلقة وفي مسبح الماء، إن كل الأماكن ما هي إلا لحظات هاربة تتجمع في بؤرة الذاكرة نستعيد منها ما كنا فيه وما حدث في هذه الأماكن، وكثيراً ما يلعب المتخيّل دوره في تأطير المكان وكما قال "جان واهل" في ذلك ":إن زبد الأسيجة أحتفظ به في عمقي"

النص يبدو وكأنه يقع تحت وطأة التسجيل في نسيجه وموضوعه ولغته " : وربما كانت جماليات النص تكمن في مدى ما يتركب فيه من مستويات، في ذلك المتسع الذي يتيحه لأصوات عدة.

(٤) وكما قالت جورج صاند عندما رأت وجه الحياة تمضي وهي جالسة بجوار طريق أصفر رملي " أي شيء أجمل من الطريق؟ إنها صورة ورمز لحياة نشطة متنوعة" (٥) .

كما أن للمكان بعدين رئيسيين داخل النص، البعد الأول هو المكان الجغرافي والهندسي المحدد بحسب رؤية الراوي له من ناحية الوصف والتحديد، والبعد الثاني وهو المخيلة المتفاعلة مع حدود المكان ووصفه، وكل من هذين البعدين هما المحددان لعمق الرؤية وطبيعة التجربة " : قال والدي يوم وصولنا هناك ليرينا محلنا والبيت الذي في قفا الطابق فوقه: تستطيعان أن تريا البحر وأنتما في المحل، طيلة النهار"، وكأن البحر هو صلب القضية في الإقامة في هذا المكان، وكما فعل حسن داود في "عمارة ماتيلدا" هذه العمارة المتخيلة من بؤرة الواقع المعيش في قلب الحرب والتهجير والتي يسكنها أنماط من البشر المختلفة العقائد والممارسات والسلوكيات، نجد نفس النمط يتواجد في "مئة وثمانون غروبا"، كذلك ثمة إشكاليات أخرى تتواجد داخل النص يفرضها واقع التعامل والتشابك بين شخوص النص، داخل مساكن المنطقة وفي باحاتها الخارجية وفي الطريق الذي تسلكه السيارات العابرة، المكان تطل منه شظايا الحرب وتفاعلاته وكأنه يستعيد أزمنتها الآيلة للسقوط، كما كانت في "أيام زائدة" هذا النص الذي تمحور حول الشيخوخة الآيلة أيضاً للسقوط والزمن الملتبس داخلها، هو تماماً ما يحدث في منطقة الزهرانية بساكنيها وممارساتهم المتخيلة في بؤرة المكان. لقد شكل المكان بؤرة عميقة لتجربة النص ورفد من داخلها أسئلة كثيرة تبحث لنفسها عن إجابات تميط اللثام عن هذا التشابك والتقاطع الحادث بين رؤية الرواة والساردين في عمق هذه التجربة الروائية الثرية.

أسئلة النص

النص يبدو وكأنه يقع تحت وطأة التسجيل في نسيجه وموضوعه ولغته " : وربما كانت جماليات النص تكمن في مدى ما يتركب فيه من مستويات، في ذلك المتسع الذي يتيحه لأصوات عدة تلتحم في قوله، في ذلك المزج الفريد بين تلك الأصوات لتؤدي في تكاملها وحدة النص وفرادته". (٦) وفي "مئة وثمانون غروبا" نجد هذا المتسع الكامن في أصوات الرواة الأربعة الذين تناوبوا في التجسيد والتعبير عن مكنون ذواتهم، ولكن السؤال

الذى يطرح نفسه هنا هو، ما مقدار تغلغل الروائي في عمق المجتمع بأمكنته وأزمنته المختلفة، وما هي حدود اللغة السردية المستخدمة في توصيف هذا التغلغل؟، لقد عمل الكاتب على توصيف رؤيته الأولية في الفعل الروائي الكامن في المكان والزمان والشخصيات الفاعلة والمتماهية داخل نسيج النص ، فكل فعل يحدث في هذا المجال السردي يجد أمامه رد فعل آخر مساو له في المقدار ومضاد له في الاتجاه كما تقول النظرية العلمية في ذلك، الأخوان الثخين وشقيقه الأصغر اللذان يحتلان بؤرة النص في وقائعه المختلفة تتواصل ملامحهما منذ الاستهلال الأول للنص وفي الجزء الأخير منه، هما معاً يضطلعان برؤية طرح الأسئلة واستشراف الأجابة عليها، هما يحاولان أن يتفردا في المكان دونما عن جيرانهم في طريقة معيشتهم، وفي أحوالهم الخاصة والعامة ": في أحيان أفكر أننا ربما كنا جعلنا عيشنا أحسن لو لم يكن الناس هم هكذا في الزهرانية: أقصد أولئك الذين يعيشون "فوق الطريق"، حيث محلنا وبيتنا. كان أخي يقول عن جيراننا الساكنين لصق بيتنا إننا إن لوّنا حيطاننا سنكون كأننا ندّل بالإصابع على جيراننا الذين ستبقى حيطانهم من دون لون" (٧) على هذا الجانب يحاول الشقيقان الثخين ووليد أن لا يتغير الحال بالنسبة لهما في كل طريقة حياتهما حتى تستمر الحياة وتصبح كما هي عليه أكبر قدر ممكن من الزمن، هما قانعان بكل ما يحدث لهما من أمور، وتلعب مشاهداتهما لكل ما يحدث في الزهرانية دورها في بعث هذه القناعة داخل ذواتهما، وهو استمرار الحال كما هو عليه. على الجانب الآخر من الحال نجد أن العلاقة الداخلية بين بقية الشخوص والأصوات تسير في اتجاه آخر، وهي الدائرة بين سلمى وزوجة أخيها كوثر القاطنة في نفس البيت تكمن في هذه اللحظات الدائرة بين هذا الثالوث تيسير وسلمى وكوثر. (٩).

الشخصيات

لعل الدور الذي لعبته الشخصيات في بلورة واقع ما كانت تفعله على أرض الواقع، خاصة هذه الشخصيات المندمجة في المكان والتي سلط الكاتب عليها الضوء لتعبر وتجسد واقعها بما فيه من أمور وأحوال وهي شخصيات الرواة الساردين لأحداث النص ففي فصل "بنات الزهرانية الضاحكات" الذي يحكيه ويسرده الأخ الأصغر وليد، تبدو الحياة على طبيعتها مع هذا الشباب الغض في هذه المرحلة السنية الضاحكة كما أطلق عليها الكاتب، وفي فصل (حديقة أبي) الذي يحكيه ويسرده الفتى الأبله تيسير وهو الإنسان المستلب في كل شيء المغلوب على أمره والواقع عليه قهر أبيه وقمع قرنائه من شباب المنطقة، وفي الفصلين الأخيرين "غرفة فارغة على البحر"، و"خذ

هذا الماء واشربه" تعرض الرواية المصير الذي آل إليه المكان وساكنوه خاصة بعد أن قتل تيسير الفتى ميخا أحد أفراد الميلشيات التي سادت المنطقة بعد أن اقتربت منها الحرب، وكان هذا القتل بمثابة عودة الروح إلى هذه المنطقة وأيضا إلى ذات تيسير الذي قال ": بالحجر قتلته، كأن أحداً حط الحجر بقربي وقال لي: هيا أقتله: وأنا لا أقدر أن أمد له يدي ثانية لأنني كنت أشدّ بها على خناق من سأقتله" (١٠) إلا أن هناك فصلا انتهت به الرواية وكان هو بمثابة الحرب التي طالت كل الأماكن بما فيها الزهرانية، وكانت جولة الحرب الثانية قد خذلت الجميع واقتصرت المدافع التي قصفت الزهرانية والمهيئة لنزول المسلحين إليها من الأماكن العالية بمثابة فرض الأمر الواقع على المكان، وينهي الثخين النص بعمره الذي ولى في هذا المكان وبأن الأمر لا يعدو إلا أن يكون فسحة من الزمن تجري ولكن ما كان كان وما سيكون سيكون وذلك عندما طرح الأخ الأصغر على أخيه كوب الماء الوسخ ليريه أن كل شيء كما هو لم يتغير ": انظر.. انظر، قال لي أخي فيما هو يعلى يده ليريني كبّاية الماء الوسخ. "هل شربنا منها وهي وسخة هكذا؟"، قال لي فيما يسير بها إلى المجلي ليدلقها هناك في بالوعته" (١١). ربما تكون هذه النهاية هي رد الفعل لما حدث على مستوى المكان والزمان في هذه البقعة من الأرض التي ضمت بين طياتها زمنا طويلا وقصيراً وشخصيات لن تنسى على مر هذا الزمن.

النص كما قال عنه الشاعر عباس بيضون في التذييلات الأخيرة التي صاحبته ": إنه عمارة روائية ستتوقف كثيراً عند البناء، عند هذا التوازن الكبير بين القص والتأمل، بين التخييل والواقع وبين الصورة والخبر". (١٢)، إضافة إلى ذلك هي فعلا عمارة روائية لها عدة طوابق في كل طابق يسرد صاحبه رؤيته ويستعرض معالم شريحة من عالمه الخاص ويحدد من خلاله علاقته بالمكان وعلاقته بما يحيط حوله من بشر لهم خصوصية في المعيشة وفي واقعهم الذاتي استطاع الكاتب في هذا الصخب وهذا العنف أن يجسد ما يحويه المكان داخله من صخب إيحائي يتجلى في الرغبة التي تتلبس الجميع، الأخوان أصحاب محل اللعب اللذان يشغلان جزءاً من بناية على الطريق ويقطنان نفس البناية، وأسرة كبيرة العدد تشغل بقية البناية لا تستقر أحوالهم على شيء محدد، يلعب الجنس دوره من خلال نساء الأسرة من بين الفاعل والمتخيّل، وبيت آخر يشبه القلعة يقطنه رجل له سطوته الخاصة على المكان وعلى أسرته المكونة من عدة أبناء له ابن يشبه إلى حد كبير "أبله" ديستويفسكي، وشخوص أخرى تتبدى رغباتها الشاذة في التلصص والتحول إلى عشوائية المكان ومحاول التحّور معه إلى الاقتتال والسيطرة والقمع. لقد بدا المكان في صخبه

وعنفه تتحول فيه اللحظات العادية إلى لحظات تحمل نذر الحرب ومظاهر التوتر والقمع.

ولعل الإيقاع الروائي لنص "مئةٍ وثمانون غروباً" قد جاء إيقاعاً هادئاً متوازناً مع طبيعة النص منذ البداية ثم لا يلبث أن يتسارع أثناء حدوث أزمات الواقع حتى يصل إلى ذروته ساعة أن قتل تيسير ميخا بالحجارة وحدوث التحوّل على مستوى الطريق ونزول الأوستراد الكبير الذي حوّل المكان إلى ممر كبير واسع، وكانت نذر الحرب الوشيكة تحوم من بعيد ثم لا تلبث أن تقترب من المكان شيئاً فشيئاً حتى أصبحت واقعاً لا يمكن التغاضي عنه كذلك سطوة الأب على تيسير وأخيه في منزلهما المغلق وعلى تلصص الشباب على ما يحدث بين تيسير وسلمى وزوجة أخيها وبين هذه الحياة الهادئة عند الأخوين الثخين والأخ الصغير، ثم تبدأ عجلة الحرب ويلبس بعض الشباب الملابس العسكرية فتتسارع حدة الإيقاع حتى تصمت تماماً عندما يقتل الفتى الأبله تيسير ميخا صاحب السطوة والقهر في هذه المشاهد جميعها. لقد كانت الزهرانية في هذا النص الملتبس هي ساحة الحرب في لبنان في مخاضها وصخبها وعنف أحداثها بل وفي خوائها وعربدة المئة وثمانون غروبا التي تواجدت في النص بصور مختلفة من خلال أصوات الرواة. النص من النصوص الصوتية التي يحمل كل صوت فيها ملامح تجربته كاملة. والنص بحسب ما يرى إدوارد سعيد ": إن تشكيل موضوع سردي، مهما كان غير عادي، أو شاذ،إنما هو فعل اجتماعي بامتياز، وأنّه بهذه الخصيصة يملك في داخله سلطة التاريخ والمجتمع أو يستند إليها" (١٣) فهذه الأفعال الاجتماعية الكامنة في محيط المكان والصادرة عن أفعال الشخصيات وممارساتها، وهواجسها الذاتية تجاه ذاتها وتجاه الآخرين، فما كان يقوله الثخين لنفسه عندما كان ينفرد بها عن أحوال المرأة التي كان يتخيل أحوالها في الحجرات الملاصقة له كان هو الفعل الاجتماعي المستحوذ على هواجسه ومتخيله وبوحه الذاتي ": كأنني نسيت صوتها العالي الذي يسمع من وراء بابين مقفلين، شاكياً ومهدداً في الوقت نفسه، وكأنني نسيت مشيها الثقيل الذي تكاد لا ترفع رجليها عن الأرض. في الأيام التي تلت رحت أكثر من الصعود إلى البيت، وأفتح باب بيتنا ثم أعود أغلقه مرة بعد مرة كأنني، في كل مرةٍ، أعود إلى الداخل لأحضر شيئاً قد نسيته (١٤)، كذلك نجد في الرواية أن الزمن بمعالجته في التقاط وتسجيل مغامرات قصيرة وخاطفة تحدث على مستوى الشخصية الراوية ومستوى لحظتها الآنية العائشة في حقيقتها، هذا الركام اللاهث لبعض اللحظات العصيبة خاصة تلك التي كانت تمارس فيها سلمى ومن وراءها



كوثر زوجة شقيقها في الشرفة المطلة على الساحة سلطة الجنس ومراميه، حيث كان عرى الجسد وعرى الذات هو السائد في هذه المنطقة وكأنه بعد رامز لما يحدث على المستوى العام بين الناس وفي جنبات الأماكن المختلفة. والزمن الذي كان دائماً ما يتكسر على مستويات مختلفة منها التخفي وراءه لحظات واقعية خاصة ما كانت تعيشها المرأتان في ظل نزعة نفسية تحقق لكل منهما نوعاً من اللذة الذاتية والنفسية والحسية، هذا الزمن العالق بطبيعة الشخصية والكامن في مداركها هو الزمن المتواتر بجانب أزمنة التحوّل.

لقد كانت كل هذه التحولات في نسيج النص وتشكّلات بنيته وتجذر العلاقات الاجتماعية والنفسية والبيئية هي الفاتحة والحاملة لأبعاد عدة من الدلالات الحاكمة لرؤية الكاتب، حيث تخلص رؤيته باستعارة عبارة بول ريكور المعتبرة ":للسرد كركن أساسي من أركان أية نظرية في المعرفة إذ يقول: أن الخيال بعد لا يقبل الاختزال من أبعاد فهم الذات. وإذا صح أن الخيال لا يكتمل إلا بالحياة، وأن الحياة لا تفهم إلا من خلال القصص التى نرويها عنها، إذن فالحياة المبتلاة بالمعنى الذي استعرناه من سقراط، هي حياة تروى".(١٥)

الهوامش

٠١ مئة وثمانون غروبا (رواية)، حسن داوود، دار الساقى، بيروت، ٢٠٠٩ ص ٥

٠٢ الكتابة تحوّل في التحوّل، د . يمنى العيد، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣ ص١٠٩

٠٣ حسن داود (حوار)، أخبار الأدب، القاهرة، ع ٨٨٠، ٣٠ مايو ٢٠١٠

٠٤ جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤ ص٤١

٠٥ المصدر السابق ص ٤١

٠٦ أبحاث في النص الروائى العربى، د . سامى سويدان، دار الآداب بيروت، ٢٠٠٠ ص١٩

٠٧ الرواية ص ١٠

٠٨ الرواية ص ١٢٠

٠٩ الرواية ص ١٤١

١٠ الرواية ص ٢٦٥

١١ الرواية ص ٢٨٦

١٢ الرواية (الغلاف الأخير)

١٣ الثقافة والإمبريالية، إدوارد سعيد، نقله إلى العربية كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص١٤٥

١٤ الرواية ص ٢٠

١٥ الوجود والزمان والسرد .. فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمى، المركز الثقافي العربى، بيروت/الدار البيضاء، ١٩٩٩ ص٣٢.



"تحت أقدام الأمهات" للروائية بثينة العيسى

النسج الروائي الزاخر

بقلم: هيام فؤاد ضمرة *

استنهاضات الأرواح من مكمنها الإنساني كثيراً ما تقتضي أن يكون الكاتب متقناً فنيات السباحة في الأغوار العميقة للنفس البشرية ليتلمس أبعادها وما تكنه النفس من مشاعر تشكل خاصيتها بكل ما يتفاعل داخلها من أفكار ومشاعر وآمال، والتعبير عنها بلسان حالتها الخاصة، من خلال إنطاقها بما توحيه شخصيتها على ما بها من تفرد وخصوصية، وفي طبيعتها الكونية التي لا تشابهها ولا تشاطرها طبيعة أخرى، حتى وإن اشتركت معها في ظروف الحياة وأحداثها، فسنة الاختلاف بالبشر هي سنة قائمة ما قامت الدنيا وما امتد بها بالنفس من حياة، فلكل نفس ما يخالجها، وما يتفاعل داخلها وتتفاعل معه، مما يشكل في النهاية رؤيتها للحياة وأفكارها وطبيعتها وتأثيراتها البيئية الداخلة والخارجة.

الروائية بثينة العيسى كاتبة تلتزم تجلياتها الأدبية على طريقتها الخاصة، إنما متسلحة بلغة متمكنة غير مشوبة بالفوضى ضمن رؤية عميقة تعي كل الأبعاد.. وفي روايتها الأخيرة " تحت أقدام الأمهات" استعرضت العيسى فنيات مقدرتها السردية بامتياز، فسبحت خلال أحداثها كأي بطلة تمسك بزمام قدراتها بمهنية عالية، تجيد الغوص بخفة الخبيرة، ولياقة المقتدرة، وحكمة المتمكنة، لتمنحنا مشاهد حياتية لأبطال حكاية حولتهم إلى أرواح متحركة ونابضة داخل منظومة اجتماعية عابقة بتراثها الثقافي والإنساني، فأن تعيش بانتماء لأمهات عدة هي منتهى الاستدلال لهوية الروح المتجلية بالإغداق العاطفي المتراحم والمتعاطف مع واقع نفسي دافئ وعفي.. وحين دخلت بنا الكاتبة إلى نمط حياة طفلتين تشكلان الميل الأنثوي الطبيعي وهي تصورهما تتنافسان على الاستئثار باهتمام الذكر الوحيد في مملكتهما الخاصة المنغلقة على عالمهم بتوجيه تربوي يتخوف الغريب ويقصيه بعيداً، كانت ترسم سمات طفولية مقبلة على

* كاتبة من الأردن.

تمكنت الروائية العيسى بقدرة احترافية من الجمع بين الفكرة واللغة وفق أسلوب إمتاعي زاخر بالصور الشعرية والجمالية البالغة، فقد انطقت الجميع وجعلتهم يلعبون دور الراوي ليحددوا الصور، كلٌ من زاويته الخاصة ومن وجهة نظره ورؤيته، فقدمت إلينا توليفة جميلة من الصور اللغوية العميقة الملامح، والتشابيه م لطفل واحد جينياً لكنها أم لثلاث أطفال عملياًأماالموائمة للحالة بانزياحات كثيرة.

أن تشكل تركيبة نفسية لصبية سوف تصبحها كل منهما ، ولشاب سوف يصبحه ذلك الوحيد المدلل والمستأثر على كل الاهتمام، إنه عالم من الحرملك يتمسك بأهداب الحماية الذكورية على ما نشأت عليه من مفاهيم تقليدية سائدة، سادت عِقلها الباطن منذ قرون، ذلك المُحرَم المنتظر الذكر.

فالأسرة الممتدة هي شغاف أعمق في التربية الحكيمة، هي قلاع لتوريث القيم والتراث وثقافة الأصول والفروع، هي خيوط قوية لصنع شبكة القرابة القريبة لا تنفك عراها إلا بقوة تعادلها أو تتفوق عليها.

عبر مائتين وست وسبعين صفحة من الحجم المتوسط استغرقتها مساحة الرواية" تحت أقدام الأمهات" تنقلت فيها "العيسى" بين محطات القص بلغة بليغة جملتها حبكة البناء السليم التي جعلت القارىء مشدوداً بكل كيانه تحت تأثير الجذب والتشويق من خلال استخدام فنيات التأثير على فضوله ودهشته في آن، فمنذ أن تدخل أحداث الحكاية لأنَّ دخولك إليها سرعان ما ينقلب إلى دخولها إليك، فإن استهلالتها بالخوض في أعماق نفسية الطفلتين موضي وفطوم، يعيد فيك ذات المكونات الطفولية التي غادرتها ذات يوم بفعل نموك الطبيعي، لكنها لم تغادرك بفعل تربصها في العقل الباطن، فالكاتبة تحيي بك طفولة كامنة لتجابه طفولة ملتزمة بمشروع العصيان حتى آخر قطرة من الدم، لتُنبه حواسك الطفولية على ذات القدر من الاسترجاع والاستمتاع اللذيذ، تخترقك بمؤثراتها من خلال التكوين البيولوجي الذي يكتنف الطبيعة البريئة لأطفال ثلاثة يتنافسون على مدارج الطبيعة الإنسانية في الميل بين الذكر والأنثى، خيال طفولي بريء محلق لواقع يبدو لهم كما الأمر الواقع طبيعي لأبعد الحدود، تجعل المشهد مثيراً للضحك، للابتسام، للدهشة.

فالطفلتان فطوم ومضاوي بنات خالات تتافسن على قلب ابن خالهن اليتيم "فهد" الولد الوريث الوحيد

فـي الأسـرة وثلاثتهـم فـي أعـمار متقاربة في مرحلة الروضة، لتنمو وتتجذر حالة المنافسة مع نموهم، تغذيها أساليب وممارسات تربوية فرضتها الجدة العجوز لقناعتها أنها من باب فرض العدالة حسب رؤيتها الخاصة، من حق الجدة هنا أن تمارس فعلاً سلطوياً سائداً حيث تعتبر تجميعها لأبنائها وأحفادها في منزل واحد تملكه هي، يمنحها قوة التحكم بالأمور كلها، ويجعلها ممسكة بالمفاتيح التي تحركهم بيدها كما الدمى، فتفرض سيادتها على أحداث حياتهم من خلال وضع قانون صارم تشرف وحدها على تنفيذه، فيتهامش دور الرجال أزواج البنات مقابل تقديمها لهم سكن مجاني ما كان لهم أن ينالوا مثله خارج أسوار مملكتها

فمنجز بثينة العيسى على الصعيد الروائي، يتناول حياة فريدة لأسرة جلها من الأمهات، لكنهن لسن كأي من الأمهات لأنهن أمهات في الشراكة والتطوع، فكل أم هي أم طفل واحد، ولكنها عملياً هي أم لثلاث أطفال لا يجب التفرقة بينهم تحت أي عذر، ولا يحق لها أن تخص طفلها دون الأطفال الباقين، أي أنهن أمهات مشاع للأطفال الثلاثة، فإذا بهن يكتشفن متأخرات أنهن فقدن أجمل ما في مشاعر الأمومة الخاصة.. فقد استطاعت الكاتبة أن تجعلنا نخترق معها الصيرورة الفضائية لحالة السيدة العجوز تلك المرأة الحديدية الحكيمة التي تؤمن بقدراتها القيادية والتأثيرية على من

تقطيع المشهد الروائي إلى مقاطع تحمل اسم ساردها هي بحد ذاتها رؤية ذكية تمنحك زاوية دقيقة للنظر عبرها إلى وقائع القص، بل هي تشمل المعنى الذي يراد له البيان حتى تكتمل المقاطع من خلال تجميع الرؤى لكل المرئيات وبزواياها المختلفة، لتكون الصورة أكثر دقة وأوفى بياناً.

حولها بحيث تجعلهم منقادين لها كما المسحورين، فكانت محوراً ذكياً مهيمناً، يدعم ذاته بذاته، وجميع الأمهات في هذا البيت يدرن على ذات المسافة من محيطها، ثلاث أمهات هن ابنتيها وكنتها لابن وحيد ترملت خلال مرحلة حملها الأول، ابن لفظ أنفاس الشهادة في معركة التطوع للجهاد، و ربيبة متفانية تدرك وضعها كطائر لا يقوى على الطيران، محبوس ضمن الانتماء للمكان وأهله، وجدة لم تتخلّ يوماً عن فنيات التعامل بحيث تمارس قيادتها بشكل ساحر ومهيمن، بأسلوب القوة الناعمة تمارسها على هذه الجوقة من الأمهات اللواتي أنجبن أطفالهن على تتابع قريب، وما كان لسلطة الأم غيضة أنْ تكون بهذه القوة لولا انتهاجها مبدأ القوة الناعمة بحيث تنسحب إلى داخل الآخر حتى تمتلك مشاعره وتشل معانداته.

> **سعت الكاتبة إلى تفعيل المتخيل عبر الأحلام والآمال التي كانت تصطرع داخل أبطال القصة من النساء الأمهات وبناتهن، ولاحظنا أن الرجال هنا ظهورهم باهت تماماً إلا ما نطقن به حول طبيعة الوريث ذكر الأسرة الوحيد.**

الفنيات السردية وسيميائية المشهد

تمكنت الروائية العيسى بقدرة احترافية من الجمع بين الفكرة واللغة وفقَ أسلوب إمتاعي زاخر بالصور الشعرية والجمالية البالغة، فقد أنطقت الجميع وجعلتهم يلعبون دور الراوي ليحددوا الصور، كلٌ من زاويته الخاصة ومن وجهة نظره ورؤيته، فقدمت إلينا توليفة جميلة من الصور اللغوية العميقة الملامح، والتشابيه م لطفل واحد جينياً لكنها أم لثلاث أطفال عملياًأمالموائمة للحالة بانزياحات كثيرة إنما غير مثقلة، موظفة كافة الفنون في بلاغة صنعتها، من مثل التشبيه، والإستعارة، والكناية، والمقابلة، مما أفسح مجالاً رحباً لحضور بنية سردية داعمة للتأويل السيميائي الروائي، مستخدمة ثيمات ترميزية في كثير من الأحيان لتجعل المشهد أقوى تأثيراً، فأقامت بناء روايتها على أنثيلات صوتية داخلية لأبطال روايتها مبقية على الشكل الخارجي على أن يظل الفعل السردي ظلاً ماثلاً تتمركز حوله الحكاية، فأظهرت طاقات بنيوية للسرد من خلال التركيز على الصورة وكشفها عن كثب، متحركة بين أحداثها بتأن بليغ، مخترقة مكنونات نفسية الأبطال، ولذلك لم يكن غريباً أنَّ نصف مساحة الرواية تقريباً ركز على مرحلة الطفولة للأبطال الثلاثة الصغار لتمنحنا مبررا معقولاً لما أصبحوا عليه لاحقاً.

تقطيع المشهد الروائي إلى مقاطع تحمل اسم ساردها هي بحد ذاتها رؤية ذكية تمنحك زاوية دقيقة للنظر عبرها إلى وقائع القص، بل هي تشمل المعنى الذي يراد له البيان حتى تكتمل المقاطع من خلال تجميع الرؤى لكل المرئيات وبزواياها المختلفة، لتكون الصورة أكثر دقة وأوفى بياناً.. لكنها عرفت الرواة بأسمائهم المجردة فيما أزاحت اسم الذكر مكتفية بإطلاق ما ينوب عنه بالضمير "هو" وكأنما كانت الكاتبة تريدنا أن ندرك كنهة الأنانية الذكورية التي تنظر للأنثى على أنها مجرد متاع من متطلبات الحياة وعليه فقط أن يختار من تكمل بوجودها مصالحه هو وليس غيره، فهو الذي يأخذ حصته الكبرى من الدلال، وهو الذي تغفر له الزلات مهما عظمت، وهو من عليه في نهاية المطاف أن يختار من تشاركه حياته، وهو عليه أن يكون سيد القرار بلا منازع.. ف "هو"

هنا امتياز متفرد لا ينافسه عليه منافس

ودعوني هنا ألتقط لكم مشاهد متقطعة بشكل عشوائي على ألسنة أبطال الرواية وتباين ما يفكرن ويفكر "هو" فيه وفق تصوير روائي ينتزع الإعجاب والدهشة.

فعلى لسان موضي إذ تقول "كان لكل أم طريقتها الخاصة في النظر إلى الصبي، والتي لا تتداخل مع نظرة الأخرى ولا تنفيها، لنقل بأنه كانت لدينا دائماً ثلاثة طرق متوازية للنظر إليه، نظرة الذكر الأعلى، نظرة الولي الممنوح للكرامات، ونظرة اليتيم المثيرة للشفقة والرحمة"

وعلى لسان رقية(المربية) وهي تصور لحظة تلقي العجوز خبر استشهاد الابن الوحيد وهي التي كانت تجهل توجهاته وحتى انخراطه بالدفاع عن الحقوق.

"علقت العجوز في بطن اللحظة الغَامضة، وسرحت نظراتها الموحشة في وجه الرجل الغريب، تمشط وجهه بالأسئلة الفادحة، تواطأ المكان مع صمتنا وعجزنا وقلة حيلتنا وهواننا"

كما نلحظ استخدام العيسى لفنية الجملة الشعرية ومقدرتها على توظيفها ضمن السياق، وإن كانت الكاتبة منحت رقية المرأة الأمية البسيطة لساناً يفوق مقدرتها على التعبير، وهي اللقيطة الأمية التي مورست عليها وسائل العجوز في

من الواضح أن العيسى كانت تريدنا من خلال العناوين التي استخدمتها أنْ تختبر الاستدلالات التي نالتها رمزية العنوان.

الهيمنة فحرمتها فرص التعليم لتحتفظ بها مجرد خادمة لا قوام لها على العيش خارج حدود المكان.

تنقل الروائية بين ضميري المتكلم والغائب كان يجري بأريحية تتطلبها زوايا الرؤية، وامتهان مثل هذه الفنية بالقدرة التي مارستها الكاتبة فتحت مجالاً رحباً للسرد من خلال الدخول إلى أعماق الشخصيات واستخراج أدق مشاعرها

تشكيل الشخوص

الرواية تؤكد لنا وجود فلسفة الهيمنة عند المرأة، وامتلاكها قدرات صناعة السيادة ضمن مملكتها الصغيرة، حين يتهدد مملكتها غياب القيادة الذكورية، يشتد صلبها، وتتعظم عزيمتها، وتصبح إرادتها بقوة الحديد، وإن كان التسلط لا يعني القوة، فحتى قوة الحديد ليست معياراً ملائماً للقوة يعتد به وهو القابل للطي والانبعاج.. فيما نتعرف شخصية الأمهات الأختين ابنتا غيضة.. هيلة ذات الثقافة الدينية المستقية من فلسفة الأحداث وربطها بالكرامات الإلهية.. فيما نورة امرأة عطوفة تتجاوب مع مشاعرها تنقاد بطاعة

لأوامـر والـدتهـا لكن التـمـرد حين يستيقظ بها متأخراً يقهرها أنَّ مصالح زوجها تجعله غير متجاوب صلداً كالجدار الأصم، لنلحظ هنا أن الإشارة لزوج هيلة هنا كان المظهر اليتيم فـي دور الأصـهـار الـذكـور في المتن السردي للرواية، وكأنما كلاهما مجرد شبحين يعيشان في ظلال السرد دونما أصـوات.. أما الكنة الصغيرة شهلة أرملة الابن الوحيد وأم الذكر الوريث الوحيد فقد باتت مشروع العجوز غيضة لاسـتـعـادة عـافيـة قلبـهـا المكـلـوم، فنراها تلجأ لخطة محكمة ليس فقط لاسترجاع كنتها الحامل، بل والمبالغة في دفعها للإفراط بالأكل ليتضخم حجمها فينأى عنها طمع طالبي الزواج.

فهاد حفيد العجوز نال المعاملة المتفردة ولأجله وضعت قوانين الأمومة في هذا البيت، مما رسخ في طبعه الأنانية، الطفلتان تشكلتا بأسلوب برمجي عميق تموضع في عقليهما الباطن على ما سيكونان عليه مستقبلاً من أجل فهاد، ليحتد تنافسهما عليه منذ الطفولة حتى الشباب.

ورقية تلك المرأة الغريبة السوداء الضائعة بضياع هويتها، هي أيضاً كانت بشكل أو بآخر تتلبس نفس العجوز لتحوز على رضائها وتلوذ بظلها، إنمـا مـا يستغرب لـه كيف تفقد ابنة العاشرة ذاكـرة هويتها، فهل تعرف رقية حقيقة شخصيتها وأهلها وتطوي داخل صدرها فاجعة من شكل آخر؟ فرقية تظل الحالة الغريبة التي تتنكر ذاتها تماماً وهي تحمل صـدراً يستوعب الجميع، بصمت ترقب كل شيء، وبرضاً بالغ تقدم نفسها العنصر المحايد.

ليس هناك من شك أنَّ التشكيلة برمتها تبدو صناعة المرأة العجوز بـامـتـيـاز، كالحلقة الملتفة حـول العمود، من الصعب فكها.

تفعيل المتخيل

سعت الكاتبة إلـى تفعيل المتخيل عبر الأحـلام والآمـال الـتـي كانت تصطرع داخـل أبطال القصة من النساء الأمهات وبناتهن، ولاحظنا أن الرجال هنا ظهورهم باهت تماماً إلا ما نطقن به حول طبيعة الوريث ذكـر الأسـرة الوحيد المتمثل بابن الشهيد وإن لم تنطقه كما أنطقت البـنـتـين مـوضـي وفـطـوم، فـابـنـة العجوز المتمردة في داخلها على الواقع الغريب الذي فرضته العجوز على أمـهـات الـدار لـم تستطع مع بقية الأمهات أن يمارسن أمومتهن متفردات تجاه أطفالهن كما الطبيعة الإلهية، فهناك فرق بين أن تحب وتـود ابـن أخيـك وأن تحب ابنك من صلبك وتحلم أن تقدم إليه ما تقدمه عادة الأمهات لأبنائهن، وإذ يشف فضاء الحلم ضمن مجريات السـرد إلا أننا نلاحظ أن زوج الابنة الـذي ينعم فـي حيـاة غيـر مكلفة يسد آذانه عن سماع شكوى زوجته، ويتـجـاهـل رغـبـتـهـا الـسـكـن بـعـيـداً عن بيت الأسـرة الكبير رغم كونه شقة مستقلة، تقاوى النداء داخلها

للابتعاد عن هيمنة الأم الكبيرة التي لا مناص للتملص من قوانينها الصارمة، لكنها استسلمت متأخرة لارادتها وحدها وقررت أن ترحل بعيداً رغم معاندة الزوج الذي بدا لنا وكأنه كان متباعداً جداً، مسقطاً من حساباته شؤون الأسرة لدرجة عدم رغبته الإلمام بما تعانيه زوجته رغم توضيحه من قبلها، فقد كانت أحوج لأن تستخدم مسألة إرادة زوجها الرحيل ليبدو مبرراً خارجاً عن إرادتها، فقد كان واضحاً أنها غير قادرة على مواجهة العجوز وتحمل غضبتها.

العناوين

من الواضح أن العيسى كانت تريدنا من خلال العناوين التي استخدمتها أن تختبر الاستدلالات التي نالتها رمزية العنوان، فوسم الرواية ب " تحت أقدام الأمهات" هو بيان واضح لاستخدام قيم القرآن الكريم كمبرر لقيام الأم التي تأخذ على عاتقها أن تتحمل دور الرجل في الأسرة إلى أن يكبر الذكر ويتولى مهام دوره في الإدارة، فتفرض نوع من الدكتاتورية الأمومية مقاربة بها إلى الطبيعة الذكورية كنوع من سد الفراغ حتى لا يتسرب عبرها نظام الأسرة إلى التفكك، المرأة لا تتولي دور السيادة إلا إذا استشعرته فارغاً إنما ثمة عناوين أربعة ظهرت في الداخل كانت تبدو كلوحة تجريدية يمكنك اعطاءها أكثر من معنى، ولذلك أرفقته بمعنى آخر لا يختلف عنه بالهدف وإن كان يمنح معنى غير متوائم مع قرينه..

الأول: "وعسل غيرمصفى" وقرينه المناقض "وطنٌ بلاَ شوائب" لعلها أرادت بالعسل غير المصفى أنَّ ما سعت إليه نحلات المكان من الأمهات لم ينته على ما أردنه له من كمال، وصاحبته بواو العطف عطفاً على رمزية اختلاط الحلم بالخيبة.

فيما "وطن بلا شوائب" فلأن الأم وطن فقد تكون أرادت أنْ تقول لنا الكاتبة أنَّ مملكة الأم المحنكة قادرة أنْ تجعل للسلب وجهاً إيجابياً.

الثاني: " أنهار من خمر" وقرينه "ثلاث سنوات..ولم نسكر" دلالة على حالة الخدر التي وقع بها أهل البيت بسجن الذكر محور الدائرة، ثلاث سنوات مدة اختفائه في غياهب السجن قصاصاً على جريمة قتل ارتكبها قاصرلم يبلغ مبلغ الراشد، تخدرت خلالها حواسهن لدرجة تحولهن إلى فاقدات الرغبة بالحياة، ليخرج من السجن شاباً مؤهلاً للحب والزواج.

وربما كان المراد منْ أنهار منْ خمر هو الوعد الإلهي لعباده المؤمنين في الجنة فلعلها كانت تبحث في أرجاء البيت الغارق بالملل والتثاؤب عن جنة تلوذ بها.. فيما " ثلاث سنوات ولم نسكر" فهي إشارة واضحة عن مدة سجن فهاد وامتلائها بوحشة الافتقاد، فكأنما نسوة البيت يمتن بغياب ظلال الذكر الوارث ويعدن للحياة بعودته حسب الموروث الاجتماعي الذي يجعل حياة النساء

رهن بذكورهن، فيدرن على مركزية الذكر على أنه العماد الذي لا تدور الحياة بهن إلا به.

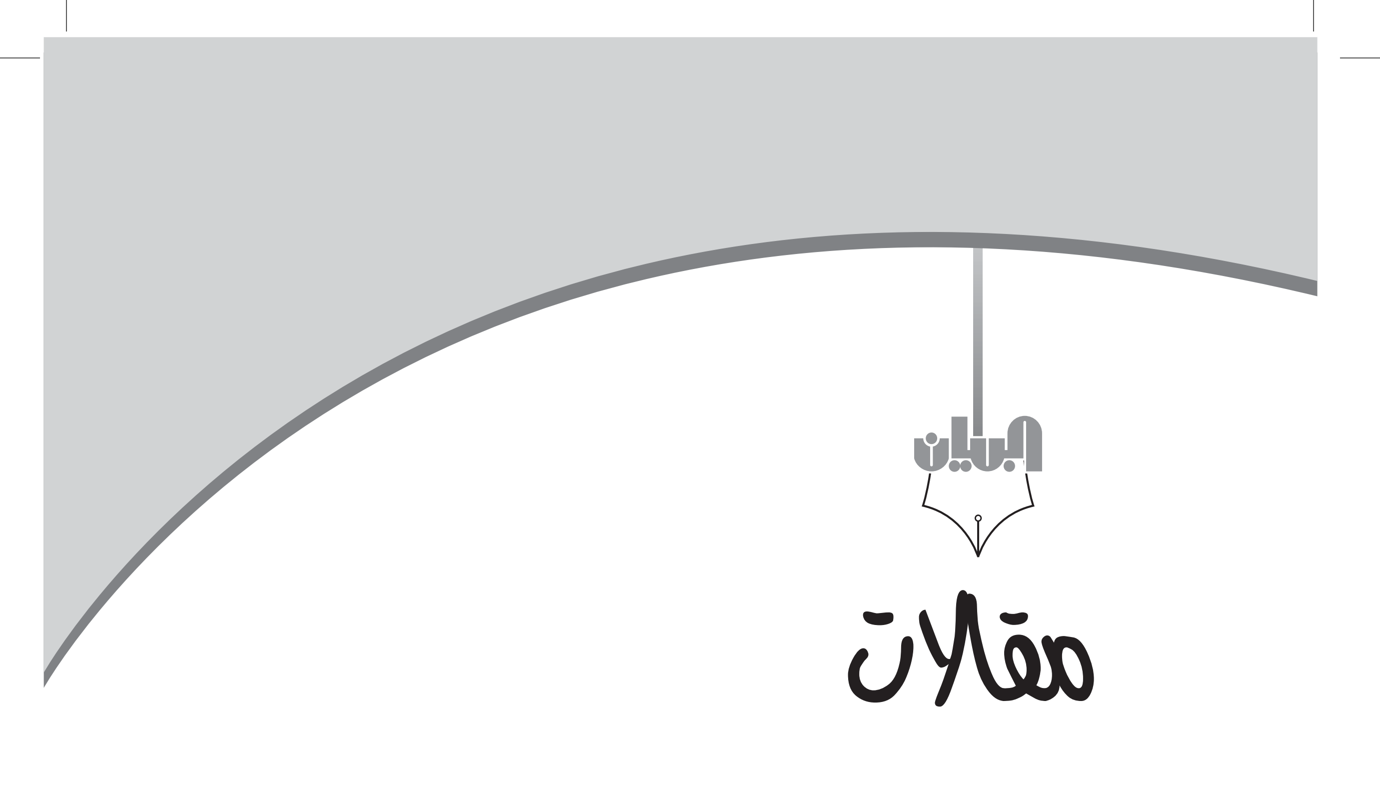
الثالث: " أنهار من ماء" وقرينه " عودٌ ذميم لمجاري الصدأ"

فرغم أنَّ الأول يحمل معاني الأمل والصفاء والانسياب السلس، فالثاني يغرق بالسوداوية وشتان بين المعنيين، وربما أن الكاتبة اختارت هذا التنافر لتؤكد أن حياة واحدة من هذه الأمهات بدأت تأخذ منحىً آخر، وبنفس الوقت فالأخرى أدارت اتجاه سهم الدائرة لتعيد المشاهد ذاتها في حياة الجيل التالي لنساء سيظلن مقيدات بمصير الذكر.

الرابع: " حوارية جسدين" لتؤكد لنا الكاتبة أن حرمة الخلوة بين الرجل والمرأة لأنه يسوقهما من حيث لا يدريان إلى الوشوشة الشيطانية بلا حصانة، تحركهما لبعضهما لعنة الانجذاب غير البريء، فحين تطغى الرغبة تتحول إلى ما يشبهٍ الهوسِ، ويصبح العقل سائحاً متفلتاً حيث لا يجب له السفر خارج الحدود، فتغلب الرغبة القوة، إنما استطاعت الروائية العيسى أن تترك الغلبة لحوارية المصلحة على حوارية القلوب وحتى حوارية الأجساد، وهكذا رأينا الذكر يعود بمواقفه ويتخذ قرار المصير بغض النظر عن ميل القلب، ليسقط أمام كيد النساء.

الحوار

والحوار جزء أصيل من الرواية، وفنياته تعتمد ذكائية تتناسب وتتعامد مع قوة السرد، وبثينة العيسى متمكنة من فنياتها جيداً، إلا أن اعتمادها الحوار باللهجة المحلية الكويتية ومصطلحاتها الخاصة، سوف يحجز عملية الفهم عن باقي قراء الجنسيات الأخرى الذين لا يستخدمون ذات المصطلحات ولن يفهموها بالتالي، حتى داخل إطار المجتمع الخليجي نفسه تختلف المصطلحات بين دولة خليجية وأخرى، وبالتالي فإن الحوار باللهجة الفصحى كفيل ألا يضع سدوداً للفهم لباقي قراء الجنسيات الأخرى، وسيمكن القارئ مهما كانت جنسيته أن يحافظ على الوتيرة المتجانسة لفهم الرواية وإدراك جمالياتها، خاصة وبثينة العيسى نموذج فريد قابل للتطور للعالمية، بل هي إن أزاحت هذه العقبة اخترقت حاجز المحلية إلى العربية والعالمية



مقالات

شعر الحرية في الأدب العالمي

بقلم: د. حسن فتح الباب *

أبقى لنا التاريخ على قصائد في النضال والمقاومة كتبت في عهود بعيدة وما زال إنسان اليوم- على اختلاف موطنه ولغته وأدوات حضارته- يتغنى بها في نشوة تملك عليه نفسه وتأخذه من أسر اللحظة الحاضرة إلى آفاق يشعر فيها أنه يحتضن الكون كله، وأنه الكائن الأسمى في هذا الوجود، فليس له أن يصغر أو يضعف أو يتراجع عنٍ مواجهة الظلم، وكأنما أمدته هذه الأشعار بقوة مسحورة أنشأته خلقاً آخر يملك عالمه الحاضر، وتنكشف له العوالم المجهولة، وينجلي أمامه سر الخلود وجلال الموت في سبيل حياة أفضل للأجيال الآتية.

فنحن إذ نقرأ في بدايات القرن الحادي والعشرين قصيدة من الشعر الموغل في القدم يشعر كل منا- لفرط ما تثير وجدانه وفكرهٍ- أن صاحبها حي يعايشه وأنه كتبها من أجله حتى ليكاد أن يهب مبهوراً ليبحث عنه، ثم ما يلبث أن يصدمه الواقع فيتملكه الأسى حين يدرك أن هذا الصديق الحميم الذي ملأ عليه المكان، طيف زائر من هؤلاء الأحباء الذين طواهم الشاطئ الآخر بلا عودة، وإن بقيت أرواحهم ترفرف في سمائنا.

ولكن عزاءنا نحن الأحياء أن هؤلاء الأحباء القدامى الذين مضوا بغير وداع قد تركوا لنا أجمل التذكار، فتواصلنا إذ عاشوا في قلوبنا ووصلنا الحياة من بعدهم في ضياء النجوم والأقمار والشموس التي أشعتها أشعارهم، وتحت أغصان ربيعها الرطب الذي داعبتنا نسماته النديةٍ فوقتنا لفحة الهجير القاسي في رمضاء واقعنا الجهم. ولئن كانوا قليلاً فإن أياديهم القوية الحانية تحيط بنا وترعانا كلما صعَّدنا أنفاس الفرحة أو الحزن، وإننا لنرى أنفسنا وما حولنا تنعكس على مراياهم الصافية، فنغدو أكثر معرفة بالحياة وما فيها من جمال أو قبح، وأكثر إدراكاً لحقيقتنا وفهماً لتاريخ البشرية، ومن ثم قدرة على مقاومة الشر والخوف والمهانة.

---

* كاتب وشاعر من مصر.



ويستوي في مجال تعميق الحس الإنساني أن يتخذ الإبداع الشعري من أفراح الحياة أو من مآسيها موضوعاً له. فالصدق والأصالة هما معدن الفن الحقيقي.

والشاعر الذي يكشف في داخلنا واقعنا عن الحقيقة ويضع بين أيدينا مصباحها، يفعل ذلك حين يغني للحياة ويفعله حين يبكي للموت. فالحياة بما تولده من قوة وبهجة وأمل، والموت بما يخلفه من أحزان وآلام، حقيقة واحدة لأنهما يمثلان البداية والنهاية المتلازمتين والفكر الذي يشكل رؤية الفنان وهو محك أصالته في التعبير عن جوهر الحياة والإنسان.

موجة الإبهار

فليس بشاعر من لا يستطيع أن يرى في مجتمعه أو عالمه إلا المظاهر الخارجية ولا يشغله منهما إلا البريق الزائل، ومثله من يبصر الحقيقة ولكنه لا يفصح عنها بل يؤثر الزيف لتحقيق مغنم، أو يركب موجة الإبهار ليخطف إليه الأبصار. وإنما الشاعر هو الذي يدرك الحقيقة ويجاهر بها في لغة فنية آسرة.

لذلك لم يخلد تاريخ الأدب أولئك الشعراء الذين أتقنوا الصنعة الفنية، ولكن نتاجهم لم يعكس مشاعر الإنسان في ألمه وأمله، وفي قلقه وطموحه، وفي هزائمه وانتصاراته لأنهم لم يوهبوا القدرة على المشاركة الوجدانية للناس في همومهم ومسراتهم، على حين خلد التاريخ هؤلاء الذين حملوا تلك الهموم وعانقوا تلك المسرات، واستقطبوا في نتاجهم كل ما تجيش به الصدور في وطنهم وفي غيره من الأوطان من ثورة وخيبة وتمرد وخذلان، وشوق ومرارة. فاستحوذ الحزن والقلق والرغبة على شعرهم، وتلقفته الجموع مشدودة إليه تتغنى به وتملأ حياتها بنغماته وسحره، في نهم ظامئ إلى المزيد منه، وقد أدركت أنه زادها على الطريق.

ومهما أجاد الشاعر صنعته فلن يستطيع أن يبلغ قلوب الآخرين ما لم يكن شعره صورة يرون فيها أنفسهم كما يرون حاضرهم وماضيهم وغدهم. وقد تكون القصيدة حافلة بالألوان البهيجة والصور الأخاذة والألفاظ المختارة والموسيقى العذبة، ولكنها لا تترك في نفس قارئها إلا نشوة سرعان ما تتبدد كالدخان. ومثل هذه القصيدة في جماليتها مثل الزهور الاصطناعية، لون بلا عبير، وشكل بلا روح، فهي لم تستق من منابع الفن الحقيقية تلك التي ترفد الشاعر بأصفى الأشعار وأقواها وأبقاها أثراً. وليست تلك المنابع الأصلية إلا التجارب الوجدانية المستمدة من واقع الحياة وانعكاس هذا الواقع في النفس البشرية، وبغير المنابع لا تكون الأنهار.

ومن ثم لا تُغني الموهبة والتمرس والثقافة عن الحس الإنساني

الصادق والنظرة العميقة للحياة، فهذان العنصران هما اللذان يمنحان العمل الفني القدرة على البقاء مهما تغيرت المذاهب الأدبية وأساليب التعبير عبر العصور. وقد اندثر كثير من شعر القرن التاسع عشر بسبب ما كان يحفل به من تعابير فارغة من حيث المضمون ومن بلاغة خداعة عُدَّت في حينها إبداعاً غير مسبوق، في حين عاشت قصائد من القرون السابقة اتسمت بالبساطة في العبارة وفي الصورة، ولكنها جمعت بين سمو العاطفة ورقة الإحساس ودفء المشاعر فتكاملت فيها عناصر الشعر الحقيقية من صدق وجمال وقوة. وكان المعلم البارز في هذه القصائد هو الصورة الحية النابعة عن النفس الإنسانية في مواجهتها للواقع وللقدر.

رؤية مستقبلية

ولئن كان الشاعر الأصيل هو الذي ينبع شعره من المعاناة الصادقة الكاشفة عن عمق الوجدان الإنساني، فإن الشاعر العظيم هو الذي صدر عن رؤية مستقبلية في شعره بمعنى أنه يملك نظرة عميقة شاملة، تتكامل لديها جزئيات العالم بحيث تصبح وحدة واحدة كأنها أشعة الشمس أو نثار العبير، فلا تحجب عنه ظلمات الليل أنوار الفجر الآتي. إنه يحزن لما تصبه ظلمات اليوم من آلام، ولكنه يدرك أن غدا لناظره قريب فلا يفتأ يبشر به في سبيل احتمال المعاناة، ومقاومة العوامل التي تقف خلفها، وبث الأمل في التغلب عليها. ولأنه واع بجمال الحياة فهو من طلائع المناصرين لها. ونحن ندرك ذلك في تغنيه بالحب لأن الحب أروع ما تمنحه الحياة للإنسان، كما ندركه في رثائه لأن الحزن على رحيل الأحباب ينبع من شدة تعلقنا بالحياة وتقديرنا لروعتها، فلولا أنها جميلة وتستحق أن تعاش لما أحببناها واشتقنا إليها وحرصنا على استمرارها لنا ولمن نحب، ولما تألمنا لفراقها.

حياة شعب

وإذا كان موت فرد حدثاً حزيناً لمن عرفه وأحبه، فإن موت بطل في معركة من معارك التحرير فجيعة لشعبه لأنه يمثل انطفاء مصباح كان ينير له الطريق، وانقطاع فترة مجيدة من حياته. فإذا رثاه شاعر قادر على الإحساس بقومه والتعبير عن هذا الإحساس، فإنه يودع مرثيته نبض القلوب الحزينة. ولكن الحزن الأعظم الذي تزخر به هذه المرثية لا يبلغ حد اليأس والشعور بالضياع والعدمية، ذلك لأن موت فرد يثير الأسى واللوعة في النفس المرهفة الإحساس، لأن الحياة عزيزة والشاعر الكبير ابن الحياة ورائد عشاقها. غير أن هذا الموت لا يورثه اليأس والسأم والإحباط، لأن الفرد عنده مهما عظم دوره في المجتمع زائل لا محالة والحياة مستمرة. وفقد أمة بطلاً من أبنائها لا يعني إظلام الوجود وفناء الحياة،

فهي إذ أنجبته قادرة على أن تلد مثله، والشعوب لا تموت ولا تعقم.

إن موت هذا البطل الذي كافح في سبيل تحرير شعبه من الاحتلال أو العبودية أو الاستغلال قد يكون مشعلاً يزيد الكفاح ضراوة فيعجل بإحراز النصر. فهو موت يؤذن حينئذ بمولد الحياة، وهو ثمن لابد للأوطان المعانية أن تدفعه لتحقيق أملها الكبير في إسقاط أوثان القهر والاستبداد. ومرثية الفارس الذي يسقط صريعاً في حلبة النضال دفاعاً عن وطنه أو مجتمعه تتحول على أوتار الشاعر الوطني الموهوب إلى نشيد يتغنى بأجمل القيم وأنبل المبادئ، أو إلى ملحمة للصراع بين الحق والباطل وتحدي الظلمات والمضيّ في طريق الشمس.

ويتحول ألم الشاعر العظيم لفراق الرجل العظيم- في وقت يجتاز فيه الوطن محنة يحتاج فيها إلى كل رجاله- إلى غضب ودعوة إلى الثورة، وتصبح دموع أبياته لهيباً يضرم الصدور، وصرخات للأحياء ألا يهنوا ولا يجزعوا، وليستبشروا باليوم الذي كان بطلهم يعدهم به. وتغدو دماء المرثي القتيل لعنات ترجم الطغاة وتستصرخ الشعب أن يهب في وجوههم الملطخة بالعار حتى لا يسقط قتيل آخر بعد اليوم.

وتزخر صفحات الشعر قديماً وحديثاً بمراث خالدة لهؤلاء الرجال الذين وقفوا من الحياة موقف الباذل للعطاء حتى آخر رمق للحياة لا ينتظر أجراً ولا يبحث لنفسه عن الثمن. وحين نقرأ تلك القصائد نشعر أن هؤلاء الموتى الأبطال يرقدون رقدتهم الأبدية بين أبياتها، على حين يفجرون في نفوسنا أعمق مشاعر الحب والحزن والغضب والتمرد على أعداء الحياة والحرية، ويسهمون في تشكيل عالم جديد أفضل لم يقدر لهم أن يحيوه وينعموا به.

إن نكبة بعض الشعوب بالاستعمار أو تسلط النظم الحاكمة المستغلة وسقوط الضحايا بالعشرات والآلاف يخلقان في نفوس الشعراء الأحرار المتلزمين بقضايا وطنهم وقضايا عالمهم، التزاماً غير مفروض عليهم ولكنه نابع من طبيعتهم وإحساسهم بالمسؤولية. وتخلف هذه المظاليم وتلك المآسي فيهم جراحاً عميقة فتحيل الشعر في شفاههم إلى قوة ثورية عارمة، قوة تنبض بالأسى، وتفيض بالمرارة وتتدفق بالألم، هادفين من وراء قصائدهم إلى التنفيس عن آلامهم، وإلى نقل أحاسيسهم إلى الجماهير حتى لا تغمض عيونها عمن يهدر كرامتها الإنسانية وينتهك حقوقها.

كائن أسطوري

والشاعر في هذا القرن هو الذي يعي قضايا عصره ومشكلاته ويدرك إيقاعه الحقيقي، فهو إذن يرثي بطلاً سقط مضرجاً بدمه على ساحة النضال، مشيداً به مصوراً

قوته النفسية التي أمدته بطاقات هائلة من القدرة على التضحية في سبيل الجموع، إيمانا بحقها ودفاعاً عن كيانها ومستقبلها، وهو يؤكد من خلال عمله الفني أن بطله ليس كائناً أسطورياً بل هو ابن بار لأبناء شعبه، وأن كل فرد يستطيع أن يصبح مثله في إيمانه العميق وفي إصراره على الكفاح حتى الموت، وأن الشعب هو القوة العظمى التي لا يستطيع طاغية أن يحطمها مهما استخدم من الحديد والنار واستعان بالقضبان والسجان، والبطل قبس من نور هذه القوة اللامتناهية أو هو الشرارة التي تشعلها فتنطلق مكتسحة في طريقها كل القيود والحدود.

إن البطل المرثي قد يتراءى في القصيدة في صورة قديس تحيطه هالة من الطهارة أو فارس لا يخشى الموت، ولكن هذه الصورة هي الإطار. أما المضمون الذي تنبض به القصيدة فهو إنسانية هذا البطل. وهذا المضمون هو الذي يكفل نجاح الشاعر إذا استطاع أن يوصله إلينا عبر أدوات فنية رفيعة المستوى. فالبطولة في شعر الفنان العظيم هي بطولة الإنسان الذي يمثله المرثى، لأن الإنسان يملك بطبيعته قدرات غير محدودة على صنع الخير والحق والجمال رغم ما يصيبه أحيانا من ضعف أو يتسرب إلى نفسه من يأس. ومهمة الفنان الذي يدرك رسالته أن ينير لنا الطريق ويوقظ هذه القدرات الكامنة في خلايانا ويبصرنا بها ويدفعنا إلى إعمالها، وأن يسكت فينا أصوات التردد والسأم والشعور بالإحباط. وتتبدى مقدرة الفنان في إيثاره البساطة وعدم ترديه في شَرَك المغالاة الخادع. فهو يصور مواطن الضعف البشري كما يصور مواطن القوة، ولكنه يمجد سمات القوة كما تبدو في الصدق والشرف والمروءة والتضحية، ليعمقها في نفوس قرائه، وينفر من مظاهر الضعف والعجز ليعينهم على مقاومتها في أنفسهم وفيمن حولهم.

ومن ثم يستطيع مثل هذا الشاعر أن يبث في مرثيته هذه المعاني سواء كان من يرثيه جنديا مجهولا أو فردا من غمار الشعب، طفلا أو كهلا، مثقفا أو أميّا، زعيما سياسيا أو عاملا في مصنع. فكل الذين يلقون حتفهم وهم يؤدون ضريبة وطنهم بالعمل في مواقعهم أبطال. وكل الذين يسقطون برصاص العدو شهداء لا تفريق بين أحد منهم. فليست مكانة المرثي هي التي تجعل من القصيدة عملاً فنياً مأثورا، ولكن الذي يجعلها كذلك هو وعي الشاعر بجوهر الإنسان وبطبيعة الصراع ضد أعداء الشعوب.

في مقاومة العدوان الثلاثي والطغيان

إن ناظم حكمت قد رثى صبياً من بورسعيد كان فيما تصور الشاعر يعمل ماسح أحذية وقتله المعتدون في غاراتهم الوحشية على مدينتنا

الساحلية الجميلة سنة ١٩٥٦م فجاءت قصيدته أنشودة لشعب بورسعيد:

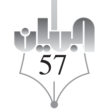
كان "منصور" يطوف
يكسب العيش بمسح الأحذية
وهو حافي القدمين
وله رأس حليق
عمره عشر سنين
كان "منصور" نحيلاً أسمَر
كنواة البلح
ساحر الصَوت يغني
دائماً دون انقطاع
كصلاة في فمه:
"ليل، يا عين"
أشعلوا النيران تذرو بورسعيد
قتلوا "منصور" فيها
ورأيت اليوم وجهه
في صحيفه
وسط الموتى صغيرا
مستدق الصغر
كنواة البلح(١).

لقد رثى ناظم بهذه القصيدة كل الصغار الأبرياء الذين قُتلوا في بورسعيد وغيره من مدن الشعوب المستضعفة التي لا تجد مفراً - في مواجهة الاستعمار والاحتلال- من شراء حريتها بالدم والخراب والعذاب، لأن كل بناء بغير حرية وعدالة أجوف، وبعد الحرية يكون البناء، وعبر ناظم عن هذا المضمون من خلال شخصية التقطها من صميم الواقع وأحداث الصراع وأطلق عليها اسم "منصور" وهو رمز رائع في دلالته على عمق إيمان الشاعر التركي العظيم بحركة التاريخ وبثه الأمل في قلب الشعوب والثقة في قدرتها على الاستمرار في المقاومة والإيمان بحتمية انتصارها النهائي. وهذه القصيدة الشديدة البساطة لا تقل في وقعها عن مرثية أخرى لناظم تختلف شخصية المرثي فيها كل الاختلاف عن بطل قصيدته في بورسعيد، فقد كتبها في مصرع الشيخ بدر الدين:

الرذاذ يتناثر
بوجل
وبصوت منخفض
كهمس الخيانة
الرذاذ يتناثر
كما تركض أقدام الخونة
الحافية والبيضاء
على الأرض البليلة السوداء
الرذاذ يتناثر
وفي سوق سيريز
أمام دكان حداد
كان شيخي بدر الدين مشنوقاً
وكان لحم شيخي عارياً تماماً
وكان اللحم ينز ويتأرجح

---

(١) أغنيات المنفى لناظم حكمت، ترجمة الشاعر محمد البخاري، هيئة الكتاب القاهرة ١٩٧١.



تحت الغصن الذي فقد أوراقه
الرذاذ يتناثر
وسوق سيريز أبكم
وسوق سيريز أعمى
وفي الهواء تقوم الكآبة الرهيبة
دون صوت ودون عيون
إن سوق سيريز يخبئ
وجهه بيديه
الرذاذ يتناثر(٢).

فهذه المرثية الحزينة، مثلها مثل قصيدة منصور، تفجر كل مشاعر الحزن لقتل الإنسان، وكل مشاعر الكراهية والغضب على عصبة الجلادين السفاحين من أعداء الحرية وكل ما هو جميل ونبيل في هذا العالم.

في تمجيد الفروسية وإدانة الفاشية

وترك لنا لوركا مرثية لصديق حميم شجاع من أروع الشعر العالمي عبر فيها باسلوبه الفني المتميز عن عظمة الإنسان في صدقه وشهامته وشجاعته في حياته وفي مواجهته للموت. ولم يكن صديقه بطلا استشهدِ في معركة وطنية، بلِ كان مصارعاً للثيران هوى صريعاً في الحلبة، فبكاه فريديريكو جارسياً لوركا بدموع الشعب الحزين لفقد فارسه المحبوب. وفي رأينا أن هذه القصيدة تجدر بإدراجها في شعر المقاومة لأنها تمجد مُثلاً عليا مثل الحب والشجاعة والتضحية: ذلك هو أجنازيو سانشير ميخياس:

كم هو رقيق مع الندى
لن يعرفك الطفل
ولا المساء
وقد رقدت رقدة الأبد
سيمضي وقت طويل
ليس قبل ذلك
حتى يولد أندلسي
نبيل وغني بالمغامرة مثلك

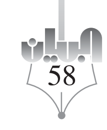
وقصيدة لوركا في مقتل أنتونيو الكمبوريو الذي اعتقلته الطغمة الفاشية في شوارع أشبيلية التي ذهب إليها وفي يده عصا صفصاف ليرى مصارعة الثيران ثم أخدمت أنفاسه في المعتقل- تفيض هذه المرثية بشجن مرير وتنبض بأروع القيم الإنسانية على الرغم من أن المرثي ليس بطلاً تاريخياً:

في الساعة التاسعة ليلاً
جاؤوا به إلى السجن
عندما كان الحارس المدني
يشرب عصير الليمون
وفي الساعة التاسعة ليلاً
عندما كانت السماء متألقة
مثل كف المهر

***

---

(٢) من شعر ناظم حكمت، ترجمة الدكتور علي سعد، بيروت ١٩٥٢.



واحسرتا عليك يا أنتونيو الكومبوريو

يا جديرا بإمبراطورية!

تذكر السيدة العذراء

لأنك على وشك الموت!

***

واحسرتاه! يا فيديريكو غارسيا

أدع الحرس المدني!

أن هامتي بدأت تتقطع

كساعد الذرة الصفراء

***

وتدفقت من جسده ثلاث شخبات من الدم

فهوى ميتاً على جنبه

واستلقى كالدينار الحي

الذي لا سبيل إلى إعادة سكه

ووضع ملاك مهيب

رأسه على مخدة

وأوقد آخرون

قنديلاً

بلون الورد المتعب.

وعندما وصل أبناء العم الأربعة إلى بيناميجي

انقطع صراخ الموت

قرب الوادي الكبير(٣).

في الموت فداء للحرية

وقصيدة عن "العدالة اللاإنسانية" التي كتبها الشاعر الفرنسي الكبير "بول إيلوار في موت الكابتن فابيان من كبار رجال المقاومة أثناء الاحتلال النازي لباريس وقد أعدم رمياً بالرصاص، تتهدج هذه المرثية بأنفاس الثورة التي لا تخمد أبداً. لقد مات إيلوار شاعر الحرية ولكن أبياتهٍ هذه لن تموت، وسوف تبقى دائماً تشعل عشق الحرية والتضحية في كل قلب:

لقد سقط

وأصبح قلبه فارغاً،

وأضحت عيناه فارغتين،

رأسه فارغاً،

ويداه تنبسطان مفتوحتين

بلا شكوى

كما لو كان يفكر في سعادة الآخرين

كما لو أنه يكرر

"أحبك" في كل اللحون

إلى أمه وحارسه

شريكته في عالمه، حليف الحياة نفسها

***

لا شيء سوى لهب الشجاعة

لا شيء سوى قوة الشعب

و"أحبك" تنتهي بتعاسة

ولكنه تأكيد للحياة

---

(٣) رسالة إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى، تعريب الشاعر عبد الوهاب البياتي، بيروت ١٩٥٦.

"أحبك" أسبانيا
التي ناضلت من أجل الشمس
ولكنها الآن خريطة باريس
بطريقها الذي لم يهرم بعد،
بأطفالها الوادعين،
وأول إهانة
ضد جنود الشر
ضد موت العار
وكذلك أول ضياء
في ليل الحزين
الضياء الأول أبداً،
والكامل أبداً،
ضياء القربى
دائرة أكثر فأكثر مرونة
تنبسط وتمد الحياة
بالبذرة والوردة والثمرة
"أحبك" تنتهي بسعادة
لكل رجال المستقبل(٤).

لقد كان إيلوار شاعر المقاومة الفرنسية ضد النازية، فلا غرو أن تتحول مرثيته هذه إلى أغنية حب للوطن وللحرية تمد شرايين فرنسا وكل شعب يخوض معركة تحريره بحرارة الحياة كما أمدتها بها تلك الدماء الساخنة التي سكبها الكابتن فابيان عند مصرعه. فالكلمة عند شعراء الثورة في كل عصر هي الفعل.

(4) رسالة إلى ناظم حكمت، المصدر السابق.





غونتر غراس.. يقرأ واقعه

بقلم: ناصر الملا *

غونتر غراس الروائي الألماني الذي حارب مع الجيش النازي في الحرب العالمية الثانية وبالتحديد في عامها الأخير ليسقط جريحاً في أرض المعركة ويقع أسيراً في يد الجيش الأمريكي، شاهد وعايش مراحل المد النازي في ألمانيا وأوروبا ولمس عن قرب مدى الكارثة والهزيمة الضارية التي حلت بألمانيا وبالعقل وبالتصور الإنساني أيضاً، إذ كان حجم الدمار في بلده في أوروبا يفوق التصور، ومن غير الممكن استيعابه – إن على حجم سقوط الرايخ الألماني " "ادولف هتلر" وهزيمة جيشه العتيد في أوروبا والاتحاد السوفيتي، ومن ثم دخول القوات السوفيتية والأمريكية والبريطانية إلى برلين لتنتهي حقبة السيطرة النازية وانقسام ألمانيا من جديد بسبب الاتفاق الذي أبرم بين القوتين العظميين –آنذاك- الاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة الأمريكية.

كتب " غونتر غراس" رواية الطبل الصفيح كما يذكر المترجم الأستاذ "موفق المشنوق" في تقديمه للرواية والصادرة عن دار "الطريق الجديد" بين العام ١٩٥٦ و١٩٥٩م في باريس.

وفي مطلع عام ١٩٥٨ قام الكاتب برحلة إلى مدينة "غدانسك" للتحقق من بعض الأحداث والتحري عن مجري القتال بين المؤيدين للرايخ الألماني والمؤيدين لبولندا في مطلع الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩م، كان هدف "غونتر غراس" أن يعرض المضمون الخيالي لقصته في إطار واقعي دقيق ويزاوج بين المستويين الواقعي والخيالي. وبالفعل حاول خلال رحلته أن يلتقي بعض أولئك الذين اشتركوا في معركة البريد واستطاعوا الإفلات

* ناقد من الكويت.



من الحصار، تلك الوقائع تحرى كتابتها "غونتر غراس" في مفكرته الشخصية علماً بأنها لا تتصل بموضوع الرواية وشخصياتها بتاتاً لأن "غراس" يهمه الواقع الإنساني الأليم في تلك اللحظات الصعبة التي مرت على الجيش الألماني، كيف كان ينظر الجندي وآمره إلى العدو لاقتناصه و ليس للتفرج عليه، وما وقع المأساة التي حلت بالألماني بعد الهزيمة وسقوط الرايخ أدولف هتلر، كيف مزج الحلمين حلم ألمانيا التي تتسيد العالم، ووقع الهزيمة وجر ذلك الإنسان إلى الهلاك و المحاسبة والمطالبة والذل الذي علق به أينما وجد، كيف يلتقي عمل روائي بين تيارين جارفين ويخلق منهما طريقاً محاذياً يغرف من الألم والخذلان حالة، ومن النجاح والانتصار ومعايشة الحلم المثالي حالة أخرى.

يذكر المترجم جانباً من أسلوب "غونتر غراس" الروائي في صفحة (٨) حيث يقول: "لا يلتزم غراس بأسلوب روائي واحد، وإنما يستعين بشتى الأساليب والحيل، ونحن نتابع الأحداث كمزيج سريالي غريب. شذرات ومشاهد حسية شديدة الواقعية ورؤى وأخيلة دون أن نستطيع دائماً أن نتبين الحد الفاصل بينهما، يقول غراس إنه كان بأسلوبه هذا يعبر عن الطابع العام لأدب ما بعد الحرب الذي كان يقتفي أثر كافكا ويتحدث عن مأساة الإنسان دون بعد زماني ومكاني".

ما يلفت النظر في قراءة رواية " الطبل الصفيح" ذات الخمسمائة وثمانين صفحة أنها تتبع نجاح وخفوق الشخصية من خلال التأكيد على "فينو ومينولوجيا الروح" التي انتقد فيها فيلسوف الحداثة الألماني "هيغل" الطبيعة نقداً عنيفاً ملؤه الزراية والتهكم، فهو يعرف الفلسفة التي ما هي إلا نتاج الإنسان من خلال تصوراته وأفكاره للناس والطبيعة الذين هم فيها بالآتي: "إن الحقيقة لا توجد على وجه آخر سوي النسق العملي الذي تنتظم فيه، والمشاركة في هذا الجسد تقريب الفلسفة من صورة العلم، تلك الغاية التي ببلوغها يحل للفلسفة أن تطرح اسمها من حيث هي محبة العلم لتصبح كمال العلم – هي غايتي هنا"

"غونتر غراس" تقصى مواقع المقاتلين بعد خروجه من الأسر وحلول الهزيمة على ألمانيا ليخرج بغايته حول حجم الدمار الذي استقبله، أنه أراد أن يحقق النصر لبلاده ولكن في طريق خلاصة مفادها أن تطرح روايته كما هي فلسفة "هيغل" محبة العلم لتصبح

كما العلم، ذلك لا يتأتى عن طريق المماحكة والكتابة لمجرد الكتابة وإنما من خلال اكتشاف كوامن الوعي واللاوعي في الشخصية وربطها بمختلف المؤثرات التي تدور من حولها لا عن طريق المسميات والمواقع المتعارف عليها من قبل الآخرين، ولكن من خلال استشفاف الروح ودق نواقصها وخرابها وفسادها في الشخصيات الأساسية للرواية لتحكي كما الإنسان المتلبس من الجن ما جرى وما قد يجري لا على لسانه ولكن على لسان ذلك الجني، وتلك نتيجة حتمية للإنسان ما دام يعيش في واقع ويتعامل معه من منطلق قدرة الطاقة التي أودعت به من أجل إنعاشه أو تدميره وهو ما يعود عليه في نهاية المطاف.

قراءة أدب "غونتر غراس" تختلف كلياً عن قراءة أي أدب آخر لأنه أدب روائي مصبه الأساسي تقريب فلسفته من صورة العلم وعلى أثر ذلك يحل للفلسفة أن تطرح اسمها. وزاوية "الطبل الصفيح" يحل لها أيضاً أن تطرح أحداثها واسمها أينما وجدت، وقد جاء في حيثيات الأكاديمية السويدية حينما منحت "غونتر غراس" جائزة نوبل ما يلي: "إن أدب غراس مراجعة واسعة للتاريخ تذكر بما أهمل ونسي، وبالضحايا والخاسرين وبالأكاذيب التي يسعى الناس لنسيانها لأنهم آمنوا بها ذات يوم، إنه أدب الجذور المنسية والتي لا نأمن من أن تتجدد ذات يوم.

التحق "غونتر غراس" بالمدرسة بين عامي ١٩٣٢ وحتى عام ١٩٤٤، وفي العاشرة من عمره انضم إلى طلائع هتلر، وفي الرابعة عشرة إلى منظمة الشبيبة النازية، ثم جند عام ١٩٤٤ واشترك في الحرب في عامها الأخير، وأخيراً جرح ثم وقع في أسر الأمريكيين. وحين يعود "غراس" بذاكرته لهذه الفترة الطويلة يقول: "لقد اعتقدت حتى النهاية أننا كنا نحارب عن حق" وبعد إطلاق سراحه عام ١٩٤٦ بدأ بمراجعة ما كان وإدراك ما أصابه في طفولته وشبابه.

اشتغل غراس عاملاً زراعياً في البداية، وعامل مناجم، ثم تعلم النحت والتحق عام ١٩٤٩م بأكاديمية الفنون الجميلة في "ديسلدروف" وتخصص في فرع النحت وخلال هذه الفترة بدأ بكتابة الشعر متأثراً بالوجودية.

أوسكار "القزم، المعتوه ظاهرياً، والناضج نضوج الراشدين، أوقف نموه في عيد ميلاده الثالث حتى لا يكون تاجراً مثل أبيه ولا سياسياً مثل أدولف هتلر. شخصية لا تمت

إلى الواقع الطبيعي الذي يعتمد على الناس الأسوياء أو الأصحاء بل حتى ذلك الواقع لا يسمح له باستعمال الطبل الصفيح وممارسة هوايته الموسيقية عليه، الواقع تحكمه الضوابط والقوانين والناس الأسوياء ولكن "أوسكار" الشخصية المحورية في الرواية لا يحسب على ذلك الواقع في شيء لأنه يعرفه معتوه وكل صفاته وتصرفاته تفيد بذلك، بل حتى نموه توقف في عيد ميلاده الثالث، ثم أنه كيف يقنع من حوله كوالدته.. "أنا برو نسكي" أو "هورنشيتر" الدكتورة المعالجة أو "برينو مونستر برغ" الممرض الذي لا ينفك من مراقبته ليل نهار لإقناع نفسه والدكتورة وطاقم الأطباء الآخرين بأن أوسكار معتوه رسمياً وليس شكلياً وأن لا جدوى من مراقبته ولا من تأهيله – تلك النتيجة هل كان يريدها " ما تزارت" والد أوسكار أن تصله حتى يطبق مناداة قلبه له بأن يخرج ابنه من مستشفى الأمراض العقلية، تُرى هل تلمسوا مشاعر ذلك المعتوه بتصورهم؟ هل كانوا على علم بأن "ماريا" حبيبته وهي ابنة "كارت" كيف له أن يقنع الآخرين بما فيهم نفسه بأنه فتى طبيعي ولكن ليست لديه إمكانيات تؤهله لبلوغ ما بلغه الآخرون، في صفحة "٢٣" يحاول أوسكار الإجابة عن هذا السؤال: "ليس بالأمر السهل عليَّ، أنا االراقد في سريري المعدني المعقم داخل مستشفاي، والواقع تحت مراقبة العين السحرية وعين برينو، أن أروي وأصف باللغة الكاشوبية دخان نار السفير وهو يزحف ويتدحرج فوق سطح الأرض، ومطر تشرين الأول يهطل كخيوط الأشعة، لو لم يكن عندي طبلي الذي يقول كل شيء ويهمس بالجوانب المفيدة لرواية خطية، ولو لم أحصل على إذن من إدارة المستشفى بالدق على الطبل أربع ساعات يومياً لكنت مجرد رجل مسكين ليس له أجداد شرعيون من منبت أصيل". ذلك ما يرتبط بمخيلة "أوسكار" ويحاول تحقيق مناله عبر تحقيق شيئاً من فريضة النجاح وإن كان بإذن رسمي من المستشفى.

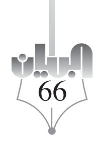
"برينو مو نستربرغ".. الممرض، الشخصية المحورية الأخرى بالعمل، والتي تكون نداً لأوسكار تظل شخصية متربصة واعدة ومتوعدة له ولمختلف اطروحاته و توجهاته، هذا في جانب، ومن جانب آخر يحاول " برينو" مراقبة أوسكار عن طريق سؤال العقل لمعرفة ما يفعل وفي ما يفكر، غراس أراد أن يرمز "لبرينو" على أنه المجتمع الدولي الممثل في القوى العظمى كالاتحاد

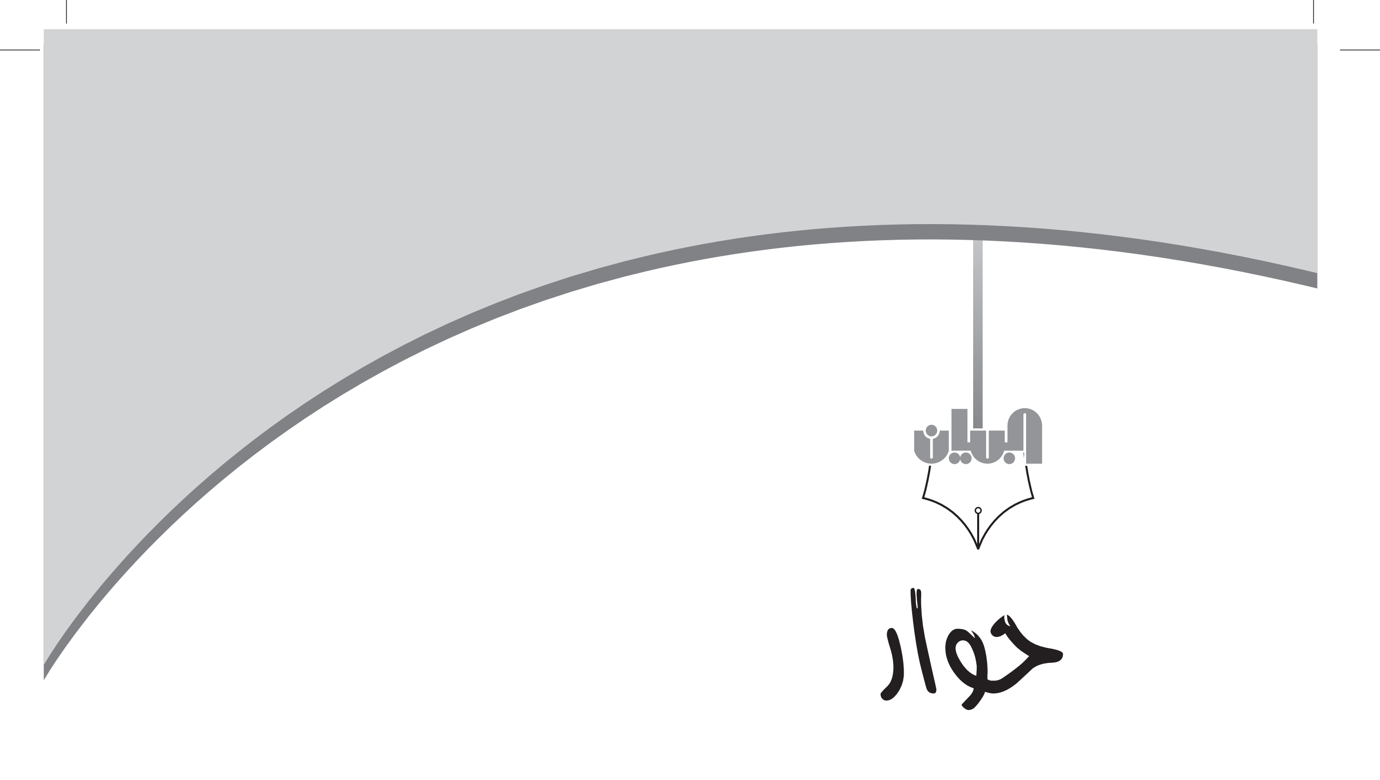
السوفييتي الذي قاتل الرايخ الألماني وهزمه إلى جانبه الولايات المتحدة الأمريكية وحلفائها، جميعهم كانوا يريدون تحطيم هتلر وحزبه النازي وتفكيك ألمانيا، وقد تحقق لهم ذلك، بالمفهوم الروائي الذي يتعامل معه "غراس" كشاهد على تلك الكوارث التي حلت عليه وعلى ألمانيا.

يذهب بتصوير الأحداث في الرواية مذهباً عبثياً وهو يسرد لنا حكايات الجدة " كوليشيك" التي كانت ترتدي أربع تنورات كرمز منه إلى ألمانيا التي كانت تتمتع بالاستقرار الاقتصادي الذي فاق اقتصاديات عالمية أخرى، لتعود الضائقة فادحة في نهاية الحرب واحتلال لبلادهم وتدمير للإنسان وللاقتصاد، الألماني تحديداً - فمع بناء جدار برلين انتهت الأمة الألمانية وبانقسامها ينقسم الإنسان ولا يعرف في تلك اللحظات الحرجة التي مرت على الألماني أيعود مجدداً معتلياً صدارة الأمم بجنسه الآري وبإنجازاته، أم سوف يظل مثل "أوسكار" حبيس غرفة ضيقة في مستشفى للأمراض العقلية وتحت مراقبة صارمة من قبل الممرض "برينو" ومن الموظفين الذين معه، أيظل "أوسكار" رهن إرادة الآخرين ويمنع عن تنفس الحرية ومن مشاهدة والديه والتحدث معهما؟ أو من الحب ومبادلة "ماريا" أجمل الكلام وأرق مناه؟ أو من مزاولة ضرب الطبل الصفيح؟ كلها أمنيات لم يراوح في مكانه بعدم كسبها أو تحقيقها، كما هو الحال بالنسبة لألمانيا والألمانيين بعد الحرب العالمية الثانية وهزيمة بلادهم بها- "أوسكار" ذلك القزم المعتوه الذي توقف نموه في عيد ميلاده الثالث لا شيء منعه من ممارسة حياته بالشكل الذي يرضيه والذي يتفق مع إمكانياته وبالنهاية مع قناعته لعمله وإن كان بتصور الآخرين عمل مسف أو مخز أو يدعو للضحك عليه، "أوسكَار" وكليب وفيتلار" صديقه و "يسجمو ند ماركوس" صاحب الدكان و "ماتزرات" والده وشتى المحيطين به من داخل أو خارج المستشفى كانوا غير مقتنعين من "أوسكار" والذي من الممكن أن يخرج منه ولكنه فرض قيمة جديدة لهذه الحياة وإن كانت قيمة متواضعة في ظروف منهكة ومحطمة للآمال من جميع جوانبها واتجاهاتها، تلك القيمة التي استدل لها ومارس هوايته عن طريق الاستناد عليها كانت في الضرب على "الطبل الصفيح" الذي صار يكبر دويه وصوته مع الأيام كروح "أوسكار" ذاتها التي كبرت هي الأخرى بعد أن فهم ما معنى القيمة من وراء

ما يمارسه – وإن كانت بداية مليئة بالحسرة والتوجس والمحاربة من الآخرين إلا أنها فرضت نفسها كحالة متفردة من شخص غير متفرد لتنشد الساحرة السوداء التي لازالت موجودة أنشودتها كما يذكر "غراس" في الرواية "بأنها ضد كل طاقة متجددة وضد كل عدو للإنسان والخير" وهي الأنشودة التي يذكر بها" غونتر غراس" كل حاقد وطاغ ومتجبر على الخليقة، أنشودة لازألت عالقة وذات تأثير كبير على مجتمع أوسكار.

في صفحة "٥٧٨" يحطم "أوسكار" تلك القيود الواهية ويوجه "غراس" عبرة تلك الخلاصة: "والآن ، لقد نفدت الكلمات، ولكن ينبغي أيضاً أن أسأل نفسي ماذا يفكر أوسكار أن يصنع بعد طرده من المستشفى، أيتزوج؟ أيظل عازباً؟ أيهاجر؟ أيأخذ وضعية عادية ؟ أيشتري مهنة؟ أيجمع الحواريين؟ أيؤسس طائفة؟ كل هذه الإمكانات المتاحة في أيامنا هذه أمام ابن الثلاثين يجب أن تدرس، وتوزن وتفحص وتسبر وتغربل. ولكن بماذا إن لم يكن بطبلي؟ إذن سوف أطرق على طبلي هذه الأغنية التي ترعبني أكثر فأكثر. سوف أنادي الساحرة وأسألها حتى أستطيع أن أعلن غداً صباحاً لمرضى" برينو" بأي وجود كان أوسكار يفكر. الآن وقد أصبح عمره ثلاثين عاماً".





حوار

فاروق العمر .. والمسيرة الثقافية ـــــــــــــــ فيصل العلي



أول طالب تخرج في جامعة الكويت.كلية الآداب.وحصل على شهادة الدكتوراه

فاروق العمر لـ"البيان": ثانوية الشويخ ساهمت في بناء شخصية الطلبة

أجرى الحوار: فيصل العلي *

يعتبر الدكتور فاروق العمر أحد أهم الشخصيات الثقافية التي ساهمت في بناء الحركة الثقافية والأكاديمية في الكويت.

وقد كان مولعاً بالكتاب وبالعلم منذ أن كان طفلاً، بل إنه أبحر في كتب الإعجاز العلمي في سن مبكرة إضافة إلى قراءاته المختلفة.

ويرى أن نظام الدراسة في ثانوية الشويخ ساهم في بناء شخصية الطلبة، مشيراً إلى أنها كانت فترة مهمة كما إنه لم يرغب بدراسة الحقوق في جامعة "السوربون" الفرنسية مفضلاً دراسة الفلسفة في جامعة الكويت الحديثة النشأة في ذلك الوقت ،وهو أول طالب كويتي يتخرج في جامعة الكويت . كلية الآداب . ويحصل على شهادة الدكتوراه.

وتحدث العمر عن تجربته الثرية من خلال العمل مع المغفور له بإذن الله الشيخ سعد العبدالله كنائب لمدير مكتبه، ثم عن عمله أميناً عاماً للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، إضافة إلى مؤلفاته التي ترجم بعضها الى اللغة الفارسية والآن تترجم إلى التايلاندية.. وجوانب أخرى ذكرها في حواره مع "البيان".



الدكتور فاروق العمر

* صحفي من الكويت

سنوات العمر الأولى

• هلا حدثتنا عن نشأتك و دراستك؟

- ولدت في الكويت في منطقة الصالحية في "جبلة" في عام ١٩٤٨م و كان شارع فهد السالم أقرب ما يكون إلى منزلنا إضافة إلى بعض العوائل التي تحيط بنا. علماً بأن بعض أفراد أسرتي كانوا يقومون بالتدريس منذ النشأة الأولى للكويت، فعلى سبيل المثال هناك المطوعة شريفة العمر والمطوعة طريفة العمر وهي جدتي و قد كنت أذهب إليهم وأنا طفل صغير جداً حيث كانوا يختمون القرآن. وقد درست في مدارس نموذجية، ففي المرحلة الابتدائية درست في مدرسة "المثنى"والمتوسطة في مدرسة "الشامية" ثم المرحلة الثانوية في ثانوية الشويخ، وفي ثانوية الشويخ كانت الدراسة رائعة إذ أنها تعمل على بناء شخصية الطلبة.ورغم أني نشأت وترعرعت عند أخوالي في منطقة القبلة ،إلا أن كثيراً من أهلي كانوا يسكنون في منطقة شرق، وانتقلوا بعدها إلى النقرة ثم الدعية حيث انتقل أهل شرق بعد توسع المدينة، وفي الدعية قضيت أجمل سنين حياتي وعرفنا التآلف مع جيراننا الذين كانوا مرتبطين

عبد العزيز حسين

بنا ولا يفوت أسبوع إلا ونذهب مع والدي إلى المرحوم محمد بن سبت لتطبخ لنا أم جاسم الغداء اللذيذ ثم يعاودون الكرة فيتغدون بدورهم عندنا. وكان بجانب بيتنا عائلة كريمة وعزيزة على قلبي هي عائلة الروضان ،وكان المرحوم العم عبد الله الروضان وزوجته الخالة المرحومة أم ناصر يعاملانني معاملة الابن ولا يفرقان بيني وبين ابنيهما ناصر وعبد اللطيف حتى نشأنا منذ الستينات إلى اليوم ونحن نشعر أننا إخوان ،وكذلك داود وعيسى أبناء العم المرحوم سليمان الغنيم وبيوت الرومي والمضف والمناعي والقطان وغيرهم من جيراننا الذين لازلت





سليمان الحزامي

أحمل أجمل الذكريات عنهم.

رهبة المدرسين

● وهل تذكر أسماء بعض من قام بتدريسك؟

– مدرسونا كثر منهم محمد النشمي وعقاب الخطيب و النجدي و يوسف العلي إضافة إلى بعض المدرسين الفلسطينيين،وكان للمدرس رهبة واحترام كبير في تلك الأيام.

هواية

● وهل كانت لديك هوايات معينة؟

– كنت أحب القراءة وبصورة كبيرة، وقتها كان عمري إحدى عشرة سنة وأذكر أنني عندما كنت أذهب إلى دكان والدي في السوق أجد من يبيع الكتب والصحف فقلت لوالدي

ترعرعت على القراءة وكرة القدم ولقبوني بـ "الملك".

أريد مجلدات فكان يشتريها لي ومنها مجلة مصرية بعنوان "سمير الحويط وتهته العبيط" ثم تطور الأمر لقراءة الصحف والمجلات الأخرى ثم الكتب الأدبية والدينية إضافة الى هواية كرة القدم حيث كنت لاعباً أساسياً في فريق المدرسة وتدربت مع زملائي في نادي الكويت ،وكان زملائي يطلقون علي لقب "ملك التغطية" و"الدبل كيك"قبل أن يطلق على اللاعب الدولي فيصل الدخيل "يقولها وهو يضحك".

● من تذكر من زملائك اللاعبين ؟

– هم كثر منهم: طارق الريس، أحمد النجدي، ناجي سعود الزيد، وخالد العمر، وزين العابدين الرفاعي، وصبيح وفهمي الخضرا، وعبدالله سالم، ومحمد جاسم، وبدر العميم وآخرين.

قراءة

● وماذا عن قراءاتك فيما بعد؟

– تطور الوضع وكلما كبرت بت أقرأ بشكل أكثر عمقاً وكانت لدي ميول نحو الكتب التي تحمل فكراً دينياً بصورة خاصة وكتب الإعجاز العلمي بصورة أكثر خصوصية و كنت أحب التحليل وفي شهر رمضان المبارك كنا نختم القرآن إلا أنني كنت أبحث

أدهشتني شرح النظرية السديمية بين العلم والقرآن.

في معاني الآيات الكريمة، فعلى سبيل المثال هناك آية في سورة الأنبياء إذ قال الله تعالى: "أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ " ومن قراءتي في النظَريات العلمية قرأت عن "النظرية السديمية" والتي تشير إلى أن الكون كله كان عبارة عن كتلة واحدة قبل مئات ملايين السنوات ثم حدث الانفجار العظيم أدى إلى تفتت بعض أجزاء الكتلة ومنها الأرض التي بقيت ملتهبة إلى أن بردت تدريجياً فنزل الماء و ظهرت الكائنات بوجود التراب والماء.وهو ما يتطابق مع تلك الآية الكريمة.وغيرها من الآيات كثير مما يطلق عليه اليوم الإعجاز العلمي لآيات القرآن الكريم.

• وهل كنت تعي الثورة المصرية في عام ١٩٥٢م؟

- لعلك تستغرب حينما أقول لك نعم ، ففي تلك الفترة من عمري كانت هناك مظاهرات مؤيدة للشعب الفلسطيني وأخرى تهتف للثورات العربية سواءً في الجزائر أو مصر أو العراق أو اليمن وغيرها ، وكان الشارع يندفع في مظاهرات تردد شعارات مثل "باسم الأحرار الخمسة

احمد العدواني

تسقط تسقط فرنسا "وغيرها من الشعارات . وكان ما يحدث في قطر عربي يجد صداه في أقطار العالم العربي كافة، ورغم حداثة سني إلا أنني كنت أعي تلك المرحلة بصورة جيدة لأن المظاهرات تمر بالقرب من بيتنا متجهة إلى ساحة الصفاة وكنت أشترك في كل مظاهرة تنطلق تأييداً لإخواننا العرب ، وما زلت أتذكر المظاهرات المؤيدة لعبد الناصر الذي كنا نستمع لخطبه التي كنا نرى فيها خير معبر عن قضايانا العربية .أما الآن وبعد مرور تلك العقود فأنا أتساءل ، هل هذه هي الثورات التي اندفعنا نردد شعاراتها ونتفاعل معها حكومة وشعباً حققت ما نريد؟ للأسف خيبت بعض تلك الثورات





سليمان الخليفي

ظننا فيها بعد أن نقلت شعوبها من قبضة مستعمرين أجانب إلى قبضة مستبدين محليين أفرزتهم تلك الثورات فكانوا أشد ظلماً وطغياناً.

فلسفة

● وماذا بعد التخرج من الثانوية؟

- عُرض علي الذهاب إلى جامعة السوربون في فرنسا بعد الثانوية كما فعل كل من علي البغلي و محمد الغريللي وفاروق النوري ويعقوب حياتي ،على ما أذكر، إلا أنني لم أتحمس لذلك لأن عملية تعلم اللغة ستأخذ مني سنتين على الأقل فوضعت لنفسي خطة دراسية أدرس من خلالها الفلسفة والاجتماع وعلم النفس في جامعة الكويت التي كانت حديثة الإنشاء

فضلت الدراسة في جامعة الكويت على السوربون.

في ذلك الوقت ثم أنطلق للدراسات العليا في بريطانيا بعد أن أحصل على درجات عليا ،وقد كان ذلك بعد أن تخصصت في دراسة الفلسفة وهو تخصص يتناسب مع ميولي إذ أنني أحب التحليل بصورة كبيرة.

● وكيف كانت علاقتك مع أساتذة الجامعة؟

- كانت رائعة وعميقة وهم عباقرة منهم الدكتور أحمد أبوزيد ومحمد عبدالهادي أبوريدة وعبد الرحمن بدوي وفؤاد زكريا ومحمد نجاتي والخشاب ومحمد نجاتي وآخرون، كما أنهم كانوا يتعاملون معنا كأبناء لهم ولم تنقطع العلاقة بهم حتى بعد التخرج لد رجة أنني عندما تخرجت قام الدكتور أبوريدة بمراسلة بروفيسور صديق له في بريطانيا اسمه "وليام مونتجامري وات" في جامعة أدنبرة في اسكتلندة كي أكمل الماجستير عنده وكنت الكويتي الوحيد هناك إضافة إلى بعض الطلبة من السعودية والعراق فكنا نسكن في مجمع واحد وتعلمت الطبخ منهم.

فـرق

● **وكيف كان الفرق بين الكويت واسكتلندة؟**

- هـو فـرق كبيـر، فـالـكويت بلد صحراوي وأرضه منبسطة والطقس حار بينما اسكتلندة خضراء وبها جبال وبـاردة ناهيك عـن الثقافة المختلفة، ولـم أكـن أذهـب إلى المسارح والسينما كثيراً لأنني كنت أقضي وقتاً كبيراً في المكتبة التي كان بها الكتب والميكروفيلم وأبحث في المخطوطات القديمة المختلفة.

● **وماذا عن رسالة الماجستير؟**

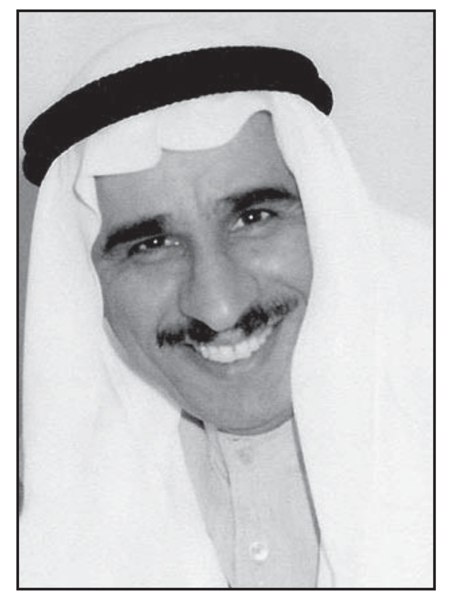
- عليك أن تقدم رسالة الماجستير خـلال سنتين، وإذا كـان البحث متواضعاً يطلب منك الدكتور المشرف أن تمضي أربع سنوات أخرى لدراسة الدكتوراه، أما إن كان البحث جديداً وواعداً يطلب من الدارس الاستمرار في البحث ليكون بحثه نواة رسالة الدكتوراة ، وقد كنت ممن ينطبق عليهم الحالة الثانية فأكملت رسالة الدكتوراة في أربع سنوات.

رسـالة

● **وفي أي مجال كانت رسالتك؟**

كانت رسالتي عن جماعة "الماتريدية" التي ظهرت لتناقض فكر المعتزلة ويكون لها موقف فكري يميزهم عن الفرق الأخرى مثل "المرجئة" الذين يرجئون الحكم على الإنسان إلى يوم القيامة ومثل "الجبرية" الذين كانـوا يقولون إن الإنسـان مجبور فـي تصرفاته بينما "الماتريدية" يقفون فـي الوسط كما قـال الله تعالى "إنا هديناه النجدين" أي أن أمـام الإنسان طريقين وهـو يختار منهما في حياته،وقد ذهبت للبحث عـن أدبياتهم ومخطوطات تتعلق بهم في إيران وتركيا وفي الاتحاد السوفييتي واجهت صعوبات شتى بسبب الستار الحديدي حيث كـان المسلمون يعيشون وقتها في وضع صعب ،وكـان ذلك في عهد بريجينيف ،وقد ساعدتني السفارة الكويتية في تسهيل مهمتي فزرت أوزبكستان علني ألتقي ببقايا تلك الجماعة.وفي مدينة "طشقند" التقيت بالمفتي وإمـام المسلمين الشيخ "ضياء الدين باباخانوف" وهو مرجع كبير يجيد اللغة العربية بصورة كبيرة ،وكان بعضهم يعرف اللغة العربية لأنهم درسـوا في الأزهـر، وعندما سافرت إليهم من موسكو بالطائرة استغرقت الرحلة خمس ساعات تقريباً وعشت معهم فترة من الزمن وكانت هناك ثلوج وبرودة شديدة مما اضطرني للبس شماغ أحمر ألفه على رأسي وأتلطم

> **مازلت أتذكر المظاهرات المؤيدة لعبد الناصر في الكويت.**



د. سليمان الشطي

به ،وقد كان ذلك مشهداً غريباً بالنسبة لهم . ولم أدر أن ذلك سيكون مبعث فرحتهم وسرورهم وكنت إذا مررت في الشارع كانوا يتجمعون حولي ويبكون ويدعونني لزيارتهم وكنت أجد صعوبة في دفع ثمن ما أشرب وآكل لأن أصحاب المقاهي والمطاعم يرفضون تقاضي الثمن . وكثيراً ما شاهدتهم يبكون إذا مررت أمامهم ويخشون أن تتزحلق رجلي حينما أسير فوق الثلج الذي كان يكسو مدينتهم، وحينما سألتهم مستغرباً عن سبب هذا التكريم والتبجيل والتأثر بي ! قالوا لي: لأنك عربي. فقلت لهم وماذا يعني أنني عربي ؟ فقالوا لي بأنهم لا يستطيعون الذهاب الى

رسالتي كانت في جماعة "المتريدية".. وسافرت من أجلها لإيران وروسيا وتركيا.

مكة للعمرة أو للحج وإذا رأوني فكأنما شاهدوا مكة والمدينة لأنني قادم من تلك الديار الشريفة.و قلت لهم ذات مرة ليس كل العرب متدينين ،وقد يستغل البعض ذلك الشعور المفعم بالإيمان ! فقالوا لي نحن نعلم ذلك ولدينا نماذج من هؤلاء من الطلبة الذين يدرسون هنا ،ولكن يبقى هؤلاء عرباً ومن أرض النبي (عليه الصلاة والسلام) ونجد فيهم رائحة النبي. تركت ديارهم بعد استكمال بحثي متمنياً أن يكون إيماني كإيمانهم وصفاء قلبي كصفاء قلبهم .

العمل

● ومتى تخرجت؟

- تخرجت في عام ١٩٧٤م ثم عملت مدرساً في الجامعة وأصبحت زميلاً لأساتذتي الذين كانوا فخورين بي وكنت أول خريج يتخرج في جامعة الكويت في كلية الآداب ويحصل على شهادة الدكتوراه، وإضافة إلى التدريس في الجامعة كانت لدي أنشطة أخرى أكاديمية وثقافية، وفي عام ١٩٧٦م عملت مستشاراً في المجلس الوطني للثقافة والفنون

تشرفت بالعمل مع الشيخ سعد العبدالله وهو إنسان راق

والآداب و كان الشاعر الراحل الأستاذ أحمد العدواني وقتها أول أمين عامٍ للمجلس ففرحت به وكان إنساناً راقياً وكذلك وزير الدولة الأستاذ عبد العزيز حسين الذي كان المجلس يتبع له، إضافة إلى الشاعر الرائع الدكتور خليفة الوقيان فكان العمل معهم ممتعاً، وكانٍ من المفترض أن يتم تعييني وكيلاً مساعداً إلا أنه في تلك الفترة كانت النية تتجه إلى تغيير السلام الوطني الكويتي فٍي ذلك الوقت فتم تعييني رئيساً للجنة الإشراف على تغيير السلام الوطني ، وقد تم اختيار النص الشعري للشاعر أحمد العدواني وبقي اللحن وكان لا بد أن تكون اللجنة المشرفة على إعداد اختيار اللحن ليست من الوسط الفني حتى يكون رأيها محايداً،وكان هناك اهتمام كبير من قبل الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد الصباح، يرحمه الله، ومعه الشيخ سعد العبدالله، يرحمه الله، والشيخ نواف الأحمد الصباح، ولما أنهينا المهمة بنجاح وتم اختيار لحن الفنان إبراهيم الصولة ،وهو السلام الوطني الذي يعزف الآن ، طلب



د. سليمان العسكري

مني الشيخ جابر الأحمد أن أكون مستشاراً للأبحاث والدراسات في مكتب سموه ، لأنه كان يفكر في إنشاء مكتب للدراسات والأبحاث عنده ،وكان وقتها يشغل منصب ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء ،وتم تعييني وكيل وزارة مساعد بمجلس الوزراء ،وبعد فترة وجيزة من ذلك توفي الشيخ صباح السالم الصباح، يرحمه الله، وتولى الحكم الشيخ جابر الأحمد الصباح وانتقل للديوان الأميري وتعين الشيخ سعد العبدالله كولي للعهد ورئيس لمجلس الوزراء، فطلب مني يرحمه الله أن أبقى للعمل في مكتبه ، وقد تم ذلك وأنشأت الإدارة الفنية التي تعنى



د. سهام الفريح

بالدراسات والأبحاث ، إضافة إلى كوني نائب مدير المكتب الذي كان وقتها السيد عبداللطيف البحر.

الأمير الوالد

• وكيف تقيم فترة عملك إلى جانب الشيخ سعد العبدالله؟

- كانت تجربة ثرية، ومهما تحدثت عن الوالد الشيخ سعد العبد الله، يرحمه الله، لن أوفيه حقه ،فقد كان رجال تلك الفترة ثلاثة جنبوا البلد بحكمتهم ورؤيتهم الصائبة البلاد شروراً كثيرة ،فكان هناك في تلك الفترة سمو الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد الجابر، يرحمه الله، الذي يمتلك عقلية اقتصادية وإدارية فذة قلّ أن يكون لها نظير ،

تشرفت بالعمل مع عبدالعزيز حسين العدواني وخليفة الوقيان في المجلس الوطني للثقافة ثم مع راشد الراشد واستمرت إعادة بنائه سنتين بعد انتهاء الاحتلال العراقي

ويرجع الفضل إليه في بناء صروح اقتصادية ومؤسسات وهياكل إدارية محليةً وإقليميةً ، وصحيح أن الفترة التي عملت بها معه كانت قصيرة ، إلا أنني كنت ألتقيه بين الحين والآخر حتى بعد أن أصبح أميراً للبلاد لأقدم له بعض الدراسات التي يكلفني بها.

أما الركن الثاني لاستقرار الكويت فكان صاحب السمو الأمير صباح الأحمد الذي استحق عن جدارة لقب شيخ الدبلوماسية حينما كان في تلك الفترة وزيراً للخارجية ثم رئيساً للوزراء ، وقد لعب سموه دوراً بارزاً في حل المشكلات المحلية والعربية وكان بمثابة رجل السلام واستطاع التوفيق بين أطراف متنازعة وتجنيب المنطقة ويلات حروب ونزاعات كثيرة.

أما من عملت معه مباشرة لمدة تزيد عن عشر سنين فقد كان الشيخ سعد العبدالله، رحمه الله، اكتشفت من خلالها أنني أعمل مع

لدي خمسة مؤلفات أحدها ترجم إلى الفارسية ويترجم الآن للتايلاندية

إنسان نادر ومخلص لوطنه،فقد كان رحمه الله يبذل قصارى جهده لرفعة شأن بلده و كان يتمتع بصفاتٍ رجل الدولة وكانٍ رحمه اللهِ كريماً وصبوراً وخلوقاً ومتواضعاً ووفياً وعفيفاً ونظيف اليد لا يكل ولا يمل من العمل حتى أننا كنا نداوم معه على فترتين في بعض الأيام ،وفي أحيان أخرى كانت ظروف العمل تقتضي منه أن يواصل العمل طيلة اليوم ،وكان يقرأ بنهم باللغتين العربية والانجليزيةٍ وهو متنوع بقراءاته وكان متابعاً لما يدور حوله وأذكر أنه تم إجراء لقاء معي في الإذاعة الأجنبية لإذاعة الكويت فاستغربت أنه قال لي في اليوم التالي لقد تابعت لقاءك كاملاً، وكنت ذات يوم في مكتبه أراجع بعضٍ الأوراق معه فإذا به لم يعد يرى شيئاً فنقلناه على عجل إلى المستشفى حيث تبين أنه أصيب بانفصال في الشبكية ،ونقل بعدها مباشرة من المستشفى إلىٍ لندن للعلاج ،يكفي أنه وقف صامداً أمام نكبات ومصائب واجهت الكويت في عهده منها محاولة اغتيال الشيخ جابر الأحمد رحمه الله ،وكان يخطب



جنة القريني

بالجماهير يطمئنهم في موقع حدوث الجريمة غير عابئ بالتحذيرات أن عملاً إرهابيا آخر على وشك الوقوع كما أنه ظل صامداً إلى أن تحررت الكويت من غزو صدام لها. ولعلك لا تصدق إذا قلت لك بأنني لازلت أراه في منامي بعد وفاته رحمه الله ، ومن فرط حبيٍ لهذا الإنسان فقد بنيت له مسجداً و دار أيتام في دولة كان للكويتيين فيها ذكريات وهي الهند ،ودافعي من وراء ذلك هو الحب والوفاء لهذا الرجل الذي تعلمت منه الكثير وخدم الكويت وأمته بكل إخلاص .وأتمنى من الله عز وجل أن تصب دعوات المصلين في مسجده ودار أيتامه في ميزان حسناته رحمه الله.

عبد العزيز السريع

أمين عام

● وكيف انتقلت للعمل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب؟

- بقيت أعمل نائباً لمدير مكتب سمو ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء إلى عام ١٩٨٨م حيث حدثت في تلك السنة بعض الاختلالات في أداء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بعد أن ترك المرحوم عبد العزيز حسين الوزارة فجاء من بعده الأستاذ راشد الراشد ،وبعد ترك الأستاذ عبدالعزيز حسين رحمه الله منصبه فضل أستاذي الشاعر أحمد العدواني وأخي الشاعر الدكتور خليفة الوقيان التقاعد، فقام الأستاذ راشد الراشد بالطلب من الشيخ سعد رحمه الله أن أشغل منصب الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب لخبرتي السابقة بإدارة الأنشطة المختلفة للمجلس الوطني ولترؤسي للأسابيع الثقافية ، فوافق الشيخ سعد رحمه الله على ذلك على أن أبقى مديراً للإدارة الفنية بمكتبه وأن أبقى على اتصال مستمر معه . وفي بداية العمل مع الأستاذ راشد الراشد طلبت من الأستاذ راشد الراشد أن يكون أستاذي المرحوم أحمد العدواني وأخي الدكتور خليفة الوقيان مستشارين في المجلس فاستحسن الأستاذ راشد الفكرة ووافق عليها مباشرة والتم شملنا وشمل كثير من إخواننا المشتغلين بالأدب والثقافة من جديد لنكون فريقاً واحداً هدفه خدمة الكويت والثقافة العربية .

ولـلأمانة فقد ساندنا الوزير الأستاذ راشد الراشد وسهل لنا الحصول على دعم مادي ومعنوي استطعنا من خلاله إنجاز الكثير من المشاريع الثقافية التي ظهرت آثارها حتى بعد تركي للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . وللحقيقة فإنني لم أكن وحدي من قام بتلك المنجزات ،ورغم أنني قد

رابطة الأدباء مهمة في الثقافة الكويتية



عبدالرزاق البصير

أنسى ذكر بعضهم فإنني سأذكر . إلى جانب من أسلفت . الدكتور سليمان العسكري أمين المجلس المساعد في عهدي إلى جانب زملاء مبدعين يأتي في مقدمتهم الأستاذ القدير عبد العزيز السريع وسليمان الخليفي وصدقي حطاب ويحيى الربيعان وأمل الغانم وهاشم السبتي وصالح التركيت وفؤاد الفرحان وعبد الرحمن السريع وغازي الربيعان، وفاطمة عثمان بكر ومحمد العسعوسي وجنة القريني وناصر الحسن، إضافة لأعضاء اللجان مثل الأستاذ الأديب المرحوم عبدالرزاق البصير والمبدع الدكتور سليمان الشطي والذي استفاد منه المجلس كثيراً وكذلك

لا بد من وجود أكثر من مركز للدراسات في كل دولة

الدكتور سليمان البدر والدكتور فهد الثاقب والدكتورعبدالله المهنا والدكتور فؤاد زكريا والدكتور عبدالله العمر والدكتور عبدالله الغنيم والأستاذ سليمان الحزامي والدكتورة سهام الفريح والدكتورة إلهام المفتي والأستاذ فؤاد الشطي . إلى جانب الأدباء والمفكرين والفنانين والعاملين في الصحافة والإعلام الذين كانوا يغطون أنشطتنا الثقافية والفكرية والفنية وكانوا ينقدونها نقداً إيجابياً،وهؤلاء يصعب حصرهم.

أثـر

● ما أثر فترة الثمانينات على الثقافة سياسياً؟

– كل شيء بات يتأثر بالسياسة وبأحداثها ليس في الكويت فقط بل في كل دول العالم وكذلك القطاع الثقافي،ومنطقة الخليج العربي مرت بحروب كان لها الأثر الكبير على عجلة التنمية، إلا أن الكويت استطاعت التعايش مع تلك الأحداث على مستوى كل القطاعات الأمر الذي جعل منها واحة ثقافية للمواطن العربي، وفي الكويت ،وحتى قبل الثمانينات، كان هناك تأثر كبير ببعض الإيديولوجيات من حيث الأفكار القومية واليسارية

والدينية إضافة إلى المستقلين.

زملاء العمل

• يقال إن المجلس خاضع للتيار القومي ، فما رأيك.

- لا أدري ولم أسأل زملائي عن توجههم الفكري والسياسي لأن ما يهمني هو عملهم المخلص وليس فكرهم السياسي ، وإذا كانوا قوميين ، فإنهم أقرب ما يكونون إلى القوميين المتواضعين والأدباء المبدعين ولم ألمح منهم عنصرية أو استعلاء على أبناء القوميات الأخرى ،وأنا نفسي لا أدري إن كان فكري قومياً أو غير قومي ،ولكنني أعتبر نفسي عربياً دون تعصب، وأرفض أن تتعالى أي قومية على قومية أخرى أو أن تحتقرها ،سواءً كانت تلك القومية عربية أو غير عربية، صحيح أن الله تعالى شرفنا كعرب باللغة العربية وهي لغة القرآن الكريم وزرع فينا القيم العربية النبيلة التي نقرأ عنها في أشعار السابقين ،لكنه نهانا عن طباع أخرى كانت موجودة عند العرب ولا تتفق مع الفطرة السليمة والعدالة والمساواة ، والمهم ألا يتجه كل محب لقوميته . سواء نحن أو غيرنا . إلى منزلق العنصرية البغيضة، بمعنى أن نقر بحقيقة أن أية قومية قد تكون في المقدمة ،ولكنها قد تتراجع إلى المؤخرة وفقاً لشيئين أساسيين هما همة أهلها وظروفهم السياسية والمادية ، ومن يقود العالم اليوم دولة لا قومية لها هي أمريكا لأنها تكونت من أبناء قوميات متعددة ومختلفة اجتمعوا في أمريكا وأصروا على بناء حضارة متطورة، فبنى هؤلاء المنتمون إلى قوميات مختلفة تلك الحضارة وتفوقوا بواسطتها على دول ينتمي أبناؤها إلى قومية واحدة.ونحن في الكويت نجد أن الجهات الرسمية والمهتمة بالثقافة،ونجد المثقفين والأدباء الكويتيين يحاولون خدمة الثقافة العربية وغير العربية دون تعصب فترجموا لغير العرب ونشروا لمفكرين ينتمون إلى قوميات أخرى كما هو الحال مع مجلة الثقافة العالمية والمسرح العالمي ومنشورات الجامعة ومؤسسة التقدم العلمي على سبيل المثال لا الحصر .

• وكيف كانت عملية إعادة بناء المجلس الوطني بعد التحرير؟

- في أواخر الثمانينات وقبل الغزو ،كنا قد فرغنا للتو من إعادة هيكلة وبناء المجلس الذي أخذ ينطلق بقوة لتحقيق الأهداف المرجوة منه . ولكن فجأة ودون مقدمات باغتنا الغزو الصدامي للكويت وأصابتنا كارثته ففقدنا فيها شهداء من جميع الأوساط بما في ذلك الوسط الثقافي ،وحل بنا دمار شامل للمباني إضافة إلى السرقات المنظمة، فلما تحررت الكويت انتدب

الأمين العام للأمم المتحدة نائباً له اسمه السيد فوران وعملنا معه على استرجاع المسروقات الكويتية وقد كنا مصرين على استرجاع كل كتبنا ومخطوطاتنا وعقدنا معه جلسات عمل لتحديد أماكن المسروقات في العراق والتعرف عليها والعمل على استرجاعها، خاصة أن هناك فقرة في اتفاق وقف إطلاق النار تنص على استرجاع تلك المكونات الثقافية . وبقينا نتابع الموضوع معه متابعة دقيقة لدرجة أقنعته بأهمية تلك المسروقات واستجاب لإصرارنا وتصميمنا على استرداد ممتلكاتنا الثقافية ،وأذكر أنني قلت للسيد فوران نحن مستعدون لاسترجاع ما سرق من تراثنا ومكتباتنا حتى لو تطلب الأمر منا الذهاب إلى العراق للتعرف على تلك المسروقات واسترجاعها شرط أن توفر لنا الأمم المتحدة الحماية ، وفعلا بعثت الأمم المتحدة بفريق تابع لها لاستلام المواد والكتب والمكونات الثقافية والفنية المسروقة ونقلها إلى الكويت ،وقمنا ، في المقابل ، بتشكيل فرق عمل أحدها في "عرعر" والثاني عند الحدود الكويتية السعودية والثالث في الكويت وتم جلب المسروقات من كتب ووثائق ومخطوطات الى المكتبة المركزية ثم أعدنا بناء المكتبة المركزية في سنتين تقريبا. ولم نكتف بذلك بل بدأنا من جديد في بناء وترميم المباني التابعة لنا والتي أصابها الدمار واستكمال بناء بعض المشروعات التي توقفت كمركز عبد العزيز حسين الموجود حالياً في منطقة "مشرف".

وقد عملت في تلك الفترة على تحقيق خطوة مهمة لا يدرك أهميتها إلا المشتغلون في خدمة العمل الثقافي والمثقفين ، وهذه الخطوة المهمة كانت استقلالية المجلس الوطني مالياً وإدارياً عن الأمانة العامة لمجلس الوزراء،وهو ما كان عليه حال المجلس الوطني منذ إنشائه حتى تحول مع الأيام إلى إدارة ملحقة بمجلس الوزراء ، فكانت خطوة استقلال المجلس الوطني مالياً وإدارياً إلى جهاز مستقل له ميزانيته وأبوابه الخاصة خطوة هامة اتضح أثرها فيما بعد ، وقد كان وزير الدولة وقتها الأخ ضاري العثمان متفهماً لطلبي فوافق على ذلك ليستقل المجلس بعدها مادياً وإدارياً وأصبح وزير الإعلام هو الرئيس الأعلى للمجلس بدل وزير الدولة لشئون مجلس الوزراء. وقد سهل ذلك أموراً كثيرة كان من الصعب تحقيقها من قبل . فكانت تلك بداية انطلاقة حقيقية للمجلس تمكن من خلالها تطوير المكونات الثقافية التقليدية للمجلس فحسب ،إضافة إلى أنه أصبح مؤهلاً ليكون بمثابة وزارة

ثقافة ليضم إليه مكونات ثقافية أخرى موجودة عند جهات أخرى ،وخاصة وزارة الإعلام كالمتحف الوطني والمباني الأثرية وغيرها . وفي الوضع الجديد أصبح وزير الإعلام . بوصف مجازي . وزيراً للثقافة والإعلام مما جعل فكرة نقل المكونات الثقافية من جهة تابعة لوزير الإعلام إلى جهةٍ أخرى تتبع نفس الوزير أكثر تقبلاً، بعد أن كانت تلك النقطة محل تجاذب بيننا وبين وزارة الإعلام. وكان ذلك إنجازاً كبيراً لم يكن للمجلس أن يتطور هذا التطور الكبير من دون تحقيقها، والمجلس الوطني اليوم يشغل برحابة صدر مبنى وزارة الإعلام السابق بعد أن كانت الوزارة تعارض مثل تلك الفكرة من قبل.

● وكيف تقيم عملك في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب؟

– من الصعب أن يقيم الإنسان عمله، ولكن أترك ذلك للتاريخ وللمنصفين الذين عملوا معي أو عملت معهم لأنهم أقدر الناس على التقييم وأدرى الناس بالجهود التي بذلت في تلك الفترة . ومن الخطأ أن أنسب كل ما أنجز لنفسي فقد استلمت الأمانة وشؤون الثقافة من أناس أخلصوا في نشرها حتى قبل أن أولد وقد سلمتها بعدي إلى من هم لا يقلون عني حرصاً عليها ، والمجلس الوطني كان وما زال يقوم بدوره الثقافي الفكري داخل الكويت وخارجها. ومن الشهادات المشرفة التي تطلق على الكويت أنها "بلد الثقافة المدعومة" لأنها تطبع وتنشر المطبوعات الثقافية والعلمية المهمة بتكلفة عالية وتبيعها بسعر التكلفة أو أقل من ذلك دعماً منها للثقافة والمثقفين ،وللفكر والمفكرين، وقد ترك ذلك أثراً طيباً لدى المثقفين والقراء العرب.وفي زياراتنا المتبادلة معهم وفي الأسابيع الثقافية كانوا يثنون على ذلك الدعم الذي يمكن القراء من قراءة موضوعات قيمة وكتب نفيسة بأسعار مدعومة. وقد لمست ذلك من خلال عملي كمشرف على سلسلة عالم المعرفة ورئيس لتحرير مجلة الثقافة العالمية، وأذكر وقتها أن عدد موظفي المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب كان قليلاً ولكنهم كانوا مبدعين في عملهم ومتفانين في أداء واجبهم.

● بصيغة أخرى ما هي الإنجازات التي يمكن أن تتذكرها في مراحل عملك ؟

● في جامعة الكويت لم يكن هناك قسم للإعلام فأنشأنا لجنة في

عـام ١٩٧٦م وكنـت أمـين سـر تلك اللجنة التي تكللت جهودها بالنجاح بعد ذلك.

● كانت الكويت من مؤسسي معهد العالم العربي في باريس منذ أيام الرئيس الفرنسي جيسكار ديستان والمرحوم الشيخ صباح السالم رحمه الله ، وقـد انتدبت لشغل منصب عضو مجلس الإدارة فيه منذ أول يوم لإنشائه ولسنوات طويلة .

● حيـنـمـا صـدر مـرسـوم أمـيـري بإنشاءٍ وكالة الأنباء الكويتية كنت عضواً في مجلس إدارة أول مجلس للوكالة مع الأستاذ برجس البرجس والأخ أحـمـد دشـتـي والأخ سعود العصيمي والأخ عبدالعزيز المنصور والأخ عبدالله السابج على ما أذكر ثـم جـاء بعدها أخـي رضـا الفيلي ويـوسـف المـاجـد ويوسـف السميط وآخرون نسيتهم.

● عملت منذ عام ١٩٧٩ على مقاومة القرارت المرتجلة وتأصيل البحث في الإستراتيجيات وجمع المعلومات وترشيد القرار وقياس الرأي العام وقد ألفت الكتب أنشأت جمعيات ومـراكـز بـحـث ودراســـات رسمية وأهلية.

مؤلفات

● بـهـذه المـنـاسـبـة مـــاذا عـن مؤلفاتك؟

- كانـت لـدي مؤلـفـات عـدة أولها فـي عــام ١٩٧٧م بـعـنـوان "محمد علـي جنـاح سفير الـوحـدة وقـائـد الانفصـال" .

وفي عام ١٩٩٦ ألفت كتاب "صناعة القرار والرأي العام" منطلقاً من أن أي صانـع قـرار مهما كـان ذا رأي حصيف فـإن قـراره سيعتريه عور إن لـم يتبع خـطـوات معينة يتأكد من خلالها أنـه استغرق متطلبات صناعة القرار الرشيد .وحتى إن كـان قـراره غير سـديـد فـإنـه على الأقــل أدى مـا عـلـيـه مـن واجـب ويستلزم عليه أن يتفادى الأخطاء التي أدت إلى حدوث تلك الأخطاء في المرات القادمة ، وأي قيادي أو مسؤول يتجاهلٍ هذه الحقيقة فإنهٍ لا يصنع قـراراً ولكنه يتخذ قـراراً ولا يصنعه ،وشـتـان بـين مـن يتخذ القرار وبين من يصنعه، ،إذا قومنا قـراراتـنـا فـي العالم العربي فإننا قلما نجد أنها رشيدة لأنها لم تمر بمراحل الصناعة الصحيحة للقرار ولم تخضعه للقياس بعد اتخاذه.

وفـي عـام ١٩٩٨ كتبت كتـابـاً عن إدارة الأزمـات والـكـوارث وبعدها بعام تقريباً حدثت أحداث سبتمبر والـهـجـوم على برجي الـتـجـارة في نـيـويـورك فطلبت منـي إحـدى دور النشر عن إعـادة نشر الكتاب بعد إضـافـة فصل عـن أحـداث سبتمبر ،لأن الكتاب يعالج موضوعات شبيهة بالأزمة أو الكارثة التي حدثت في أمـريـكـا . وقـد تم ذلـك وتم إعــادة

نشر الكتاب تحت عنون ١١ سبتمبر وإدارة الأزمات والكوارث.

وفي عام ٢٠٠٤ نشرت كتاباً عن "دول القوة ودول الضعف" مشيراً إلى أنه لا تصبح الدولة قوية أو ضعيفة بمجرد ادعاء ذلك ولكن مقومات معينة هي التي تحدد قوة الدولة من ضعفها ،ومن بين تلك المقومات الحالة السياسية والاقتصادية والعسكرية،كما أن القوة حالة غير ثابتة،فالاتحاد السوفييتي كان المنافس الأول على احتلال المرتبة الأولى مع الولايات المتحدة ، ولكنه ،ورغم قوته الحالية ، ابتعد كثيراً عن تلك المنافسة بعد أن فقد كثيراً من نقاط قوته. وفي عام ٢٠٠٧ألفت كتاباً عن "المؤامرات" وهل هي حقائق أم نظريات؟وهل هناك مؤامرة حقاً أم إنها شماعة، وبعد التحليل والتدقيق نجد أنه لا يمكن القول بأن وراء كل حدث مؤامرة ، وهو نفس الخطأ الذي نرتكبه حينما نزعم بأنه لا توجد مؤامرة. وقد تمت ترجمة هذا الكتاب إلى الفارسية وقد طلب مني مركز دراسات الإذن بترجمته إلى اللغة التايلاندية فوافقت لهم على ذلك .

● وكيف تنظر الى رابطة الأدباء؟

- هي مؤسسة ثقافية مهمة في الكويت تضم عمالقة الشعر والأدب ،وهم على مستوى عال من الإبداع الثقافي والفكري والأدبي .مثل الأستاذ علي السبتي والأستاذ عبدالله خلف والأستاذ يعقوب السبيعي والمرحوم خالد سعود الزيد والمرحوم أحمد السقاف والمرحوم عبدالله العتيبي ، وحصل كثير منهم على شهادات عالية وكل واحد من أعضائها بمثابة مكتبة متنقلة وقد أثروا المكتبة الكويتية والخليجية والعربية بإبداعاتهم الأدبية من شعر وقصة ورواية ودراسات إضافة إلى المشاركة في المؤتمرات الثقافية كما أنهم عملوا على إيجاد تأهيل أكثر من جيل من الأدباء في شتى المجالات الأدبية. وقد استفاد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب من خبرتهم واستعان بالكثير منهم وشاركوا في الأنشطة والأسابيع الثقافية المختلفة . رحم الله من توفي منهم وأطال الله بأعمار الأحياء منهم

الدراسات الاستراتيجية

● وماذا عن اهتمامك بالدراسات الاستراتيجية؟

- مراكز الدراسات الاستراتيجية وكل مركز دراسات يشكل أهمية كبرى لكل بلد، فمهما كانت طبيعة الدولة فهي بحاجة ماسة لمركز دراسات أو أكثر ليقدم لها دراسات استراتيجية تعين أصحاب صناعة القرار على اتخاذ القرارات المناسبة لتطور البلد .وقد كانت

الاستراتيجية مرتبطة بالجيوش والنظريات العسكرية ولكن اليوم أصبح كل شيء تقريباً بحاجة الى استراتيجية فأصبحت تسمع عن الاستراتيجية الاقتصادية والتنموية والتعليمية ..إلخ والدولة الناجحة لا تسير دون استراتيجيات وقد يؤدي إهمال هذا الجانب إلى تعثر خطط الدولة التنموية وأحياناً إلى سقوطها،وحتى مفهوم الدراسات الاستراتيجية قد تغير في السنوات الأخيرة ليصبح قريباً جداً من مفهوم إدارة الأزمات التي تبدأ أولى خطواته بجمع المعلومات وتحليلها وهذا يتطلب وجود فريق متخصص وعلى قدرة عالية وتدريب على وضع الخطط وتنفيذها ، وضرورة تميزه بالإخلاص للوطن وعدم الارتباط بولاءات خارجية أو داخلية تتعارض مع المصلحة العليا للوطن، أو تجرح حيادية النتائج والتوصيات ،ولذلك فمن المفضل أن تنشئ الدول أكثر من مركز لمقارنة البيانات والتوصيات واختيار الأنسب منها. وفي فترة الغزو طلبت مني الحكومة إنشاء مركز للمعلومات والقيام بزيارات لمراكز المعلومات في مصر للتنسيق معها ، فسافرت إلى القاهرة والتقيت بالسيد ممدوح بالبلتاجي الذي كان رئيساً لهيئة الاستعلامات قبل أن يعين وزيراً واطلعت على كيفية الوصول إلى المعلومات وكيفية نقلها للرئاسة بشكل يومي حتى تكون الرئاسة متابعة لما يحدث في الساحة أولاً بأول،وكان للهيئة فروع ممتدة في المدن والمحافظات والقرى والنجوع ، وكل ذلك حتى يتم تلمس حس الشارع المصري والعمل على تحليله بصورة علمية ،وكذلك قمت بزيارة لهيئة قصور الثقافة والتي كانت عبارة عن مراكز لإلقاء المحاضرات وتبادل الآراء مع الجماهير .

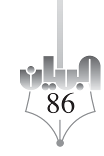
و ما كان يهمني في ذلك الوقت هو تحسس نبض الشارع المصري تجاه غزو صدام للكويت وكيفية احتواء أية اتجاهات سلبية قد تؤثر على الشارع المصري، في وقت كنا نحتاج فيه لتصحيح مفاهيم خاطئة كثيرة تحاول الدعاية الإعلامية القوية التي كان يمتلكها صدام أن تؤثر على الشارع العربي وغير العربي. وكنت حريصاً على مقابلة مراكز الدراسات المصرية التي تستقبل الوفود الأجنبية حتى أعرف منها وجهة نظرها بالنسبة للتعامل مع صدام حسين ولتحرير الكويت من قبضته والرد على الشكوك التي قد تساور بعض أفراد تلك الوفود . وهناك الكثير يقال حول تلك الفترة ولكن لا مجال للتفصيل في هذا الموضوع الآن

مواصفات

● وما هي مواصفات من يعمل بتلك المراكز الاستراتيجية؟

- كما قلت سابقاً يجب أن يتمتع العاملون في هذا المجال بالمهنية والعلم والخبرة وأن يكون المتصدي لهذا العمل مخلصاً لبلده ولعمله ولا تغريه المادة أو أي مغريات أخرى وأن يعمل بجد فيحرص على أن يقدم معلومات متكاملة مهما كانت و صغيرة، وفوق هذا وذاك يجب أن يجدوا من يحترمهم ويقدر آراءهم ،لأنه للأسف نجد أن كثيراً من يعملون في هذا المجال منبوذون . عند من لا يفهم عملهم . لأنهم كانوا على مر التاريخ ،وفي كثير من الأحيان ، يضطرون لتقديم معلومات وتوصيات مؤلمة ولاتدعو للتفاؤل مما يجعلهم مكروهين عند من يسدون له النصح ، وهم بين خيارين ، فإما أن يخلوا بواجب مهنتهم لينالوا الرضا أو أن يخلصوا النصح فينالهم السخط والتسفيه .

انتهى لقائي بالدكتور فاروق العمر وكنت أتمنى أن يطول للبصمات التاريخية التي تركها في أي موقع شغله ولغزارة المعلومات ودقة التحليل التي يتمتع بها ، وأخذت أتذكر إن كان مر علي اسمه في تكريم أو غيره فلم أجد ذلك ،ولكني وجدت مقالات تنتقد الجهات الرسمية وغير الرسمية التي كرمت غيره وأهملته ،وخاصة الجامعة ومؤسسة الكويت للتقدم العلمي بينما كرم من كانوا هم أقل منه شأناً .



كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد

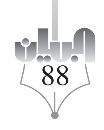
تأثرت اللهجة الكويتية على مر العصور بلغات ولهجات مختلفة، كالفارسية والهندية، والتركية والإنجليزية، وبعض الكلمات الإيطالية والفرنسية والسواحلية والأوردية، وبقايا كلمات سريانية وآرامية، وهذا يعكس مدى علاقاتها وتأثرها بحضارة وتجارة تلك الدول منذ نشأتها.

وفيما يلي ثَبْت لبعضٍ من تلك الكلمات.

---

* باحث من الكويت

ب	
أداة مجوفة معقوفة إلى الأعلى قليلاً تستعمل لفحص الحبوب الموجودة داخل الأكياس بحيث تُغْرَز في الكيس وتسحب عيِّنة من محتواه، تستعمل في فحص أكياس الرز والسكر والشعير، واللفظة سواحلية من أصل فرنسي، فهي في السواحلية تعني عود القصب، وفي الفرنسية تطلق على الخيزران، وكذلك هي بالفارسية. وأقول: واللفظة فعلاً كانت تطلق عندنا قديماً على أعواد القصب المجوف الذي كان يستعمل سياجاً للمزارع، كما تصنع منه "حظور" صيد السمك.	بَامبُو
مرساة السفينة، الهلب، الأنجر، لعلها من "بايره" بالفارسية وتطلق على طنب الخيمة، وهو أيضاً سيخ ينغرز في الأرض شأن الباورة التي تلقى في قاع البحر وتنشب بالأرض لتشد السفينة وتوقفها.	بَاوَرة
أو بايمباق: لفظة قديمة منقرضة كانت تطلق على رباط العنق، وهو ما يتزين به لابسو البِدل الإفرنجية، واللفظة من "بويون باع" التركية، هكذا يقول جلال الحنفي في معجمه.	بايِمْباغ
من السفن الكويتية القديمة المنقرضة، ذو شراعين، حمولته ما بين 60-15 طناً، كان يستعمل للغوص على اللؤلؤ والأسفار، والتسمية عائدة إلى أسرة "باتيل" في مدينة "كلكتا" في الهند التي اشتهرت بصناعة ذلك النوع من السفن.	بَتِّيل



تسمية كانت تطلق على مستودع البضائع، ثم أصبحت تطلق على "كراج" السيارة الخاص "المرآب". فارسية بمعنى قَيّد أو عقال الدابة أي مكان ربطها قديماً، واستبدل بعد ذلك بالسيارة.	بَخَّار
تسمية قديمة منسية، كانت تطلق على المدفأة التي تعمل، بـ"الكاز" الكيروسين، وهي فارسية بمعنى مدفأة، ذكرها ابن بطوطة بهذا الاسم.	بُخَارِي
البخت: الحظ، فارسية معَّربة، وفي المصباح المنير هو عجمي، وفي شفاء الغليل: أن العرب تكلمت به قديماً ومثله في اللسان.	بَخْت
منحة، عطاء، إكرامية، واللفظة عامية فارسية من "بخشيدن" بمعنى الهبة والإحسان، وهي بالتركية "باخشيش" للهبة والعطية، معَّربة.. هكذا في المنجد والمعجم الذهبي.	بَخشِيش
البخصم، معروف في الكويت، يُعمل من الذرة والطحين ونوع آخر يخلط بالبيض والسكر، ويجزأ على شكل مستطيل يصل إلى أربع بوصات. وفي مفردات ابن البيطار سماه "بقصماط". وفي المعتمد في الأدوية- توفي مؤلفه سنة 694هـ- قال: هو الكعك المسمى بقسماط ويعرف بالخبز الرومي، يقال أن اللفظة من أصل فارسي. أما صاحب الألفاظ المعربة فذكر أنها من اليونانية، وقال الأب لامس في كتاب الفروق أن أصلها عبراني تطلق على نوع من الحنطة.	بَخْصم



بَدِي	بتفخيم الباء، هيكل السيارة، وقديماً كانت اللفظة تطلق على الصندوق الخلفي لسيارة النقل الكبيرة، واللفظة انجليزية.
بَذَّات	البذات: ناكر الجميل، النذل، فارسية"بدذات" وهي من العربية المرخمة "بلاذات".
بَراق	أو براغ، تطلق على ورق العنب، يحشى بالرز واللحم، وهي تركية "بيراق" وتعني ورق العنب.
بَرْبُوك	لفظة قديمة تطلق على الشخص العديم الفائدة من باب الإهانة والاستهزاء، وهي في الغالب لفظة صوتية فارسية الأصل "بربوكو" تقال للكوز الصغير المكسور. قال البهاء زهير: **لا تعجبوا كيف نجا ساماً** **من عادة البربوك لا يغرق**
بَرْبِير	من الخضار الورقية، تؤكل نية، يسميها العرب "الرِجلة" والبقلة الحمقاء، سُميت بذلك لأنها تنبت في كل مكان وخاصة في مجاري السيل وأفواه الأودية فإذا جاء السيل اقتلعها. واللفظة من "بربريم" بالفارسية.

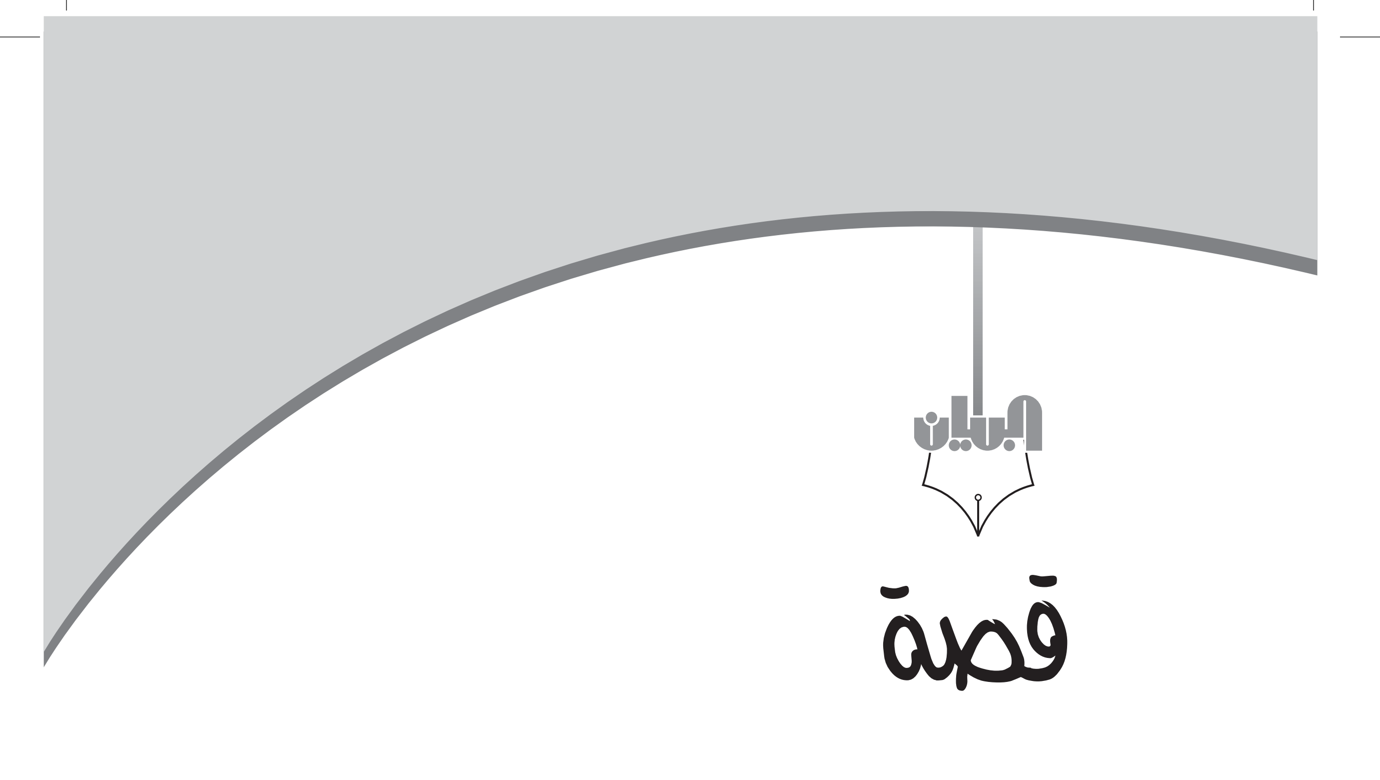


أو بريخة، اصطلاح بحري معناه غناء النهام وترديد البحارة لأناشيد الشيلات عند رفع المرساة، وعند العودة إلى مكان الرِسو بواسطة المجاديف. ولفظة بريخة كما جاء في المعجم الفارسي الكبير من "بريخدن" الفارسية ومعناها السحب والتجديد، وقيل سريانية الأصل من "بوراخا" ومعناها التبريك". وأقول: والراجح أن اللفظة عربية من "التبريخ" وهو الخضوع والتبريك، لأن الأناشيد التي يرددها البحارة عبارة عن رجاء من الله سبحانه وتعالى أن يوفقهم في رحلتهم ويرجعهم إلى أهلهم سالمين، وهذا واضح من خلال بعض الأبيات الشعبية التي يرددونها مثل: **شِلنا واتكلنا على الله** **ربي عليك اتكالي** **عَزّيت يامن له الملك** **كريم تعلم بحالي**	**بَرْخَة**
البُرد: الجانب أو الناحية، من الاصطلاحات البحرية، يقولون: اجلس على بُرد، أو ضع الشيء على بُرد" أي نحه جانباً. وبُرد السفينة: جانبها. انجليزية.	**بُرْد**
الستارة، والجمع "بردات"، تركية فارسية مشتركة "بَردة"، وهي كذلك في الهندية.	**بَرْدَة**



بَرًّا	بتشديد الراء، بمعنى: أخرج من هنا. فارسية "براه" معناها إلى الطريق. أما الدكتور داودٍ الجلبي: فردها إلى السريانية "برا" أي اذهب خارجاً، والأصل فيها إلى البر أو الفضاء، فصحى
بَرزَان	البرزان: البوق المصنوع من النحاس، يستعمل عند التنبيه للاستعداد العسكري، واللفظة تركية.



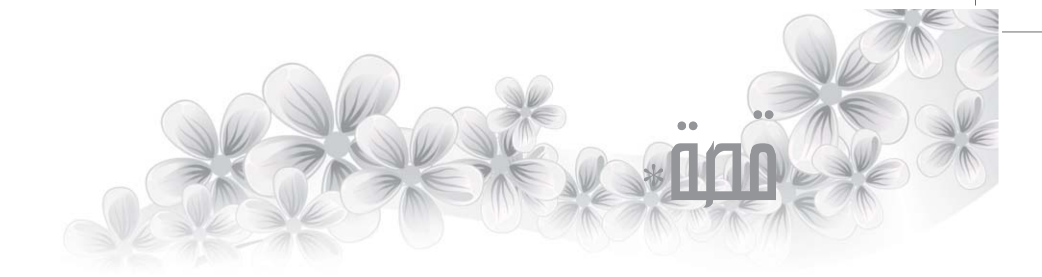


قصة

دعسة العروس ـــــــــــــ د. الطاهر الجزيري

ممر الشاعر ـــــــــــــ بيانكا ماضية

جنرال في المكتبة ـــــــــــــ تأليف: ايتالو كالفينو ترجمة: حسين عيد



دعسة العروس

بقلم: د.الطاهر الجزيري *

ضجت قرية "إسماعيل بك" بأصوات الطبول والمزامير، وامتلأت الطرق بالمارّة، وزاد الصخب والضجيج هتافات الباعة المنتهية إلى مسامعنا وهتافات الأطفال.

جلس الشيخ مسعود كعادته أمام دكانه العتيق يسرح لحيته البيضاء، منتظراً حرفاءه وزائريه. ولم يطل انتظاره كثيراً حتى ظهر صهره وليد من منعرج الطريق المطل على الدكان فسارع الشيخ لإحضار الشاي بعد أن رحب بضيفه الذي غاب عنه من مدة.

وشاءت الصدف أن مرّ وديع، وهو صديق لوليد من أيام الابتدائية، أمام الدكان ظهر ذلك اليوم وكان عائداً من السوق محملاً بأكياس البلاستيك الملأى بالخضر والغلال، فدعاه الشيخ مسعود للاستراحة عنده وتناول كأس من الشاي.

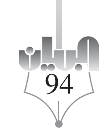
كان وليد شاباً طويل القامة، دائم الابتسامة ومنشرح الصدر، لا يعبأ بمشاكل الحياة ومصاعبها، فكلما تعقدت الأمور واستحكمت حلقاتها كان يردد : " خليها على الله بكرة تفرج يا عمي...".

استقر وديع بجانب الشيخ مكتئباً بسبب ما آلت إليه الأوضاع متذكراً أيام الشباب والأصدقاء الذين لعب معهم الكرة ودرس معهم واصطحبهم إلى الحفلات، ثم تنهد ...وقال :

- هل تذكر يا عم مسعود آخر مرة كانت لنا في هذا المكان، أنا و أنت... و وليد؟

- طبعا يا ولدي أذكر ذلك بالتفصيل.

* كاتب وأكاديمي من تونس مقيم في الكويت.



رفع الشيخ إبريق الشاي كعادته بعد أن تلمسه بيده، مفكراً في سبب امتعاض وديع من الأوضاع وخاصة في البيت بعد أن سمع عن زيارة وليد و زوجته إلى بيت وديع.

أحضر الكؤوس البلورية الجميلة، وسكب في ثلاثة منها شاياً معتقاً بالنعناع وقدّمه لضيفيه، ثم قال: ما شاء الله، الحياة لن تتوقف، كل شيء مستمر ألا ترى كيف كثرت في قريتنا هذه الأيام الأعراس والأفراح، وأصبح شبابنا يقدمون على الزواج؟

قال وليد : نعم...ولكن شبابنا أصبح يميل إلى الأجنبيات، أو بنات المدن، ولم يعد يلتفت إلى بنات القرية، رغم..!!

قاطعه وديع : و هل مازال في القرية بنات مناسبات للاستقرار؟

قال الشيخ : بلى يا بني، مازال ...الخير كثير... بنات الحلال" كثيرات، ولكن هنالك أيضاً بنات الحرام".

تذكر وليد أن مثل هذا الحوار، كان قد دار بينهما من قبل وتساءل إن كان العم مسعود يستدرجه للحديث في موضوع ما.

كان العم مسعود هو الذي أشار على وديع أن يتزوج "بنت حلال" كما قال، وعندما تشبث وليد بالزواج من "بنت حرام" مخالفاً كل التقاليد والعادات المعروفة، اقترح عليه الشيخ ابنته بعد أن حذّره من شرهنّ وقال إنه بريء أمام الله من أي ذنب.

قال وديع : صدقني يا عم مسعود : لم أكن أتوقع يوماً، أني سأندم على زواجي مثل اليوم .

فهم وليد أن صاحبه مازال يعيش في دوامة من المشاكل الأسرية خاصة بعد أن زاره بصحبة زوجته رادّاً الزيارة فاكتشف في مقارنة ملفتة للنظر الفارق بين زوجته وزوجة وديع.

أراد أن يخفف عنه بأن يقول له إن ما كان كان...أقدر لك يا أخي " ساعة الغفلة"، ابتسم وديع ... دون أن يتكلم.

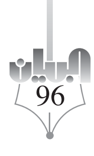
كان وليد ليلة زفافه قد قرر أن يحسم الأمر منذ البداية، فبعد أن أغلق الباب بقوة، انتفضت قطّة كانت في المطبخ ودخلت غرفة النوم، لحق بها وليد مسرعاً فحاصرها في الركن بعد أن سحب مدية كانت بجيبه، ثم قام بحركة جنونية فداس على جذع الهرة و فصل عنها رأسها ليتركها تتخبط في دمها حتى لوثت المكان.

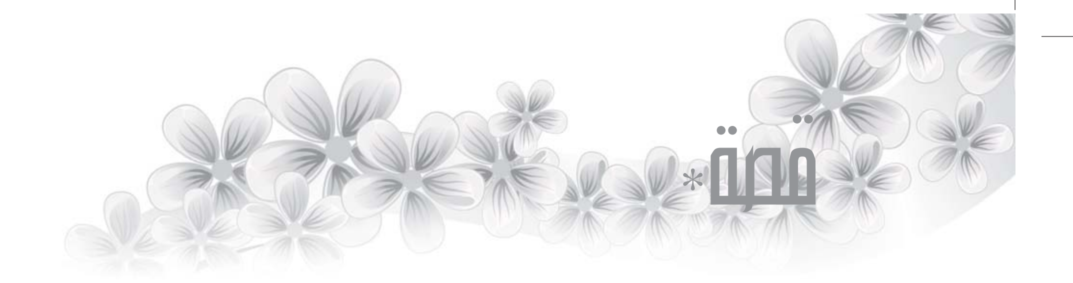


التفت بعد أن انتهى من أمر القطة، إلى العروس، فكانت المفاجأة. كانت ترتعد من الخوف والذعر في الزاوية الأخرى من الغرفة متخفية وراء الدولاب. أمرها بأن تسرع في تنظيف الغرفة، وإلاّ... فارتمت على رجليه مجهشة بالبكاء:

- أبوس رجليك...لا تقتلني ...لم أفعل شيئاً...سأنفذ فوراً ما تريد.

التفت وديع إلى العم مسعود، فوجده يبتسم، تذكر أنه رغم حرصه على رجليه أن تدوسهما عروسه ليلة زفافه، لكنها فاجأته على غفلة منه وداست على حذائه الأيمن دون أن تعتذر، حتى شعر بالألم يذهب عن أصابعه شيئاً فشيئاً.





ممرّ الشاعر

بقلم: بيانكا ماضيّة *

حين صعد المنبرَ ليلقي قصيدتَه، تلك التي كان عنوانها (الممرّ) كان هذا الأخيرُ في حالة ترقب، يرهف السمعَ لما يقوله الشاعر في ذلك المكان البعيد عنه، بعد أن تجرأ الشاعر عليه ذات يوم لينظر إلى حالته الذاوية خلسة من وراء الباب.

كان يدرك أنه يدوّن أفكاراً عنه وربما صوراً جلبها من الماضي السحيق، وشعر بأن لعبةَ حروفٍ تحاك في خيال الشاعر، وسيكون هو أحدَ أطرافها، ولكنه لم يكن ليدرك ما في قلب الشاعر تجاهه، سوى أنه كان يراه يروح ويغدو فيه؛ متأملاً جدرانه ومتمعناً في تفاصيل زواياه، زافراً أنيناً يكاد يبتلع كل ذرة هواء كانت تملؤه، إلا أن الممرَّ بقي في حالة ترقب دائمة حتى انقشع الغمام.

وضع الشاعرُ الممرَّ عنواناً لقصيدةٍ كان يترنم بها ليل نهار، وحين كتب فصولها على وريقات بيض كانت أمامه، أدرك الممرُّ أنه أصبح قاب قوسين أو أدنى من أحلام الشاعر، ولكن أنى له أن يعرف تفاصيل الصور، وأنى له أن يخفي نفسه الآن، أن يخبئ ما في الحكاية من أزمنة، وذاكرة الشاعر ملأى بالحكايات؟!

هاهي اللعبة تتكشف له الآن حين تتاهى إليه صوت الشاعر من على

---

* كاتبة من سوريا.



المنبر، إذ سمع الممرُّ اسمَه عنواناً للقصيدة، فبدأ ينصت لهذا الصوت، حتى وصلته الجملة التي هزّت كيانه: "أمس قبّلت حبيبتكَ في هذا الممرّ تحديداً"، وراح يتساءل: كيف فتح هذا الشاعرُ ذاكرتي للآخرين؟ الآخرين الذين لم يعرفوني من قبل، ولم يتلمسوا جدراني الرطبة الآن، ولم يمرّوا بي يوم قبّل الشاعر حبيبته بين أضلاعي، أضلاعي أنا حتماً.

لماذا عرّاني إلى هذه الدرجة؟ كيف أغرته القصيدةُ ليقول في سطورها أن "لا أحد في هذا الممر العتيق .. غير ذبابة تطنّ بانتظار من يفتح لها درفة النافذة!!".

ألم يبق فيّ إلا حشرةٌ تطنّ؟ أين ذاك الشعاعُ الذي دخلني حين كانت الحبيبة في سردابي الطويل؟!

كيف جعلته القصيدةُ يفتح باب الماضي؛ ليَدخُلَني فلا يرى إلا "خيوطَ العنكبوت" تتوالد فيّ؟!

أين النورُ الذي استقبلتُ الحبيبةَ به حين أطلّت ذات يوم تحمل تفاصيلَ شوقها ورغبتها؟!

أَنَسيَ أنها قبل أن تصل إليه تركت جناحيها خلف الباب كيلا تطيرَ في حضرته؟!

كيف لي أن أعيد إلى ذاكرته في هذه اللحظة تلك الحالةَ التي كان عليها ذات حب؟!

كان الشتاء حينها ينهمر بسيول أمطاره في الخارج، وكان الشاعر قرب المدفأة يعدّ ثواني الشوق، والباب الذي يحضنه الممرّ ينتظر في لهفة وهدوء يد الحبيبة لتلمسه، ها وقع خطواتها على الدرج، وها ضربات قلب الشاعر تسبقها إليها، ها هي يدها تنقر على الباب بخفة، فينتفض الشاعر كأن مساً أصابه، يفتح الباب بسرعة ليمسك بيدها ويسحبها إلى الداخل، كيف قبّلها في تلك الردهة؟! وكيف استسلمت ليديه لتحضنا رشاقتها؟! يكاد يجن جنونه الممر!!



لم يكن ذاك المَمرُّ في حالة ذهول مما يجري فيه، بل كان يغلي ويضطرب، كل شيء فيه كان يضج ويتحرك، وكان يعرف مسبقاً أن ثمة أمراً سيحصل، كانت الأجواء متوترة قبل مجيئها، وشيء ما كان يبرق في عيني الشاعر، لا أحد في الغرف المجاورة له، وأصوات موسيقا تنساب من مكان قريب منه!

كيف انهالت هذه الثواني على ذاكرة الممر كلمح البرق الآن؟!

ويعود ليتساءل: ألم يعد فيّ إلا الحيوانات النافقة وتلك الزجاجة الفارغة وبصيص الضوء الخافت؟! لماذا تركتَني إذن أنوء تحت وطأة أفكارك؟! أهذه هي صورتي في خيالك الآن؟!

رحلتْ هي من جسدي الطويل، وبقي عطرها يفوح في كل لفحةِ هواء تمرّ بي، ألا يتسرب أيها الشاعر فوحُ ذاك العطر من مسامي إلى رئتيك؟! كيف لك أن تنساه؟! إنه لم يزل متغلغلاً في أجزائي، مُرّ بي وتنشق عبيرَها، أم أنك لم تعد تتنشق مني سوى عفونة الغياب؟!

لا لم ترحل عني أيها الشاعر، ربما رحلتْ عنك، وتركتْك صريع الغياب "مذ تُوِّجتَ شاعراً للأبد الفسيح"، أما أنا فقد تُوِّجتُ مدخلاً لوجودها.

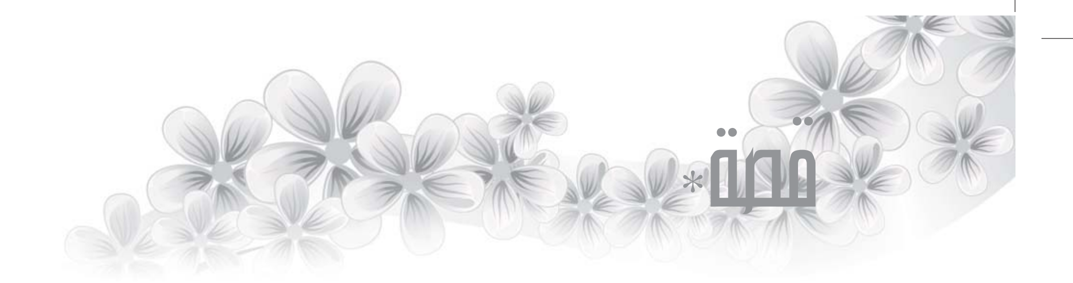
أَوَتصفني بالعتيق؟! يا لك من جاحد أيها الشاعر، أنا الذي يتجدد كلَّ ليلة بها، أنا من يروح ويغدو مع خيالها، أنا من ألقت عليه النظرة الأخيرة قبل أن ترحل... وكنت أنت سراب خيال.

دعني وشأني، وابق على ذاك المنبر لتلوّح للحضور بأساك وحزنك، أما أنا فلا قصائد تكفيني، ولا قصصاً ولا روايات، وهذا العبير - الذي دوّخني مذ مرّت بي وتركتني وحيداً أشتمُّ وجعَ قصائدك بعد أن طارت بجناحيها خلف الباب - أين أخبئه عنك كيلا تمر بي أشواقُ الأمس البعيد فأرميها وشاحاً عليك؛ فتدرك أني لست ذاك الممر العتيق بل أنا الطريق إلى "إيثاكا" بعد أن أعياك الطريق!



حين كان الشاعر يلقي قصيدته على الجمهور، كان ثمة حكاية تروح وتغدو في طول الممر وعرضه، تملأ الجدران فرحاً وألواناً، تملؤها فراشات وعصافير وحفيف أشجار، كان ثمة موسيقا تُعزف في غرف البيت كله تتاهت ألحانها إلى أسماع الجيران، حتى إذا جاء الشاعرُ الممرَّ بعد الانتهاء من الأمسية، صمتَ كل شيء، وعبرت الفراشات من بين درفات النوافذ كلها، وطارت العصافير حاملة أوراق الشاعر لتذروها من على سور الشرفة المطلة على الأنين، وغابت الألوان الزاهية، وعاد لونُ السراب يملأ الجدران، فيما ثمة وجه على أحدها كان يبتسم ابتسامة رقيقة ويلوي عنقَه للغياب!





جنرال في المكتبة

تأليف:ايتالو كالفينو
ترجمة: حسين عيد *

تسلل شكّ ذات يوم إلى عقول قمة المسؤولين في دولة "باندوريا" الشهيرة: أنّ هناك كتباً تحتوي على آراء معادية للهيبة العسكرية. وقد كشفت محاكمات وتحقيقات عن ذلك الاتجاه الذي انتشر الآن على نطاق واسع، بالتفكير في الجنرالات كبشر قادرين فعلاً على ارتكاب أخطاء والتسبب في كوارث وحروب، وهي أشياء لم تكن تقيّم دائماً كاقتحامات رائعة للفرسان نحو مصير مجيد، وكان قد شارك فيه عدد كبير من كتب قديمة وحديثة وأجنبية و"باندورية".

اجتمعت هيئة أركان "باندوريا" العامة لتقييم الوضع. لكنهم لم يعرفوا من أين يبدؤون، لأنّ أيّاً منهم لم يكن على دراية جيّدة في مسائل توصيف الكتب والمخطوطات والتعريف بها. تشكلت لجنة تحت رئاسة الجنرال "فدينا"، الذي كان مسؤولاً دقيقاً وصارماً. كان على اللجنة أن تفحص كلّ الكتب الموجودة في المكتبة الكبرى بـ"باندوريا".

كانت المكتبة تقع في مبنى قديم مليء بأعمدة وسلالم، جدرانه مقشّرة بل ومنهارة هنا وهناك، وقد اكتظت غرفها الباردة بالكتب إلى درجة الانفجار، وفي أجزاء يصعب الوصول إليها، مع بعض زوايا يمكن للفئران فقط اكتشافها. لم تتمكن الموازنة العامة لدولة "باندوريا" من تقديم أيّة مساعدة وهي مثقلة بالإنفاق العسكري الضخم.

---

* قاص ومترجم من مصر.



استولى العسكريون على المكتبة ذات صباح ممطر من نوفمبر. ترجّل الجنرال عن حصانه، بديناً، قاسياً، ذي رقبة سمينة حليقة، مقطب الحاجبين فوق نظارة أنفية، بصحبة أربعة مساعدين نحفاء ذوي ذقون عالية وأجفان مسبلة، هبطوا من مركبة، يحمل كلّ منهم حقيبة في يده. ثم جاء سرب جنود وأقاموا معسكراً في الباحة القديمة مع بغال وبالات تبن، وخيام، ومعدات طبخ، ومخيّم مخابرات لاسلكية، وأعلام للإشارات.

وضع طاقم حراسة عند الأبواب، مع إشعار بمنع الدخول "بسبب مناورات واسعة النطاق تجري حالياً". كان ذلك عملاً ملائماً من شأنه أن يسمح للتحقيق أن يجري في سرّية كبيرة. وكان على الباحثين الذين اعتادوا الذهاب إلى المكتبة كلّ صباح مرتدين معاطف ثقيلة وأوشحة وأقنعة صوفية حتى لا يتجمدوا، أن يعودوا الى البيت ثانية. يسأل بعضهم البعض بارتباك: "ما هذه المناورات واسعة النطاق التي تجري في المكتبة؟ ألن يخلفوا فوضى في المكان؟ وماذا عن سلاح الفرسان؟ هل سيكون عليه إطلاق النار أيضاً؟"

أبقي موظف واحد فقط من موظفي المكتبة، رجل عجوز ضئيل الجسم، يدعي "سيجنور كريسبينو" حتى يشرح للضباط كيف جرى ترتيب الكتب. كان زميلاً قصيراً أصلعاً، ذا عقل واسع العلم، وعينين مثل رأسي دبوسين يبرزان من وراء نظارته.

كان الجنرال "فدينا" معنيّاً بفن نقل جنود العملية وتوفير تموينهم طالما أنّ الأوامر قضت ألا تترك اللجنة المكتبة قبل أن تنهي تحقيقها، وهو عمل يتطلب تركيزاً وألاّ يسمحوا لأنفسهم بالتشتت. لذلك تمّ تدبير مؤونة إمدادات بمشقة من بعض مواقد سكنات الجيش، ومخزن للحطب جنباً إلى جنب مع بعض مجموعات من مجلات قديمة جرى الاعتقاد عموماً بأنّها رتيبة. لم تتمتع المكتبة أبداً بمثل ذلك الدفء في فصل الشتاء. ونصبت أسرة قشّ للجنرال وضباطه في مناطق آمنة محاطة بمصائد للفئران.

جرى تحديد الواجبات. خصص ملازم لكلّ فرع معيّن من المعارف، للمثال



قرن خاص من التاريخ. وأشرف الجنرال على فرز المجلدات باستعمال أختام مطاطية مناسبة اعتماداً على ما إذا كان الكتاب الذي تمّ الحكم عليه ملائماً للضباط، ضباط الصف، وعموم الجنود، أم ينبغي أن تبلغ عنه المحكمة العسكرية.

وبدأت اللجنة عملها المحدد. وكان يرسل تقرير جنرال "فدينا" كلّ مساء لاسلكياً إلى المركز الرئيسي. "لقد فحص كثير من الكتب. وضبط كثير من المشتبه فيه. وأعلن عن عدد كبير مناسب للضباط والجنود". ونادراً ما كان يصحب تلك الأرقام الباردة شيء خارج عن المألوف: طلب نظارة طبية لتصحيح قصر نظر ضابط انكسرت نظارته، أنباء عن بغل تناول مخطوطة نادرة طبعة "شيشرون" تركت مهملة.

لكن تطوراً أعظم كان في طريقه للحدوث، حين لم يرسل جهاز لاسلكي المعسكر أيّة أخبار على الإطلاق. إذ بدلاً من أن تخفّ الكتب قليلاً، بدا أن غابتها تنمو أكثر من أيّ وقت مضى متشابكة ماكرة. وقد غاب عن الضباط طلب المساعدة من "سيجنور كريسبينو". قد يقفز الملازم "أبوجاتي" للمثال، ناهضاً على قدمية قاذفاً بالكتاب الذي يقرأه على المائدة، قائلاً: "لكن هذا أمر شائن!". ثم يستطرد "يدور الكتاب حول الحروب القرطاجنية، ويتحدث جيّداً عن القرطاجنيين وينتقد الرومان! يجب أن يبلغ عنه حالاً!" (ينبغي أن يقال هنا، صواباً أو خطأ، أن القرطاجنيين اعتبروا أنفسهم أحفاد الرومان). جاء أمين المكتبة إليه متحرّكاً بنعليه الناعمين في صمت، قائلاً: "إن ذلك لا شيء". ثم استطرد "اقرأ ما هو مكتوب هنا حول الرومان مرّة أخرى، ويمكنك أن تضمنه تقريرك أيضاً، وهذا، وهذا"، مقدّماً إليه كوماً من كتب. يتجاوزه الملازم بعصبية، ثم يصبح مهتماً فيبدأ في القراءة، ويدوّن ملاحظات. وقد يهرش في رأسه ويتمتم "يا للسماء! كم من الأشياء نتعلمها! من فكّر فيها في أيّ وقت مضى!". ويوجّه الملازم "وتشيتي" الذي أغلق كتاب كبيراً الحديث معقبا إلى "سيجنور كريسبينو": "هذه أشياء لطيفة! لدى هؤلاء الناس الجرأة للتعبير عن شكوك في نقاء المثل التي ألهمت الحملات الصليبية! نعم يا سيدي، الحملات الصليبية!"، فيعلق "سيجنور كريسبينو" مبتسما "أوه، لكن انظر، إذا وضعت تقريراً عن ذلك



الموضوع، فهل أقترح عدداً آخر من كتب تقدّم تفاصيل أكثر". ثم ينزّل نصف رفّ كامل من الكتب. انحنى الملازم "وتشيبي" أمامها، واندمج فيها، ولمدّة أسبوع يمكنك أن تسمعه يغمز ويلمز وهو يطوي الصفحات متمتماً: "إنّ هذه الحملات الصليبية على الرغم من ذلك، ينبغي أن أقول أنها لطيفة جداً!".

ازداد حجم الكتب التي فحصت أكثر وأكثر في تقرير اللجنة المسائي، لكنها لم توفر أرقاماً نسبية لأحكام إيجابية أو سلبية. بينما ظلت أختام "فدينا" المطاطية عاطلة. وإذا حاول أن يقف على حال أحد ملازميه، فسأله: "لكن لماذا أجزت هذه الرواية؟ إن الجنود يجنون ثماراً أفضل من الضباط! إذ ليس لدى هذا الكاتب أيّ احترام للتسلسل الهرمي!". أجاب الملازم مستشهداً بكتّاب آخرين، محققاً تشوشاً كاملاً في مسائل تاريخية، فلسفية، واقتصادية. وهو ما قاد إلى فتح نقاش استمر لساعات وساعات، شارك فيه "سيجنور كريسبينو" في اللحظة يحتوي على معلومات مثيرة للاهتمام بشأن الموضوع قيد النظر، والذي كان له تأثير جذري في تقويض إدانات "فدينا" العامة.

بدأ السأم ينتاب الجنود في نفس الوقت نظراً لأنّه لم يكن لديهم ما يشغلهم. طلب أحدهم ويدعى "باراباسو"، الأفضل تعليماً بينهم، من الضباط كتاباً يقرأه. أراد الضباط في البداية أن يعطوه كتاباً من الكتب القليلة التي سبق الإعلان عن ملاءمتها للقوّات، لكنهم سرعان ما تذكروا آلاف المجلدات التي ماتزال بحاجة إلى فحص، بينما فكّر الجنرال كارهاً في ساعات قراءة "باراباسو" الخاصة المهدرة بسبب الواجب وأعطاه كتاباً لم يفحص بعد، رواية تبدو سهلة بما فيه الكفاية اقترحها "سيجنور كريسبينو". كان على "باراباسو" أن يرفع تقريراً إلى الجنرال بمجرّد الانتهاء من قراءة الكتاب. طالب الجنود الآخرين المعاملة بالمثل، فمنحوا نفس الواجب. قرأ "توماسون" بصوت عال لجندي زميل لا يستطيع القراءة، على أن يعبّر الرجل عن آرائه. وبدأ الجنود المشاركة جنباً إلي جنب مع الضباط خلال مناقشة مفتوحة.

لم يعرف الكثير عن التطوّر في عمل اللجنة: ماذا حدث في المكتبة خلال

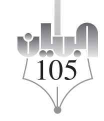


أسابيع فصل الشتاء الطويلة، ولم يبلغ عنه. كلّ ما نعرفه هو أن تقارير جنرال "فدينا" اللاسلكية إلى مقر هيئة الأركان العامة أصبحت أكثر ندرة من أيّ وقت مضى حتى توقفت تماماً أخيراً. شعر رئيس الأركان بالانزعاج، وأرسل أمراً بأن ينتهي التحقيق في أسرع وقت ممكن، على أن يُقدّم تقرير كامل ومفصل.

قوبل الأمر في المكتبة من "فدينا" ورجاله بمشاعر متضاربة: من جهة كانوا يكتشفون بانتظام اهتمامات جديدة تتطلب اشباعاً، وكانوا يستمتعون بقراءاتهم ودراساتهم أكثر مما تخيّلوا، ومن جهة أخرى لم يكونوا يستطيعون انتظار العودة ثانية إلي العالم مستأنفين حياتهم مرّة أخرى، عالم وحياة بديا الآن أكثر تعقيداً كما لو أنهما لم يجددا أمام أعينهم ذاتها، ومن جهة ثالثة هناك حقيقة أنّه كان يقترب سريعاً ذلك اليوم عندما يتحتم عليهم أن يغادروا المكتبة ممتلئين بالخوف، لأنّهم سيضطرون لتقديم حساب عن مهمتهم مع كلّ الأفكار التي كانت تتفجر في رؤوسهم دون أن يكون لديهم أيّة فكرة في الواقع عن كيفية الخروج ممّا أصبح زاوية شديدة الضيق.

في المساء وهم يتطلعون من النوافذ إلى البراعم الأولى وهي تتفتح على فروعها على ضوء الغروب وسط أضواء القرية المتدفقة، قرأ أحدهم أشعاراً بصوت مرتفع. لم يكن "فدينا" معهم: لقد أعطى أمراً بأن يترك في مكتبه وحيداً ليعدّ مشروع التقرير النهائي. لكن بين الحين والآخر كان الجرس يرن، ويسمعه الآخرون ينادي "كريسبينو! كريسبينو!" انّه لا يستطيع أن ينجز شيئاً دون مساعدة أمين المكتبة العجوز، وانتهيا إلى أن جلسا على نفس المكتب لكتابة التقرير معاً.

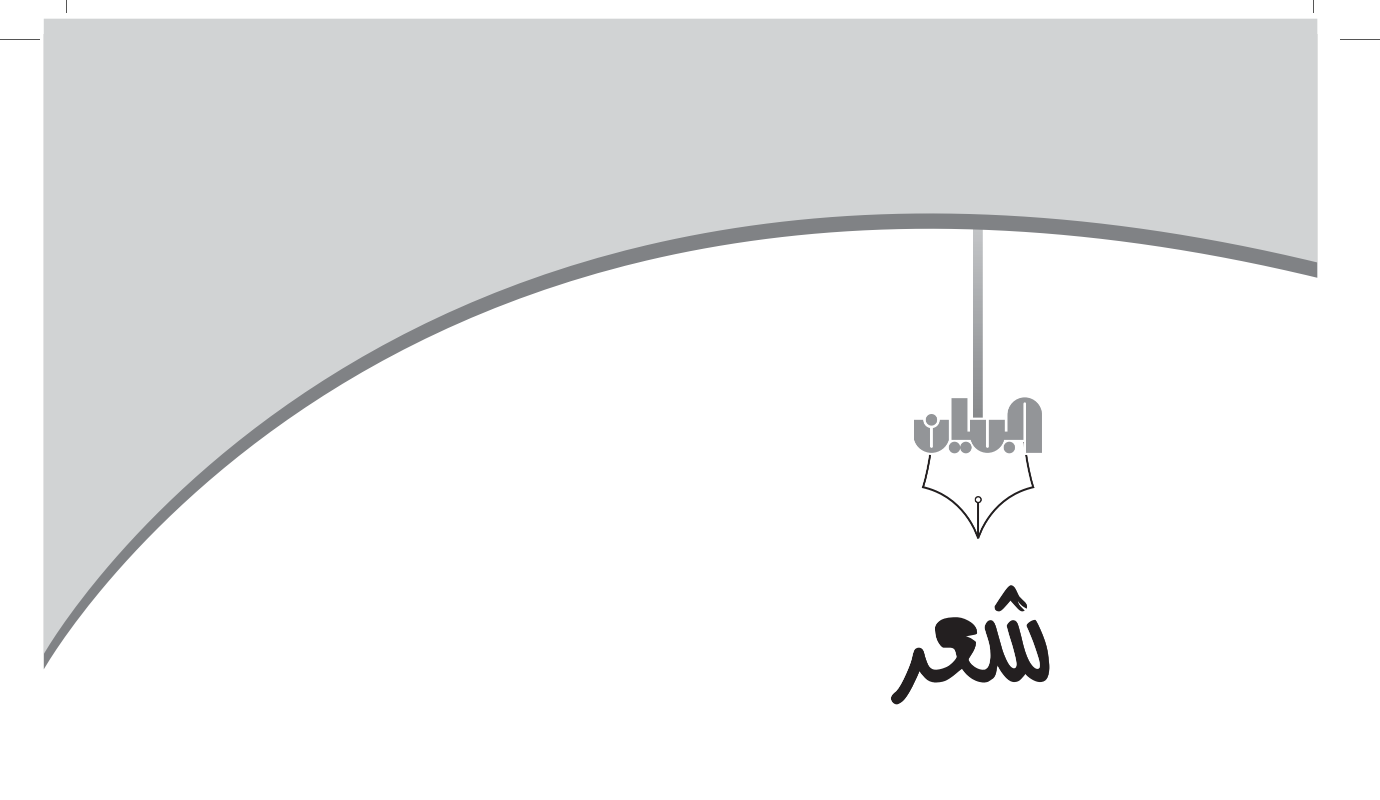
أخيراً غادرت اللجنة المكتبة ذات صباح مشرق، وذهبت لتقدم تقريرها إلى رئيس الأركان العامة، وعرض "فدينا" نتائج التحقيق أمام هيئة الأركان العامة. كان خطابه نوعاً من خلاصة وافية لتاريخ البشرية منذ نشأتها الأولى وصولاً إلى زمننا الحاضر، خلاصة وافية من جميع تلك الأفكار التي تعتبر قابلة للنقاش من قبل شعب "باندريا" ذي الرأي القويم، معلنة مسؤولية الطبقات الحاكمة عن مصائب الأمة، وممجدة الشعب كأبطال ضحايا لسياسات خاطئة وحروب لا داعي لها. كان عرضاً مشوشاً نوعاً



ما متضمناً ما يمكن أن يحدث لأولئك الذين تبنوا مؤخّراً أفكاراً جديدة، كان عرضاً كثيراً مابدا تبسيطياً ومتناقضاً. لكن فيما يتعلق بالمعنى العام الشامل لم يكن هناك أدنى شك. كان تجمّع الجنرالات مذهولاً، اتسعت عيونهم، ثم استعادوا أخيراً أصواتهم، فبدأوا في الصراخ. لم يكن مسموحاً حتى للجنرال "فدينا" أن ينهي خطابه. كان هناك حديث عن محكمة عسكرية، وتخفيض للرتبة. وبعد ذلك وخشية أن تكون هناك فضيحة أكثر خطورة أحيل الجنرال وضباطه الأربعة للتقاعد لأسباب صحيّة نتيجة انهيار عصبي خطير لحق بهم أثناء تأدية واجبهم.

كانوا يشاهدون بعد ذلك، في كثير من الأحيان، ذاهبين إلى المكتبة العامة، حيث ينتظرهم "سيجنور كريسبينو" مع كتبه، مرتدين ملابس مدنية، ومعاطف ثقيلة، وسترات سميكة، حتى لا يتجمّدوا.





شعر



من إلهام الشاعر المغرد: فهد بورسلي

شعر: فاضل خلف*

هذه الرباعيات هي من وحي الشاعر الشعبي الكبير فهد بورسلي، وهذا الشاعر لم يكن من شعراء الفصحى بالمعنى المعروف، ولكنه كان بحق فصيح الشعر برغم شعبيته، وكان يقتبس الألفاظ الفصيحة التي تقترب من اللغة الفصحى اقتراباً واضحاً، فهو بذلك كان قريباً من شعراء الأندلس الذين كانوا يمزجون الفصحى بالعامية، ومن يقرأ الموشحات الأندلسية يلاحظ هذه الظاهرة في أشعار فهد الشعبية، لذلك فإنني لاحظت على أشعاره الصادحة اقتراباً كبيراً من الشعر الأندلسي، وكان هذا الشاعر الفذ أحد الذين ألهموني فن الشعر العربي الفصيح برغم عاميته، فإلى روحه وهو في ديار الخلود تحية عاطرة تبقى على الأيام يتردد صداها في آفاق الوطن الحبيب جيلاً بعد جيل وحقبة بعد حقبة.

-١-

لماذا الهجر ملهمتي لماذا

أما كنت المسرة والملاذا؟

أيعجبك الصدود وأنت وحي

لشعري الصادح المعطاء هذا؟

---

* شاعر من الكويت.



فإن لم تبعثي يا نور دربـي

بغيث نـافـع ليكـن رذاذا

تحياتي إليك برغم هجــر

سيجعل حُبـيَ الشـادي جذاذا

– ٢ –

أقول لنبـع الحـب عيد مبـارك

وشعري بربات الحجـى يتبارك

وما النبـع إلا غـادة مستنيـرة

وسـحـر هواها بحـره متدارك

خليجية قد أشعلت بجمالها

مشاعل ليست في الغرام تشارك

حبتها رمال الشط حسناً ورقة

فقلت مع الأحباب عيد مبـارك

– ٣ –

اسلمي للصب يا ملهمتــي

خير وحي واستحلي أضلعـي

هي مأوى لك منذ الملتقـى

وإلى يوم الردى والمصـرع

نغمة أنت وما أعذبهــا

نغمة سحرية في مسمعـي

وستبقى للهوى أغنيــة

تتهادى في الفضاء الأوسـع



-٤-

إلى سراج المنتدى باسمه

تحية الهائم للهائمه

أبعثها والقلب في لهفة

والروح من وقد الجوى ساهمه

وكل من في المنتدى ينتشي

إن أشرقت بالطلعة الباسمه

أهديتها شعري وطيب الهوى

وهي بأسرار الهوى عالمه

* * *





ولدي

شعر: ندى الرفاعي *

صالحْ، أتسألُ كم أهواكَ يا ولدي   تاهَ السؤالُ وحار الفِكرُ في خَلَدي

* * *

حقّــاً أُجيبُكَ بــالآلاءِ ساطِعةً   لو يُسألُ الموجُ كم للبحرِ من مددِ

حتماً سآتيكَ بالأنباءِ أنشُرُها   لو يعلمُ الليلُ كم للنجمِ من عددِ

أُسدي إليك بما في القلبِ من لهفٍ   لو تُفصحُ السُحْبُ ما للماءِ والبَرَدِ

لا تحسبنَّ جفا الكِتمانِ منزلةً   فالحبُّ أسمى من الأمثالِ والعُقَدِ

كم قد رعتكَ عيوني بين أدمُعها   وما يكونُ بمثلِ الابنِ من أحدِ

تظلُّ أنتَ أميري ، بسمتي ، وغدي   مهما تجيء به الأيّامُ من رَغَدِ

قد أشرقتْ أملاً شمسُ السرورِ بنا   لمّا أتيتَ إلى دنيايَ يا سندي

إن كنتَ تبغي صميمَ الأمرِ غايَته   لا تسأل الأُمَّ كم للحب من أمدِ

فلستُ أنصفُ قلبي حين أُعلنُها   وأنتَ نورُ عيوني ، فلذةُ الكَبَدِ

أدعو الإله لكم * خيراً وموعظةً   مقرونةً بصلاح الروحِ والجسدِ

صلى الإلهُ على أزكى الورى أبداً   على ابن آمنةِ المختارِ ذي الرَشَدِ

* لكم : أنت وأخواك

---

* شاعرة من الكويت.





أغنيات قصيرة

شعر: أشرف محمد قاسم *

(١)

مسافراً

لم أزلْ

والحلم لؤلؤتي

عنها أفتش

في خلجان أحزاني

في رحلةٍ صعبةٍ

زادي بها أملي

عطشى حروفي

وحلْمي..

دون عنوانِ!

(٢)

مددتُ كفي

فمدي كفك الحاني

ولْتمسحي عن عيوني

غيث أحزاني

أمام بابك

---

* شاعر من مصر

أجثو

أبتغي وطناً

من بعد أن نَهَبَ الأغرابُ

أوطاني!

(٣)

قدَّمتُ للعمر – يا ليلى-

اعتذاراتي

أضعته – راحلاً-

عبر انتكاساتي

هزائمي

لم تزلْ تَتْرى بلا أمل

أنْ ينظر العمرُ – يوماً-

في شكاياتي!

(٤)

فتحت بابي

فلم يدخُلْ سوى الريح

تغتال زهري

وتلهو بالمصابيح

وتشعل النار كالبُركان

في كبدي

فإذْ بقلبي هوى

بين الأراجيح!

(٥)

لا تُشعلي بيننا

حرباً إلى الأبد

فكي قيودي



فحبلُ الحزنِ

من مسد

إني المسافرُ في عينيكِ

من زمنٍ

للحلم أمضي

وجُرحُ الحلم

فوق يدي!

(٦)

أخفي الضفائر

إنَّا يا مُنى بشرُ

حكاية الحسن

في عينيك تُخْتَصرُ

أخفي الضفائر

إنَّ الريحَ عاتيةٌ

وعن حكاياتنا قد حدَّثَ المطَرُ!

* * *



زِلْزَال

شعر: علي العطار *

عشر أعوام بضيم قدْ مَضَت | فيهَا نارٌ لا تسلْ كَيفَ كَوَتْ
لا تسل يا صاح عمّا قد جرى | فعيوني للرُّقادِ مَا رَنَتْ
إنَّ عَينَ القوْمِ ضَحْكَات بها | إلا عيني وحدها التي بكَتْ
وحدها تبكي بِحُمْرِ الدَّمع لا | تَهْجَعُ الدَّمعاتُ لَوْ آهٍ جَرَتْ
سحبوني من أُناسٍ شمْلَهُمْ | خيمةٌ في وادي صدْق نصبَت
وَرَمَوْني للضَّواري غضْبةً | هل يُبالوا إنْ وُحُوش نهشت
أكذا حظِّي بأَنْ ألقى الرَّدَى | بين أوْباشٍ مَغول منْ غَزَتْ
هكذا شاء الزّمَان أن أكنْ | في قطيع من كلاب نَبَحَت
إِيِه والله فليسَ نبحُهَا | إلاَّ كذْب وافتراء وبُهت
ها أنا ذا قدْ شَرِبْتُ كأسَهَا | مُرَّةَ الطعَّمْ وروحي لوِّعَتْ
من أذاها تشتكي وما ترى | إلا صفْعَ الدَّهرِ كُلَّما اشتكَتْ
تَنْدُبُ الحال وتَرْثِي نَفْسَهَا | آه لَوْ تَدْري بماذا قدْ رَثَت
كُنْتُ حقّاً كالضَّرير من مشى | دُونَ راعٍ كيف رجلاهُ هَوَت
مثل بيْت واطيَ السُّور حماً | هل تلُمْ بلوى الزَّمان لو علت

---

* شاعر من الكويت.

آه باللـه فكيف حالتي ... من صروف الدَّهرِ ماذا قد وجدْت

هل ألُمْ ذنب المآسي لو أتى ... وبه الأنيابُ جُوعاً كَشَّرَتْ

لا ولا وألف كلاَّ لاَ ولاَ ... تَرْأفُ الدُّنيا برُوح ضَعُفَتْ

آنَ وَقْتَ السَّيف زلْزَالٌ به ... تُخْرَسُ الأفواه مَن حيث افترت

أَمِنَ العَدْلِ أرى الضّيْمَ ولا ... أشْهَرُ السَّيف لعمري هَزُلَتْ

حان وقت كي أقلْ لَهُمْ كفى ... قَدْ مَضَتْ أعوَام ذُلّ وَانْتَهَت

حان يَوْمَ الثَّأر من قوم عتوا ... فبه شمسُ الجلاءِ أشرَقَت

هذا يومُ الانتقام قدْ أتى ... وبه الأسيافُ بَرْقاً لمعت

سأعود مثلما كُنْتُ أنا ... لاكَمَا شاءتْ وحُوش واشتَهَت

مرحباً زلزَالُ ثأرٍ مرحباً ... إن نفسي للمآسي طلَّقت

أنت تدري أيُّها القلب بما ... قدْ حوَيْتُ كُنْ أنا بحيثُ أنت

فاهمس اليوم نشيداً صارخاً ... صَرْخة السَّيف على قوم بغت

أجل اهمسْ في ضمير الدَهر هل ... كسرتْ دُنْيَاكَ سُحْقاً مَنْ قسِت

أجَلَ اصْرَخ في وُجُوه القوم لا ... ذُلةٌ هيهات من نفس أبت

أجل ازرعْ شوكةً في حَلقهم ... وانثر التُّرْبَ على عَينٍ عَمَتْ

أجل اهْتفُ حَاملَ السَّيف أيَا ... مَعْشرَ الأوْباش يا أهل العَنَت

أجل أقدمْ أيُّها العامُ الذَّي ... فِيهِ تَرْقى النَّفسُ بَعْدَمَا هَوَت

زَلزِلِ الأرْضَ على قومٍ بغوا ... لا تسلني أيُّ أرضٍ زُلزِلَتْ

رَامُوا صَمْتِي وخُضُوعِي إنّمَا ... عَلِمَتْ دُنيَانَا مَنْ فِينَا صَمَتْ





خلوة يوسفية

شعر : الزبير دردوخ *

* قُطُوفُك دَانيَةٌ ..
والرُّؤى مُسْرَجَاتٌ بِطِينٍ ..
وَنَار ..
وَشَيْءٍ مِنَ الزَّمْهَرِيرْ !!

* كَلاَمُك عَذْبٌ ..
وَحُلْوٌ ..
وَشَكْلُك ..
فِيهِ انْسِجَامٌ مُثِيرْ !!

* فَمَاذَا يَضِيرْ ..
لَوَ أنِّي طَرَحْتُ التَّلَعْثُمَ ..
قَبْلَ الجَوَاب ..
فَإِنَّ السُّؤَالَ عَسِيرْ ؟!!

* قُطُوفُك صَاهِلَةٌ ..
وَالرُّؤَى سَاهِمَاتٌ ..
فَحُلْمٌ يَحُطُّ ..
وحُلْمٌ يَنُطُّ ..
وَحُلْمٌ يَطِيرْ !!

* بِحَارُك مُزْبِدَةٌ ..
وَالْقُلُوعُ مُرَابِطَةٌ ..
وَالْمَرَافِي مُهيئةٌ لِلنَّفِيرْ !!

---

* شاعر من الجزائر.

* مَسَاؤُك حَرْبٌ ضَرُوسٌ ..
فَجَيْشٌ يَصُدُّ ..
وَجَيْشٌ يَرُدُّ ..
وَجَيْشٌ ..
يُغِيرْ !!

* سَمَاؤُك مُرْعِدَةٌ بالأَغَانِي ..
وَصَيْفِي ..
صَبِيٌّ ..
شَهِيٌّ ..
غَزِيرْ !!

* فَمَاذَا يَضِيرْ ..
لَوَ أنِّي تَهَيَّأْتُ ..
هِئْتُ ..
وَهِيتَ ..
وَهَيْتُ ..
وَأَبْحَرْتُ فِي وَشْوَشَاتِ الْحَرِيرْ !!؟

* وَمَاذَا يَصِيرْ ..
لَوَ أنَّ العَشَاءَ الْحَرَامَ ..
عَشَائِي الأَخِيرْ !!؟
***
* كَأَنِّيَ طِفْلٌ ..
تُرَاوِغُنِي دَهْشَتِي ..
بَيْنَ مَدٍّ ..
وَجَزْرٍ ..
فأَرْنُو إِلَى شَمْعَةٍ ..
فِي أَقَاصِي الضَّمِيرْ !!



****

تَمَهَّلْ قَليلاً ..
وَرُدَّ السَّوَاقي إلَى لَحْنِهَا ..
وَالْخَرِيرْ !!

ورُدَّ السُّيُوفَ المضَاءَ إلَى غِمْدِهَا ..
وَالْجَنَاحَ الْمَهِيضَ ..
إلَى طَلْعَة ..
فِي أَعَالِي الأَثِيرْ !!

* تَمَهَّلْ قَليلاً ..
فَإنَّ وَرَاءَ السُّهُولِ ..
انْحِدَاراً خَطِيرْ !!

* تَخَيَّلْتُني في السَّعِيرْ !!
فَوَا حَسْرَتَاهُ ..
بِمَنْ أَسْتَجِيرْ ؟؟
إذَا مَا دَعَانِي الإلَهُ لِسُوءِ الْمَصِيرْ !!

* تَذَكَّرْتُ يُوسُفَ في قَصْرِهَا ..
وَالْحِسَانَ ..
يُرَاوِدْنَهُ بِالْهَوَى ..
وَالشَّذَى ..
وَالْعَبِيرْ !!

* هَمَمْتُ أَقُولُ الَّذي ..
لاَ يُقَالْ ..
هَمَمْتُ بِكَأْس ..
وَدَالِيَة .. وَ ..
هَمَمْتُ ..

بِأَمْرٍ ضَرِيرْ !!

× تَذَكَّرْتُ يُوسُفَ في ..
حُبِّه ..
تذَكَّرت يُوسُفَ فِي
جُبِّه
تَذَكَّرْتُ يُوسُفَ في
سِجْنِه .. وَالْبَشِيرْ !!

* خَذَلْتُ فَمِي ..
وَدَمِي ..
وَالرُّؤى ..
وَالْعَبِيرْ !!
خَذَلْتُ البَرَاكِين في ..
شَهْقَتِي ..
وَالزَّفِيرْ !!

* تَذَكَّرْتُ يُوسُفَ فِي ..
طُهْرِه ..
وَالْعَفَافَ الْكَبِيرْ !!

* فَطِرْتُ بَعِيدًا ..
بَعِيدًا ..
وَمِنْ عَادَتِي أَنْ أَطِيرْ !!

* جَنَاحَايَ ..
لَمْ يَرْضَيَا سَقْطَتِي فِي ..
طُقُوسِ الْحَرِيرْ !!
***



سيد الحور

شعر: دعيج بدر الدعيج *

سيّد الحوّرِ النُضرِ زعزع القلبَ بالنظرِ
حلّ في الروح ثم نأى تاركاً أعظمَ الأثرِ

***

حسنه سيق من عربِ يُرسلُ الجفن في فتَرِ
تذهب العقل سكرتهً و الجوى منه في سقَرِ

***

أبعدُ الدّربِ مسكنُه و هو في القلب ذو حَضَرِ
أبعدُ الخلق عن طلبي أقرب الخلق من نظري

***

ليس كالشمس إذ طلعت شارة الفسّق الصفر
بل هو البدر هالته تترك الليل في سفر

***

قيل لي كيف تنزلها من سنا الشمس للقمرِ
قلت ما الشمس مبهرةً تفضُل البدر في السّحرِ
أشمسُ العرب قاسية و الهوى أوجه البُدُرِ

***

أدمع العين قد نضبت و اشتفى الغمّ من نظري
ليت لي عندكم سبباً ينقذ القلب من ضجري

***

يا بني العمّ ما فتئت عينه تكتوي بصري
أنضوي تحتكم فرقاً من هوى سيّد النضُرِ

---

* شاعر من الكويت.

من تاريخ البيان

تُشرع مجلة البيان نوافذ ذاكرتها على ماضي الكويت الأدبي، من خلال إعادة نشر مختارات لمواضيع من أعداد سابقة من "البيان" منذ صدورها في عام ١٩٦٦م. وذلك لإعادة الوهج إلى مواضيع شكلت في يوم ما، ملامح ثقافة بارزة على وجه الحياة الأدبية، لأدباء أسسوا البنية المعرفية في الكويت، فكان لابد من وقفة وفاء بحقهم، وفي الوقت نفسه ما سوف تحققه هذه المواضيع من فائدة للأجيال.

* وقد اخترنا من العدد العشرين، أكتوبر ١٩٦٧ ما يلي:

- لقاء مع الفنان خليفة القطان حاوره: سليمان الشطي.
- حول رواية موبي ديك بقلم: عبد الرزاق البصير.
- شجون شعر: خالد سعود الزيد



لقاء مع الفنان خليفة القطان

حاوره: سليمان الشطي *

كل شيء في بلدنا هذا وفي أمتنا النامية.. كل شيء بلا استثناء يخطو خطواته الأولى فمن الصناعة إلى النواحي الاقتصادية إلى أن ننتهي عند الفن. كل هذه تبذر بذرتها الأولى في أرض المعرفة.. ومن الطبيعي من أصول الأشياء ومن نقطة البداية جدا والحالة هذه أن تكون البداية فيها، ففي الفن التشكيلي نبدأ من المذهب الكلاسيكي فالرومنتيكي ومنه إلى نهاية الطريق..وقد نختصر الزمن ولكننا لابد وأن نمر بهذه المراحل حتى يكون النمو طبيعياً ومتكاملا ... ليست هذه بمقدمة أسوقها قبل هذا المقابلة ولكنها نقطة أساسية يرتكز عليها كل من يعترض على الفنان خليفة القطان- أقول يعترض ولا يهاجم.. ولا شك أن مزيداً من الجهد والعمل والعرق على القطان أن يبذله حتى ترتكز دعائم "السيركلزم".. أمر واحد لا يمكن أن نقبله أبدا، ونعني به الهجوم وأمر واحد نحث وندعو له ونعني به المناقشة.. وعليه أن يقول ويشرح ويفسر ولقد حاول ولا يزال يحاول، وسنبذل كل جهدنا لنفهمه .. وقد عرضنا عليه قول المعترضين فقال:

الفن الكلاسيكي هو الثابت ويسبغ فضله على كل المذاهب الفنية فمنه المنطلق، هناك فعلا مدارس منها السريالية والتكعيبية وهناك المذهب الوحشي والدادي ولكن قيمتها لا تصل إلى مستوى الفن الكلاسيكي.

● ولكنك اتجهت إلى السيركلزم بينما نحن لا نزال نخطو الخطوات الأولى.

- الجمهور الكويتي فطري لا يفضل من الأشياء إلا الواضح منها مثل

* كاتب وأكاديمي من الكويت.



منظر البحر، وهناك من يريد من الفنان أن يكون ناقلاً وليس خالقاً ومبتكراً وهذه الأعمال أشبه ما تكون بالأعمال التجارية وهي بعيدة كل البعد عن الفن فليس الفن محاكاة للطبيعة ولكنه إحساس بما حوله وتفاعل معه.. وأنا في "السيركلزم" أحاول أن أنقل تفاعلي مع ما يحيط ولنأخذ مثلاً لوحة "الغواص الكويتي" نجد فيها الغواص نفسه بلونه الأسمر وقد اشتعل رأسه بالمشيب وجزء منه في البحر والجزء الآخر إلى أعلى، وهو يغوص قاصداً "المحار" وهي الهدف.. ونجد شكل المحار وفيه الدوائر تمثل دورانه في حلقة تكاد تكون مفرغة قد يجد أو لا يجد، وهو يقضي أربعة شهور في ضوء الشمس وظلمة الليل. ونشاهد كذلك المخاطر فنجد سمك القرش، وتبرز اللوحة كذلك وسيلته التي يستغلها فيظهر "السنبوك" والشراع...

• إذاً نستطيع أن نقول أن "السيركلزم" لا يبعد عن الاتجاه الكلاسيكي...؟

- السيركلزم كما برز في لوحة البحار عبارة عن قصة متكاملة، ولو أردنا أن نعبر عن حياة البحار مثلاً بالطريقة القديمة لاحتجنا إلى وقت طويل ومساحة كبيرة ولكن السيركلزم قلص المكان والزمان..

• سؤال في ذهني يدور.. يا ترى كيف خطرت فكرة السيركلزم في ذهنك..؟

- كان هذا سنة ١٩٦٢.. والسيركلزم معناه الدائري وقد كانت نتيجة قراءة كتب الفلسفة والطبيعة والعلوم العامة.. وقد قرأت عن النظرية التكعيبية القائلة أن عنصر الأشياء بدأ من مكعب ومنه تتكون بقية الأشياء.. وأنا أرى غير هذا ولا أقبل هذه النظرية لأن كل شيء - كما هو معروف - مكون من ذرات والذرة عبارة عن دوائر نواة يدور حولها الكترون وهذه أصغر شيء والأصغر منها إذا وجد قد لا يخرج عن هذا النظام وإذا نظرنا إلى الأكبر نجد الأرض تدور حول الشمس والشمس ومجموعتها تدور حول نجوم أخرى.. إلخ.. هذا الخط الدائري، ومن هذا الدوران يكون تحديد الزمان كما تتولد الطاقة من هذا الدوران.. انظر إلى الصخرة التي تلقيها في الماء ألا تجد الدوائر تحيط بها.

• إن الطبيعة تبرز في هذا الفن فأين الإنسان؟

- ارتباط الإنسان في الطبيعة واضح علاوة على ذلك أن هذه الدائرية "السيركلزم" تظهر غرائز الإنسان وغاياته المتجددة المتواصلة التي لا أول لها ولا آخر فهذا الاتصال في رغبات الإنسان وهذه الذرة هما الأصل في كل شيء. ونقطة أخرى أحب أن أقف أمامها لحظة ففيها توضيح للقيمة التي يرتكز عليها هذا الفن.. فالسيركلزم عبارة عن ضابط يقف أمام دعوة الارتداد.

• يمكن أن توضح هذه النقطة أكثر؟

- أنت تعرف أن الإنسان لما أراد أن يعبر عن نفسه في القديم أخذ ينحت في الصخور وفي الكهوف ويرسم ما يختلج في ذاته ونحن نستطيع أن نلحظ هذا من الحفريات التي كشفت الكثير، فالإنسان القديم عبر بحرية مطلقة دون أن تتدخل التعقيدات العقلية.. من هذه النقطة ثار أصحاب المدارس الحديثة في الفن حيث حاولوا أن يعبروا مباشرة عن ذات الإنسان بينما كانت الكلاسيكية تسير ضمن خطوط مدروسة ومحددة ومن هذه كانت السيريالية والتجريدية وغيرها.. ولو وضعنا قطعة من الحفريات ومن الأشكال التي رسمها الإنسان الأول بجانب ما يرسمه الفنانون المحدثون لما وجدنا أي اختلاف..

•ولكن ليس هذا ما يعيب الفنانين المحدثين فكل من الإنسان القديم والفنان الحديث حاول أن يعبر عن الذات الإنسانية...

- صحيح أن كلا من الإنسا القديم والفنان المحدث حاول أن يعبر عن ذات الإنسان. ولكن أين تقدم الإنسان.. أين التطورات التي حدثت أليس لها تأثير على الإنسان وهذا التأثير ألا ينعكس على الفنان .. ومن هذه النقطة يدخل السيركلزم الذي يجمع بين ما يختلج في ذات الإنسان وبين العقل فالسيركلزم يجمع بين الفطرة والعقل وهو بهذا يحمي الفن من العودة إلى نقطة البداية ولا يحرمه من التعبير الصادق عن ذاته...

•كل فنان أو مبتكر يرسم مستقبلاً لابتكاره فما المستقبل الذي ترجوه وتؤمله لهذه الطريقة؟ وعلى أي أساس تستند؟

- عندما يتبين إنسان شيئاً فيعني هذا أنه يرجو له كل نجاح، ولكن المهم هو أن الإنسان عندما يؤمن بشيء عليه أن يعمل لأجل هذا الشيء، وهناك ثلاثة طرق أعتمد عليها وهي:

أولاً: الدعاية وهي وسيلة لنشر الطريقة أو المذهب وهذا طريقها معروف...

ثانياً: الفنان نفسه فبقدر موهبة الإبداع التي عنده والابتكار الذي يأتي به وإحساسه المرهف الدقيق كل هذه حينما يحاول أن ينقلها باخلاص عن طريق الخط واللون والفك. نأخذ مثلاً "برايتون" لقد عمل هذا الفنان لأجل السريالية وضحى وكافح حتى نالت هذه الشهرة العالمية.

الثالث: الجمهور وهذا هو الجانب الأصعب فقد تشتهر الطريقة الفنية من خلال الاسم فقط فالكل يعرف اسم السيريالية والتكعيبية مجرد اسم أما حقيقة هذه المذاهب فتحتاج إلى وقت حتى تعرف حق المعرفة. والسيركلزم. قد لقى تجاوباً في إيطاليا وتقبلوه كمذهب جديد.. وأنا أحاول أن أجعل البساطة الطابع العام للسيركلزم فرسالة الفنان

يجب إلا تبعد كثيراً عن الجمهور، فالطريقة السريالية قد تذوقها الجمهور كشكلٍ ولم يصل إلى المعنى إلا تخميناً... ولم أحاول أن أبتعد عن العصر فحاولت أن أصور الطابع العام لهذا العصر فوجدت الحقد والكراهية والبغضاء...

● ولكن ألا تعتقد أن للطيبة مكاناً من الواقع فأين مكانها من السيركلزم؟

– هذا السؤال طرح علي في إيطاليا.. قيل لماذا هذا الطابع ولكن أقول هناك محبة وصفاء، ولكن الحقد والكراهية متغلبة على الطيبة وأنا أحاول أن أبرز الحقد والكراهية لعرضها على الناس فمن كانت هذه الصفات تعكس ذاته فهو هنا سيدرك مقصدِ اللوحة.. وأناٍ أرى الطيبة أصلاً والأنانية فرعاً فعندما نقضي على هذه الطفيليات تبقى الحسنات... ولكن ليس معنى هذا أنني لا أمثل عن الجوانب السيئة فقط فقد عرضت وصورت الأمومة والحنان والحزن وكذلك من البيئة مثل البحار.. ولكني أتجه إلى الجوانب المعنوية، وهنا تبرز نقطة واحدة وأعني بها الجمال فالجمال عندي إحساس في ذات الإنسان وليسٍ تأثير الآخرين وأنا لا أصور قيماً أو جمالاً.

● وقفة أمام الفنون الحديثة.. إن الفنانين في العصر الحديث يقولون أن الحياة في العصر معقدة لا تخضع لمقاييس...

– أنا لا أعتقد هذا فالحياة كما هي ولكن الذي يعقد الحياة هو الأنانية والطمع فالأنانية والطمع هما اللذان دفعا أمريكا إلى قتل الأبرياء في فيتنام فالعقد ترجع إلى تصرفات الناس معهم.. ومنذ فترة قتل أحد الأمريكيين سبع بنات، فلو فحصنا هذا الإنسان لعرفنا أنه أقدم على القتل لا لأنه يحب بل لأنه يكره.. والكراهية جاءته من الواقع الأليم الذي عاشه فالأمراض النفسية ما هي إلا انعكاس للواقع الأليم الذي رسمته تلك الأطماع....

● الفنان انعكاس لواقعه وهذا الاتجاه نحو تصوير الحقد والكراهية هل اكتسبته من واقع مجتمعنا الكويتي؟

– لا أستطيع إلا أن أقول أن الكويت هي التي أمدتني بهذه الصورة نستطيع أن نستعرض شرح لوحتي " حياة فنان" ففيها بعض جوانب هذا السؤال. تقول اللوحة "إن الفنان المخلص الصريح يحاول من حوله نبذه كالنواة، لأنه لا يجاريهم بلبسٍ أقنعة الزيف والخداع ولأنه دائماً يحاول إبرازها برشيته، إن الفنان الصادق يتألم لما يحدث من حوله من مساوئ قد تدفع مجتمعه إلى الهاوية. ولكن بإيمانه وعزيمته سيظل يعمل لمحاربتها حتى تبيض عيناه ويشيب شعره، إنه يسمعهم في ملذاتهم يجاهرون وفي حقدهم يظاهرون وهو يستعرضهم ولكن هيهات أن يسمعوا. إنه يحترق لينير

لهم الطريق ولكن هيهات أن يبصروا أن واجبهم أن يقدروه ويصونوه كالجوهرة لا أن ينبذوه كالنواة ولكن هيهات أن يدركوا.. فكما ترى أن شرح هذه اللوحة يعطيك صورة واضحة عن أثر الكويت على طريقتي هذه، وأنت ترى أن كل هذه الأمور التي تعرضت لها اللوحة موجودة في الكويت..

• المعركة الأخيرة تكشفت عن أشياء.. وتبرز سؤالاً عن دور الفن في هذه المرحلة الحاسمة؟

- الفن كأي رسالة أخرى كالأدب والمسرح والموسيقى من رسالته إبراز المشاعر القومية التي تحدث في محيطه وذلك عن طريق عمل اللوحات التي تجسد الحوادث وإقامة المعارض داخل البلد وخارجها، لأن الفنان إذا أقام معرضه داخل الوطن العربي يعكس انفعال الجمهور القومي.. أما في الخارج فيعكس الحقيقة ويظهر للآخرين ما يدور في وطننا العربي.

• ولكن هل من مشاعر شعبنا القتل؟

- أبداً وأنا في اللوحات التي رسمتها حاولت إظهار الحقيقة وهي أن شعبنا يدافع عن نفسه والدفاع عن النفس واجب يقره كل إنسان وكل الأمم... ولقد قام الفنانون السوريون أثناء المعركة بمجهود ممتاز وقد رسموا لوحات وعرضوها في الشوارع.

• سؤالنا قبل الأخير هو ما هو الرأي الذي كونته حول الفن في الكويت؟

أي شعب له فن ينبع من أعماقه وقد يكون الشعب هذا متأخراً.. ولكن لابد له فن خاص. وفي الكويت كانت هناك البذور الفنية الفطرية "فالابوام" كان فيها الكثير من الزخارف والأبواب كذلك، وقد ابتعدوا عن تصوير الأشخاص اعتقاداً منهم أن هذا يحرمه الدين الإسلامي، والحق غير ذلك فالإسلام لا يحث على عمل التماثيل خاصة في السنوات الأولى خوفاً من العودة إلى الجاهلية، أما إذا استقر الدين في النفوس فلا خوف من العودة إلى الكفر.. ولكن هذا لم يمنع - كما ذكرت - من ظهور الزخارف وبروز النواحي الجمالية.. وبعد هذه الفترة جاءت النهضة الحديثة وفتحت المدارس تطورت النهضة الفنية وبرز الاعتناء بالفن، وقد فتح المرسم الحر وهو تحت إشراف وزارة التربية، وقد قامت وزارة الإرشاد بتقديم خدمات جليلة للفنانين. وفي هذا المجال علينا أن لا ننسى الفنانين الراحلين معجب الدوسري ومحمد الدمخي وقد كان كل من الراحلين يبشر بمستقبل زاهر للفن.

• سؤالنا الأخير عن سر اهتمامك باقتناء الكتب؟

- أعتقد أن الفنان يأخذ من

كل بستان زهرة، ويلم بكثير من المعلومات التي تساعده على نماء فنه فهو يعرف شيئاً عن شيء وكل شيء عن شيء.. فالعلم والفلسفة تخدمان فنه والأدب كذلك.. فصلة الفن إنسانية عامة...

يثبتان علمه والآثار والحفريات.

أخيراً.. هذا هو خليفة القطان فنان من وطننا يبذر بذره في أرضنا الخصبة فلنفتح الصدر والعقل أمام أمله ليتحقق ولنرتفع إلى مستوى الفن.

حياة فنان :

إن الفنان المخلص الصريح يحاول من حوله نبذه كالنواة، لأنه لا يجاريهم بلبس أقنعة الزيف والخداع ولأنه دائماً يحاول إبرازها بريشته، إن الفنان الصادق يتألم لما يحدث من حوله من مساوئ قد تدفع مجتمعه إلى الهاوية.

ولكن بإيمانه وعزيمته سيظل يعمل لمحاربتها حتى تبيض عيناه ويشيب شعره. إنه يسمعهم في ملذاتهم يجاهرون وفي حقدهم يظاهرون وهو يستصرخهم ولكن هيهات أن يسمعوا.

إنه يحترق لينير لهم الطريق ولكن هيهات أن يبصروا. إن واجبهم أن يقدروه يصونوه كالجوهرة لا أن ينبذوه كالنواة ولكن هيهات أن يدركوا.

● العدد العشرون، أكتوبر، ١٩٦٧م.





حول رواية.. مُوبي ديك

بقلم: عبد الرزاق البصير *

أعيش في هذه الأيـام مـع القصصي الأمـريكي المعـروف (ملفل" Melville في قصته الخالدة (موبدك) Mobydick ومن يعش مع هذا المفكر في هذه القصة فهو إنما يعيش في دنيا من الأفكار والآراء الصحيحة والأخبار التاريخية والدينية وأوصاف لكثير من البلاد والبحار وكثير من الشعوب مما جعل القارئ يحس بأنه يجالس إنساناً بذل أشق الجهود في تغذية عقله ونفسه حتى استطاع أن يحصل على هذه الثروة الفكرة الهائلة، ومما لا شك فيه أن كل من يريد أن يتصدى للكتابة في أي لون من ألـوان الأدب يتحتم عليه أن يبذل مثل هذه الجهود ليملك مثل هذا الرصيد الفكري لأن الكتابة الواعية من الأمور العسيرة التي لا يقدر عليها إلا المجتهدون الموهوبون وفي اعتقادي أننا نحن الذين يتصل تاريخنا بتجربة الحياة في البحار يستحسن بنا أن نتعمق في دراسة مثل هذه القصة لتضيف إلى تجربتنا تجربة غنية ولا سيما نشأنا الذي لم يعرف عن تجربتنا في البحار ألا ما يقرأه في الكتب، أو ما يسمع عنه من الناس. فأسلوبنا في الحياة في الوقت الحاضر يختلف عن أسلوبنا فيما مضى أشد الاختلاف.

---

* كاتب من الكويت (١٩٢٠، ١٩٩٩م)



والحق أن الوقوف والتعليق على كل ما جاء في هذه القصة من أفكار وآراء من الأمور العسيرة لأنها كثيرة ومتشعبة، لكني أريد أن أقف حول بعض الأفكار والآراء التي أعتقد أن لها أهمية خاصة. فمن ذلك موقف الكاتب من الديانات، فهو يرى أن علينا أن نحترم جميع الديانات كائنة ما كانت، ما لم تؤد إلى إيذاء أصحابها أو إيذاء أي فرد من الناس، لأنها لم تأت إلا لإسعاد البشر. فلو أن الناس سلكوا هذا المسلك لاستراحوا من كثير من الأشياء. ومن ذلك موقفه من التفرقة العنصرية.

فالكاتب يرى أن الناس متساوون فيما بينهم، وأن اللون لا يعني شيئاً أكثر من تأثير البيئة والوراثة. وقد صور هذا الرأي في فصل ثويل مما يدل على أن الكاتب يرى أن لهذه القضية أهمية كبرى. فكثير من الغربيين يرون تفوق بعض الشعوب على الآخرين، وأن بعض الشعوب محتقرة لا قيمة لها. فلا يجوز لنا والحالة هذه أن نساوي في المعاملة بين جميع البشر لأنهم يختلفون في ذكائهم الفطري. وهذه الفكرة قد سببت إراقة كثير من الدماء وانتهاك حقوق كثير من الأمم. وما تزال البشرية تعاني منها حتى الآن.

اختار الكاتب للرد على القائلين بتفوق بعض الشعوب على البعض الآخر شخصاً من الشعوب البدائية، وتخيل الكاتب أن الظروف اضطرته إلى النوم مع هذا البدائي في سرير واحد. وأطال في شرح مخاوفه من هذا البدائي المتوحش ومن تلك الليلة التي أجبرته بأن يكون مع هذا الإنسان في مكان واحد. ولكن للظروف أحكام لا ترد في كثير من الحالات. وسبب ذلك يعود إلى أن الكاتب قد جاء إلى فندق مكتظ بالسكان فأخبره مدير الفندق أن المكان الوحيد الذي يمكنه النوم فيه هو سرير ذلك البدائي. ولم يسعه إلا القبول.

ولقد كانت صورة ذلك البدائي صورة مفزعة حقاً، لأن لصاحبها جسداً ضخماً عريضاً طويلاً. وكان يحمل في يده مخلاة فيها رأس آدمي محنط. غير أن هذا كله لم يكن يعني شيئاً لأن صاحبنا البدائي كانت جوانحه تنطوي على ضمير نقي ونفس شفيقة كريمة. لهذا لم تلبث الألفة أن جمعت بين

صاحبنا البدائي وصاحبنا المثقف. ثم ما لبثت هذه الألفة أن تطورت إلى صداقة ومحبة حتى بلغت درجة جعلتهما يشتركان في التدخين من غيلون واحد. وظلا على هذا الحال حتى ركبا السفينة. وكان قبطانها ينظر إلى البدائي نظرة ازدراء واحتقار، لكن البدائي استطاع أن يثبت بأنه أفضل من كثير من الذين يتصفون بالمظهر الأنيق والسمات الحضارية ولون البشرة الأبيض. وبيان ذلك أن أحد البحارة سقط من السفينة في البحر. وكانت الأمواج عاتية والريح عاصفاً ما يعرض الذي يريد أن ينقذ الغريق من الخطر المحقق. لكن كويكوج وهذا اسم صاحبنا البدائي لم يهتم بهذا كله وألقى بنفسه في خضم البحر وظل يصارع البحر حتى استطاع إنقاذ ذلك البحار مما جعل لذلك البدائي منزلة مهيبة في قلوب زملائه بحارة السفينة وقبطانها.

ومن عجيب الأمر أن ذلك البدائي لم تظهر عليه آثار الفخر لهذه المغامرة الخطرة وإنما بدا وكأنه لم يصنع شيئاً بخلاف ما يتوقع من الذي يقوم بمثل هذا العمل وكأنه يقول في نفسه: هذا عالم مشترك يتبادل الناس التعاون في كل بقعة من بقاعه.

ومما لا شك فيه أن الكاتب كان يقصد من وراء ذلك تنبيه أبناء جلدته وغيرهم من الذين يذهبون إلى التفرقة العنصرية إلى خطئهم الفادح. وليس من شك أيضاً أن كثيراً من الكتاب الأوروبيين قد عالجوا هذه المشكلة الإنسانية، لكن تأثير ذلك ما يزال ضعيفاً حتى الآن إذ أننا ما برحنا نرى التفرقة العنصرية عند أرقى الأمم.

وقد يكون من الخير أن نشير ولو بصورة موجزة إلى أول من خلق هذه المشكلة، فإن في ذلك بعض الفائدة. يقول الدكتور ممدوح حقي في مؤلفه "العنصرية و الأعراق" "اليهود هم أول من ابتدع هذه، حيث قالوا بأنهم شعب الله المختار" وبنوا على ذلك أموراً خطيرة جداً منها احتقار سائر الشعوب واستحلال دمائهم وأموالهم وانتهاك حرماتهم. ولقد ترجموا ذلك في مواثيقهم وعهودهم المعروفة ببروتوكولات حكماء صهيون، وأنت حين تقرأ هذه المواثيق والعهود يأخذ العجب والاستغراب حتى تتساءل في نفسك هل يوجد شعب على وجه

البسيطة يقبل أن يسجل على نفسه مثل هذا الدليل الذي يبرهن بصورة قاطعة أنه أبعد ما يكون عن احترام الإنسان، لكنك لا تلبث أن تجيب على هذا التساؤل بأن ما جاء في هذه المواثيق حق لا شك فيه، ولاسيما بعد أن أقاموا لهم دولة وأصبحت لديهم القدرة على تنفيذ ما جاء في هذه المواثيق، فهم منذ عشرين سنة ما زالوا يحققون ما يجيش في صدورهم من ضغينة ضد شعب لم تكن له معه سابقة أو آثار وأعني به الشعب العربي في فلسطين.

ثم ما لبث مذهب التفوق أن وجد في بعض النفوس هوى لذلك نراهم احتضنوه وطوروه إلى مذهب أرادوا أن يبنوه على قواعد علمية إلا أن العلم أبى أن يخضع لإرادتهم، فليس في دماء الشعوب فرق يذكر من الناحية العلمية، فأنت إذا أخذت دم أي فرد من الأفراد للتحليل في المختبر لا يمكنك أن تميز بين أسود وأبيض أو بين شرقي وغربي، لأن نتيجة التحليل تعطي أرقاماً معروفة في قواعد العلم، فإذا كان هناك اختلاف في الذكاء، في القدرة أو الشجاعة، فإنما هو موجود بين الأفراد لا بين الأمم. وهذا يسحق حجة القائلين بأن هناك اختلافاً في الدماء، أما اللغات فإنها جميعاً تخضع لما تخضع له الكائنات الحية من حيث التقوية والاضعاف، فإذا جاز أن يفتخر أي شعب بلغته، فإنما هو بخدمتها للحضارة الإنسانية. ولقد دلت التجارب الكثيرة التي لا تحصى أننا إذ أتحنا لأي فرد من الأفراد ما يحتاج إليه من الوسائل الاقتصادية والتربوية، فإنه لا بد وأن يكون نافعاً للمجتمع. أما إذا حرمنا أي فرد من الأفراد كائناً ما كان من تلك الوسائل، فإنه لا بد أن يكون عالة على مجتمع. هذا ما يقوله العلم والتجربة الإنسانية، ولعل في قصة علي بن الجهم الشهيرة خير مثال على ذلك، فقد كان ابن الجهم جافاً في مظهره وتعبيره فلما تبدلت وسائل عيشه أصبح من أرق الشعراء. وجملة القول أن القائلين بالتفوق العنصري لا توجد لديهم أي حجة تثبت للنقد العلمي الصحيح إلا أن من المؤسف أن الإنسان لا يستمع إلى العقل والمنطق إلا في حالات قليلة، ولطالما عانت الإنسانية من ابتعاد الإنسان من العقل والمنطق،

وربما كان التفوق العنصري سبباً لكثير من الحروب وكان من جملتها الحرب العالمية الأخيرة. ولا يجوز لي أن أترك هذا المقام دون أن أنوه بأننا معشر المسلمين يحق لنا أن نفخر كل الفخر بموقف القرآن الكريم من هذه القضية الخطيرة. فقد قال سبحانه وتعالى "يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا أن أكرمكم عند الله اتقاكم إن الله عليم خبير". والخطاب بطبيعة الحال في هذه الآية الكريمة موجه إلى عامة البشر وهو يعني أن الفضل والفخر والشرف تكمن كلها في العمل الصالح الذي ينتفع به المجتمع والإنسانية جمعاء.

ولقد أيد الرسول الأعظم محمد (صلى الله عليه وسلم) هذا المبدأ العظيم بأقواله وأفعاله، فقد كان يعامل الناس جميعاً معاملة متساوية لا يفرق بين غني وفقير ولا ضعيف وقوي. أما أقواله فهي كثيرة. من ذلك قوله – عليه السلام: "كلكم لآدم وآدم من تراب"، وقوله : " والناس بنو آدم وخلق الله آدم من تراب".

وتتضح عظمة الإسلام وسموه عند المقارنة بين ما قرره الإسلام في هذا الصدد وبين ما قررته الشرائع في ذلك الحين. فبينما يقرر الإسلام مبدأ المساواة إذ بسائر الشرائع تفاضل بين مختلف طبقات الناس.

ولكاتب هذه القصة موقف حول فكرة إنسانية طريفة رأيت التنبيه إليه وأعني به بالمقارنة بين العسكريين الذين مازالوا يشغلون العالم بما يقومون به في عالم الحروب، وبين صيادي الأسماك الذين لا يكاد يلتفت إليهم أحد، يقول: "جزارون نحن، ذلك صحيح، ولكن، ماذا عن القادة العسكريين الذين يغتبط العالم على اختلاف نواحيه في تمجيدهم وتكليل رؤوسهم بالغار! أليسوا جزارين، وجزارين يحملون أقنى شارة دموية؟؟ أما عن الدنس المزعوم في مهنتنا فإني سألقي إليكم بعض الحقائق التي ما تزال مجهولة بوجه عام، وهي على الجملة ستضع حرفة صيد حوت العنبرين أنظف الأشياء على هذه الأرض النظيفة. لكن لو سلمنا بأن هذه التهمة صحيحة فأي ظهر سفينة فوضوي زلق بما ساح فوقه من دماء يمكن أن يقارن بمجزرة في ميدان القتال لا يحققها وصف.

ولا يسع كل كاتب إنساني إلا الموافقة على هذه النظرة الصائبة العميقة لأن البشرية لا يمكنها أن تعيش حياة سعيدة هانئة إلا إذا محيت الروح العسكرية بحيث تصبح المهارة في هذا الفن موضع استهجان واحتقار لا موضع مديح وافتخار وإعجاب.

إن أغلب مفاخر العسكريين لا تعني إلا التفاخر بتدمير الإنسان لأخيه الإنسان.

وبعد، فلئن كانت هذه القصة من القصص النادرة الخالدة، بما يكمن فيها من آراء وأفكار ومعلومات قيمة، فإن مترجمها الدكتور إحسان عباس قد زادها قيمة بما علقه وشرحه وحققه حتى خرجت هذه القصة أشبه شيء بدائرة معارف يخرج الإنسان بعد قراءتها وقد حصل على زاد فكري ثمين.

● العدد العشرون،أكتوبر، ١٩٦٧م.



شجون

شعر: خالد سعود الزيد *

ألا يا مفعم الوجد ... ويا ذا الجزر والمد

لقد هيجت في نفسي ... أغاريد الهوى الوردي

على أني أخو وهم ... من الأوهام ممتد

فسيري غير ذي شأن ... وشأني غير ذي جد

وجدى منتهى هزل ... إذا لم يدركوا قصدي

فلا كدى بملحوظ ... كأني بينهم (كدى)

وما حالي على حال ... تسر وإنما تردى

* * *

أقول وما لذي بؤس ... مقال في الورى يجدي

إلى م السير في درب ... مريض الغور مسود

فما تلقى أخا حق ... يصيب هواه بالرشد

ولكن ربما قد فا ... ز ذو البغضاء والحقد

زمان لا رعاه اللـ ... ـه كم أودى بذي مجد

---

* شاعر وكاتب ومؤرخ من الكويت.



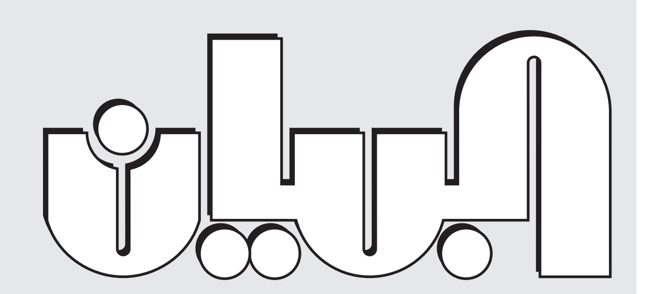
وأعــــلـــى شـــأن خـــوان سـقـيـم الـقـلـب مـرتـد
وأردى عــزم ذي عــزم وأبـــدى عـكـس مـا يـبـدي

* * *

ألا يـــا أيــهــذا الـســا ئـــل المــشــتـــاق لـــلــرد
أمـــا يـكـفـيـك أن تـــدري مــــدار الــدهــر بـالـضـد!!
(فـــمـــســـود بـمـبـيـض ومـــبـــيـــض بمـــســـود
فـــلا لـــيـــل لـــــه حـد ولا صـــبــــح بمــمــتــد
فـكـم فــي الأســر مــن حـر وكــــم نـــذل بـــلا قـيـد
شـــجـــون مــــا لـــهـــا حـد وهـــل لـــلـــدهـــر مــن حد
فـيـا ذات الـعـيـون الـســ ـــود يـــا ممـشـوقـة الـقـد
ويـــا أحــلـــى مــن الأحـــلا م يـــا أشــهـــى مــن الـشـهـد
ويـــا إطــلالـــة الأشـــر اق بـعـد الـلـيـل والـسـهـد
خـــذي مـــن روحـــي الـنـشـوى رحـــيـــق الـــهـــزل والجـــد
وهـــاتـــي كـفـك الحـــانـــي أطــلـــي مـــن ذرى المجـد
فـــأنـــي جـــد مــشــتــاق إلــــى لـقـيـاك فـــي وجـد
ولـــفـــي قـــلـــب أحـــلامـــي بـــثـــوب الحـــب والـسـعـد

● العدد العشرون، أكتوبر، ١٩٦٧.





العدد 491 يونيو 2011

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282/25106022ـ فاكس: 22510603

رئيس التحرير:

سليمــــــان داود الحـــزامي

سكرتير التحــريـــر:

عـــــدنـــــان فـــــرزات

التدقيق اللغوي: خليل السلامة
تنضيد: عبد الحميد باشا

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(491) June 2011

Editor in chief
S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:
The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

للبيان كلمة

ملف البيان :

سيرة أدبية

مقالات

قراءات

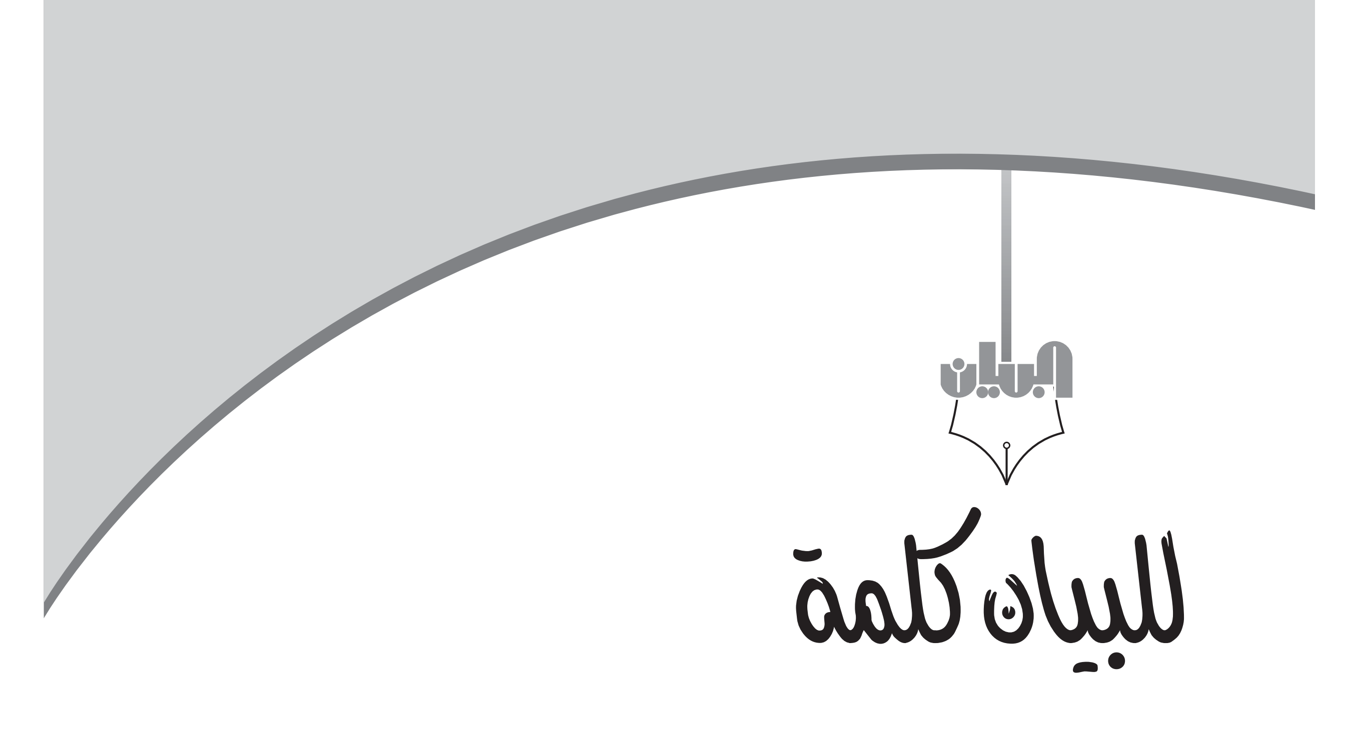
شهادات

حوارات

شعر

الديوان الصغير

من قصائد البدايات - علي السبتي


البيان
للبيان كلمة

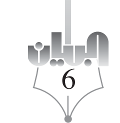
علي السبتي .. بين التأسيس والتكريم

بقلم: سليمان الحزامي*

عرف المجتمع الكويتي الشعر بأنواعه كأي مجتمع إنساني آخر، وهناك قائمة طويلة من الشعراء رجال ونساء من المجتمع الكويتي قالوا الشعر الفصيح المقفى وقالوا أنواعاً أخرى من الشعر كشعر النبط، وشعر البادية، وغير ذلك من مدارس الشعر.

ومع بداية القرن العشرين ظهرت مدرسة من الشعر في الوطن العربي متأثرة بالأدب الإنساني العالمي وهو ما عرف بشعر التفعيلة أو شعر النثر، وبرزت أسماء عربية تطرقوا لمثل هذا النوع من الشعر وهنا في الكويت عرف الشعر الحر أو شعر التفعيلة طريقه إلى القارئ والمتلقي من خلال شعراء ظهروا في النصف الأول من القرن العشرين واستمروا في إثراء الساحة الأدبية بهذا النوع من الشعر، ونذكر على سبيل المثال وليس الحصر الشاعر المرحوم/ أحمد العدواني، والشاعر المرحوم/ محمد الفايز، وظهر أيضاً، نسأل الله له الصحة وطول العمر، الأستاذ المؤسس الشاعر علي السبتي.

ويحق للبيان من منطلق رد الجميل أن تحتفي بهذا الشاعر المبدع والمؤسس من خلال هذا العدد الخاص للأستاذ علي السبتي الشاعر والصحافي والأديب، وقبل هذا وذاك الإنسان المرهف الحس الرقيق القلب الإنساني النظرة.



فقد عرفتُ الأستاذ علي السبتي منذ فترة ليست بقصيرة عندما كان رئيساً لتحرير مجلة اليقظة في الستينيات، وعملت معه، وتعلمت منه قواعد وأسس الكتابة الصحافية، إن كان لي الحق في أن أتحدث عن نفسي، ومنذ تلك الفترة لم تنقطع علاقتي بهذا الشاعر الذي قرأت شعره وعشقته ووجدت فيه الكثير والكثير من حالات الحب والعشق، والكثير الكثير من حالات الوطن والقومية العربية، فالرجل عروبي الهوى قومي التوجه كويتي الحنين غيور الانتماء .. نعم .. علي السبتي غيور في انتمائه لوطنه وغيور على أبناء وطنه، وهذا ليس بأمر جديد على إنسان يتعامل مع الكلمة والكلمة الصادقة.

وهنا، عزيزي القارئ، حاولنا في هذا العدد أن نقدم وبكل تواضع شيئاً ولو قليلاً عن علي السبتي من خلال بعض الدراسات والمقالات التي كتبها أصحابها إعجاباً ووفاءً لعلي السبتي فيما قاله من شعر، وفيما كتبه من نقد للصحافة وبما سجلت له من مواقف وطنية في مواقف كثيرة منها حرب ١٩٥٦م، ومنها قيام الوحدة العربية بين مصر وسوريا وحرب ١٩٧٣م وقبل هذا وذاك موقفه من حركة الاستقلال في الكويت، وموقفه من التحرشات القاسمية في عام ١٩٦١م.

إن الذاكرة تزخر بالكثير من المواقف التي لا نستطيع أن نحصيها للأستاذ علي السبتي، وهنا في البيان نتقدم له بكل الشكر والعرفان لما قدمه للساحة العربية والكويتية من أدب رفيع وشعر رقيق وقلم حر



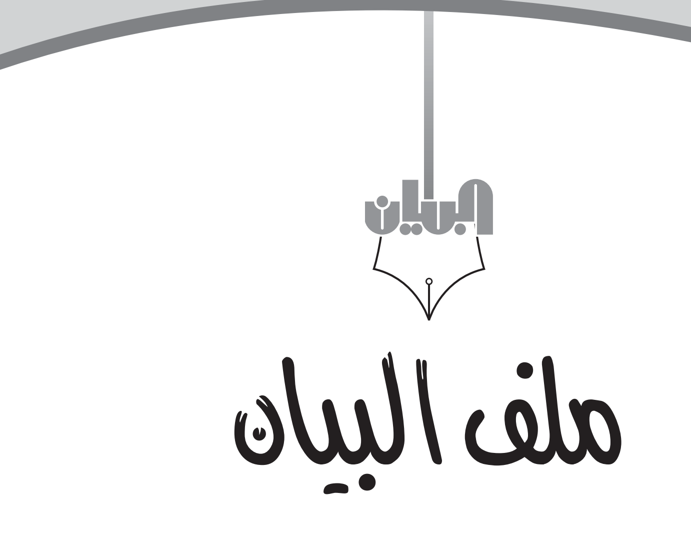
وكلمة صادقه لا يتردد في أن يكتبها أو يقولها مهما كان الثمن، كذلك يجب علينا أن نذكر اهتمامه بالأقلام الشابة من الجيل الجديد فهو دائماً حاضن لهم وراعي لنتاجهم من شعر أو قصة أو مقال، فتجده دائماً في مجالس الشباب من الكتاب المبدعين في رابطة الأدباء لا يبخل عليهم من خبرته بشيء .. وفي عطائه الكثير من الكرم والرقي والتوجيه والإرشاد إلى الكلمة الجيدة ..

فتحية لك أيها الأستاذ ولك الحب كله.

وللبيان كلمة

* رئيس التحرير.





ملف البيان

علي السبتي الإنسان الشاعر.. الشاعر الإنسان

إشراف

د. عباس يوسف الحداد *

* أكاديمي من الكويت

ملف البيان

في الاحتفاء برائد الشعر الحديث في الكويت
الشاعر الإنسان.. والإنسان الشاعر

علي السبتي

حين تحتفي «البيان» بالشاعر علي السبتي فإنّها تحتفي بشاعر إنسان.. بشاعر غني متدفق، أخلص للشعر صغيراً، فحمله الشعرُ شيخاً كبيراً.

إنها تحتفي بأحد مؤسسي هذا الصرح الأدبي المتمثل في رابطة الأدباء ومجلتها «البيان»، وتحتفل بمؤسسة شعرية ثقافية تشدو شعراً في فيافي الصحاري القاحلة، تحمل أشعارها بين حناياها لتدخل به شارع الصحافة، وسوق المناخ، تذود عنه بحمية الشاعر الفتيّ الذي يدافع عن شعره لأنه يدافع عن نفسه، عن كينونته الممتدة في الوجود عبر الكلمات... عبر الصور، عبر الأمل في غد أفضل.. في غدٍ أخضر.

إننا حين نحتفي بعلي السبتي فإننا نحتفي ببذرة الأمس التي صارت اليوم شجرة وارفة الظلال في رابطة الأدباء، وليس من المصادفة أن يكتب شاعرنا قصيدة بعنوان «البرتقالة المضيئة» ويهديها إلى حارس الرابطة أحمد متولي، ذلك لأنه يعلم أن الكلمة الطيبة كالشجرة الطيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء.



إننا حين نحتفي بعلي السبتي فإننا نحتفي بتلك الشجرة المثمرة الكثيفة الأوراق بعدد محبيه وأصدقائه ومجايليه وأحبابه.

فلعلي السبتي كلّ الحب، وكلّ الودّ، وكل التقدير لأنه جماع أجيال في رجل واحد.

مشرف العدد



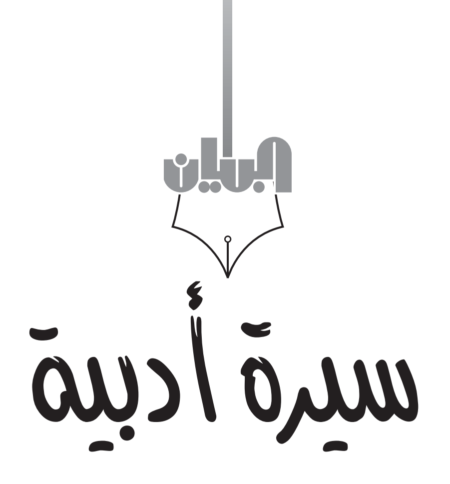
ملف البيان

تتقدم أسرة البيان من الأخ الزميل الدكتور/ عباس يوسف الحداد.. بخالص الشكر والتقدير .. لمساهمته في الإشراف على هذا العدد الخاص..

كما تحمد الله على سلامته .. في نجاح العملية الجراحية.. التي أجريت له مؤخراً ..

أسرة تحرير البيان





سيرة أدبية

علي السبتي سيرة إنسان شاعر ــــــــــــــــ د. عباس يوسف الحداد



علي السبتي سيرة إنسان شاعر

بقلم: د. عباس يوسف الحداد*

إن لكل بناء أساساً وأعمدة يقوم عليها ، فإذا كان عبدالجليل الطباطبائي (١٧٧٦ . ١٨٥٣ م) هو الأساس الذي قامت عليه حركة الشعر في الكويت باعتباره شاعراً نعْرفه وتَرْجَم له ، فإن خالد الفرج وفهد العسكر وأحمد العدواني وعلي السبتي هم الأعمدة التي شيدت فوق هذا الأساس ليقوم البناء .

ففي الوقت الذي ينحو فيه خالد الفرج (١٨٩٨ . ١٩٥٤ م) شطر القضايا السياسية والقومية في شعره ، يحاول فهد العسكر (١٩١٣ . ١٩٥١ م) الخروج على نمط القصيدة التقليدية في الكويت ، مشعلاً جذوة التجديد في لغة القصيدة وصورها وموضوعاتها .

ثم يأتي أحمد العدواني (١٩٢٣ . ١٩٩٠ م) مُؤْثراً النقد الاجتماعي في شعره ، راصداً التغير الطبقي والتغير الاجتماعي الذي أصاب المجتمع بأسره ، واعترت الناس على أثر هذا التغير " سمادير " لا حقائق لها، إذ تمسكوا بمظهر الحياة وخلّفوا الجوهر وراءهم ، فتاهوا وضيعوا الطريق وغدت " أفكارهم دجاجة تبيض حسب الحاجة " .

و من هذه الشجرة الشعرية يأتي السبتي حاملاً لواء التجديد والتحديث في شكل القصيدة وموضوعاتها ولغتها ، سالكاً مسلك المجددين في القصيدة العربية الذي بدأ على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في العراق ، وصلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي في مصر ، ويوسف الخال وأدونيس في لبنان.

ويتصل هذا التجديد أيضاً بما أنجزته المدرسة المهجرية على يد إيليا أبو ماضي وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة إذ أفاد الاتجاه التجديدي من التجربة المهجرية باعتبارها إحدى حركات التجديد المبكرة.

ويصف الدكتور عبدالله العتيبي شاعرية السبتي قائلاً : " لقد عاش

* كاتب وأكاديمي من الكويت



شاعرنا علي السبتي تجربة التغيير الاجتماعي في الكويت ، عن وعي وإدراك أفرزته المعايشة اليومية ، فهو من جيل مخضرمي الكويت.

عاش حياة الكويت القديمة بكل ثبات الواقع الاجتماعي وتقليديته المتمثلة في استقرار قيم مناخه الثقافي، وعاش مرحلة التطور الاجتماعي وشهد بكل وعي وإدراك سرعة هذا التطور ، ومدى انعكاسها على حركة المجتمع الطبقية وتعقدها ، وإدراك شاعرنا لحقيقة الصراع التقليدي المشروع بين جيل المحافظين ممن استقرت ذهنيتهم على قناعات الماضى في الحياة والثقافة والفن ، وبين جيل الشباب المنسجم بطبعه مع حركة التجديد " .

لذا جاءت قصيدة " رباب " في العام ١٩٥٥م لتسجل للسبتي الريادة والأسبقية باعتباره أول شاعر كويتي يكتب قصيدة على نمطٍ الشعر الحرّ(شعر التفعيلة)، معلناً بها خروجه على التقاليد الشعرية القديمة، ومرسخاً بها شكلاً شعرياً جديداً أخذ يشق طريقه في حركة الشعرالحديث في الكويت .

إن شاعرنا على السبتي ذو تجربة واسعة في الحياة وفي الأدب وفي الشعر:

أريـد أنْ أقـص قـصتي يـا أيـها الأخوانْ

فصفحكم إذا تعثر اللسانْ

فلست كاتباً يزوق البيانْ

ما أنا إلا شاعرٌ وشاعرٌ إنسان

تَحَدَّر السبتي من أسرة بحرية لم تعرف غير البحر مصدرا للرزق ، ومثوى للجسد ، وسلوة للروح ، ولد في ديسمبر من العام ١٩٣٤م ، في سنة الهَدّامة(١) كما تعرف في الكويت، وقد سبقه أخ في الميلاد اسمه (بدر) توفى وعمره سنتان بعد أن أصيب بمرض الجدري الذي أصاب الكويت حينها .

وسمي (عَلِيُّ) على اسم جده لأبيه الذي توفي قبل ميلاده بقليل، ولد السبتي في حي القبلة من مدينة الكويت.

كان جدهُ علي(نوخذة سفر)، وكان ذا شهرة بين ربابنة السفن في الكويتٍ ، عارفاً بالبحر ومساراته، ضليعاً في معرفة الموانئ البحرية في شبه القارة الهندية، يعرف القرى الساحلية الداخلية منها والخارجية التي تقع على طول الساحل من مدينة ((كراتشي)) الهندية- آنذاك- إلى مدينة ((مسقط)) العمانية، كما يعرف المواقع وأوقات غياب الشمس بالفطرة والممارسة :

لا فرق بين حفيد بحار وذات " دم أصيل "

والمجد للإنسان . . . لابن الكادحين

لحفيد بحار يجوب البحر في الليل الطويلً

لا يسرق المال الحرام من الجياع البائسين .

أما والده حسين(٢) فقد كان غواصاً من الطراز الأول، يعمل في الغوص

صيفاً ، وفي السفر شتاءً ، يمضي معظم وقته طوال العام بين أمواج البحر وأهواله ، وبعد كساد مهنتي الغوص على اللؤلؤ والسفر واستقرار الناس في المدينة إثر تدفق النفط في الكويت وبناء الميناء النفطي ترك والده مهنة الغوص وراح يعمل في ميناء الشعيبة غواصا بالمعدات البحرية الحديثة، وبسبب ما كان يعاني من ألم مزمن في أذنه أصابه إثر حادث قديم تعرض له في أثناء تحميل الأخشاب على السفينة في ((النيبار))، ترك والده العمل في البحر وتوجه للعمل . لفترة قصيرة . في شركة النفط الكويتية (K.O.C)، ثم عمل حارساً في ميناء الشويخ، فما لبث أن حصل على دفتر دلال (إجازة دلال)(٣)، فترك حراسة الميناء، وصار يعمل في مهنة الدلالة حتى توفي رحمه الله :

كأنه السندباد
من سفر قد عاد
يحمل دانات لشهرزاد
تلك التي من أجلها يموت
لتعمر البيوت
رأيتُ في جبينه الأسمر
آثار حوت يحمل العنبر
يفتق العبير
لينتشي بعطره سرير
غير الذي تنام فوقه أمي
فتأكل السكين من لحمي
تمص من عظمي

أبي الذي رأيتُ وجهه في الماء
مازال بينكم ، لكنما تختلف الأسماء

أما والدة السبتي فهي شريفة الصالح السبتي(٤)، ابنة عم والده، وبين شاعرنا السبتي وبينها علاقة فريدة، إذ لا تذكر اسمه في حضوره أو غيابه إلا مردفة اسمه بقولها ((علي الله يسلمه))، وأحبها حباً جماً :

أمي التي أعصابها بدمي
إذ أنجبتني أنجبت قدري
أنا قد رضعت حليب كادحة
وحملت اسم مشرد غجري

دراسته :

درس السبتي على يد أحد الملالي القرآن الكريم ، فقرأه سورة سورة حتى ختمه قراءة، وأقيمت له حفلة تسمى في الكويت قديماً (زفة) تفيد بأن المحتفى به قد ختم القرآن،ثم التحق بعد ذلك في المدرسة (الأحمدية) في العام الدراسي ١٩٤٣ . ١٩٤٤ م، وكانت تسمى هذه المرحلة الدراسية قديماً بمرحلة التمهيدي،وهي توازي المرحلة الابتدائية اليوم. وكان ناظر المدرسة الأحمدية وقتئذ الأستاذ الشاعر راشد السيف (١٩٠٠ -١٩٧٢).

وبعد أن مكث في المدرسة الأحمدية أربع سنوات حصل خلالها على شهادة التمهيدي التي تعادل شهادة الابتدائية اليوم، انتقل إلى المدرسة المباركية فلم يمكث بها سوى

شهرين، ليترك بعدها الدراسة في العام ١٩٥٠م متوجها نحو العمل، وكان ذلك نتيجة لحاجته المادية الملحة للعمل، وتوفير المال لأسرته، ومساعدة والده على أعباء الحياة اليومية .

ثم عاد في الخمسينات وانتسب إلى " معهد الجوهري " في القاهرة ودرس عن طريقه المحاسبة بالمراسلة، وأمضى قرابة العام ثم ترك الدراسة مرة أخرى إلى غير رجعة، حيث وجد له في الحياة مدرسة أكبر وأشمل أفاد منها :

ربيت نفسي على الأخلاق من صغر فكيف

أخشى على نفسي من الكبر

طفولته :

لم يعش السبتي طفولة هانئة، فقد تحمل في وقت مبكر من سني حياته أعباء الأسرة، وفجأة وجد نفسه مسؤولا عن الأسرة إلى جانب والده، يساعده في توفير لقمة العيش، وكان بعد أن يقضي فترة الدراسة يذهب إلى " النقعة " يجمع التالف من المسامير التي خلفها " القلاليف " - صناع السفن ومرمميها - ويحملها إلى سوق الحدادين ليبيعها هناك، فيقبض ثمنها الذي لا يتجاوز الروبية أو الروبيتين ثم ينقلب إلى أهله مسرورا بما غنم .

كما كان ينتهز فترة العطلة الصيفية ليدخل البحر مع أولئك الذين يدخلونه لصيد السمك عند المغرب ، ويسمى الصيد في تلك الفترة في الكويت قديماً " الهيال " (٦) يساعدهم في عملهم، فيجدف أحياناً، ويحمل عنهم أحياناً أخرى،وفي نهاية عمله يحصل على " الإيدام "و" اقلاطة "، وإذا كان الشخص لا يرغب في " الإيدام " - نصيبه من السمك - يبيعه له النوخذة ويعطي صاحبه ثمنه ليشتري به لحماً.

وعن تلك المرحلة يقول السبتي : " أما عن مراحل حياتي العمرية، فإنني فجأة وجدت نفسي قد حملت مسؤوليات كبيرة ، وكلفتُ بمهام جسيمة، تفوق طاقتي، وتكبر سني، فقد كنت أعمل بمقدار أربعة أشخاص، إنني أشعر أنني كبرت فجأة ولم أشعر بمراحل الحياة العمرية من طفولة ومراهقة ورجولة، فقد انتقلت من فترة الطفولة إلى الشباب بسرعة لا أكاد أميز فيها بين مراحل حياتي العمرية ....." :

أنا ما شكوت لغير ذي ثقة
حمَّلْتُهُ ما ضَجَّ في صدري
عمري الذي قد ضاع بين هوىً
لا يُستطابُ وآخر عُذري
ومضت سنيني كلُّها تعبٌ
ما طاب لي يومٌ مدى عمري
حمُّلتُ نفسي فوق طاقتها
وحَمَلتُ همَّ الناسِ من صغري

لم يكن السبتي شقياً في طفولته كغيره من أترابه، كان هادئ الطباع،

معتدل السلوك، حريصاً على القراءة والمطالعة، يقرأ كل ورقة أو مجلة يعثر عليها أو تقع تحت يديه، وكان يحاول أن يفهم ما يقرأ، وعندما يتأبى عليه الفهم يقوم بحفظ تلك الورقة أو المجلة حتى يمضي عليها زمن، ثم يعيد قراءتها فيجد نفسه قد فهم ما لم يفهم من قبل وعرف ما لم يعرف من قبل، وظلت تلك سنته في القراءة وفي فهم الحياة من حوله حتى شب عن الطوق.

ما كان اللعب في طفولته همه وشاغله، إنما كانت القراءة هي التي تحتل المكان الأكبر من دائرة اهتماماته ورغباته، وكأنما كان واعيا لأهمية القراءة في الطفولة، ومدى ما يمكن أن يختزله عقل الطفل من معلومات ومعرفة في هذه السن، وعلى الرغم من صعوبة القراءة في الليل في الكويت قديماً، إلا أنه كان ينتظر الليالي المقمرات ليصعد إلى سطح بيتهم ليواصل القراءة في ضوء القمر .

في هذه الفترة التي عاشها السبتي كانت الصحافة العربية تشق طريقها إلى الناس، إذ اتسمت صحافة ذلك الوقت باللغة الأدبية الرفيعة، وبالموضوعات الفكرية والعلمية الرصينة، فكانت تواكب الكتاب المطبوع ، فتلقف السبتي ما تصدره الدول العربية والخليجية من مجلات وأخذ يقرؤها بنهم شديد، ويتعرف على الكثير من الكتاب والشعراء، فقرأ في تلك الفترة " المصور " و " آخر ساعة " و " الأديب " . ولم تتوقف همة السبتي عند حدود المجلات وما يقع تحت يديه مصادفة، وإنما كان يلجأ إلى المكتبة العامة، وينكفئ على الكتاب ينقل منه ما يتيسر له أن ينقل . فلم تكن آلة التصوير متوافرة في حينها كما هي اليوم . حتى يمضي بعد ذلك إلى البيت ويقرأ ما يقرأ مما سبق أن نقله بعناية وتدبر، فلم يكن الوقت يسعفه ليمضي الساعات الطوال في المكتبة العامة وذلك لارتباطه بالعمل.

كان السبتي يقصد المكتبة العامة قبل الذهاب إلى عمله بساعة أو ساعتين ليتمكن من النقل، كما كان يذهب في أيام الجمعة إليها وقد ساعده أمين المكتبة في حينها الأستاذ "ملا محمد التركيت" مساعدة كبيرة فكان يعيره الكتاب ليوم أو يومين، فينكب السبتي على نقل ما يريدٍ من الكتاب ويدع ما لا يشغله جانبا، وربما احتفظ السبتي في الكثير من تلك الكراسات والكشاكيل التي كان ينقل فيها ما ينقل من تلك الكتب .

لم يحصر السبتي نفسه في دائرة معينة من القراءة، ولم يقيد نفسه بفرع من فروع العلم دون غيره، فقد كان يقرأ في التاريخ وفي الفلسفة وفي علم النفس وفي الحقوق والقانون وفي الأساطير وفى علوم القرآن .

والسبتي شديد الحرص على فهم ما يقرأ، يحترم عقله وذوقه، فلا

يتعالى عليهما، ويخفض لهما جناح الذل من الرحمة، لأنه لم يكن يقبل من الأدبِ والفنِ إلا ما يفهمه ويهضمه عقلاً وذوقاً :

أنا الإنسان من نور ومن نار

تضيء غياهب الطرقات أفكاري .

وظيفته :

لم يهجرِ السبتي الدراسة قالياً أو لاهياً، إنما هجرها لظروفه الاجتماعية الصعبة التي تماثل ظروف غالبية أفراد المجتمع الكويتي آنذاك، ممن لم يحظ بنصيب وافر من التعليم النظامي، ثم عكف منهم من أراد أن يتعلم في محراب العلم قارئاً ودارساً في مدرسة الحياة.

عمل السبتي في بداية حياته العملية - وفي سن مبكرة - في مكتب دلال(٧) محاسباً يسجل ما باع ، ويدون ما اشترى صادرا وواردا. وقد اكتسب في هذه المهنة الثقة بالنفس، كما حظي بتقدير الناس، إذ بات يعرف كيف يعاملهم بما يحبون أن يُعاملوا به، لطيفاً في تعامله مع الناس لايحرجهم ولا يؤذيهم، مسالما بطبعه .

وتعرف السبتي في تلك الفترة على مجتمع التجار في الكويت، وقد تركت هذه المرحلة وما تلتها أثرها الواضح في تجربة السبتي الشعرية:

أنا لا أحب المظاهر

وأكره في الحب أخلاق تاجر

وعندما فتحت الدوائر الحكومية أبوابها ترك السبتي مكتب الدلالة في العام ١٩٥٢ بعد أن أمضى قرابة العامين فيه، ليلتحق بالعمل عند السيد دخيل الجسار صاحب مكتب تجارة عامة ومقاولات. وتدرج في العمل في هذا المكتب حتى بلغ منصب مدير عام، وفي العام ١٩٧٤ ترك السبتي مكتب دخيل الجسار وفتح وصديق له دكاناً للدلالة في سوق الأسهم (سوق المناخ) وقد احتلت هذه الفترة مساحة كبيرة في تجربته الشعرية تضمنها ديوانه الثاني" أشعار في الهواء الطلق":

وكم في السوق من شرف مباع

وكم في السوق من فكر مضاع

هو الدينار يحكم كل شيء

كأن القوم في غاب السباع

تأمل في الرجال ترى كبيراً

إذا مارزته بعض المتاع

يتاجر في السهام وفي أمور

إذا ذكرت خجلت من استماعي

السبتي وتجربته الصحفية :

لم يكن السبتي منبت الصلة بالصحافة المحلية والصحافة العربية، فهو ابن جيل النضج الصحفي الذي جاء بعد جيل الرواد والذي أخذ يرسخ وجوده ويعتمد على الصحافة في إبداء رأيه أو نقد مجتمعه، أو الإسهام في التخطيط لمستقبل أفضل. وكما كان لعمل السبتي في سوق التجار من أثر كبير في حياته وتجربته الشعرية، كان أيضاً للصحافة تأثيرها المباشر والواضح في هذه التجربة.

ففي العام ١٩٦٧م عرض عليه الأستاذ عبدالله بشارة صاحب امتياز مجلة اليقظة التي تصدر أسبوعياً في الكويت أن يتولى رئاسة تحريرها، فقبل السبتي عرض بشارة، وصار يذهب للمجلة يومياً بعد أن يفرغ من عمله في شركة دخيل الجسار.

وكان السبتي يدير المجلة بحسٍّ وطني ووعي قومي، ينظر إلى مصلحة البلاد والعباد قبل أن ينظر إلى الكسب المادي، ويتطلع إلى مصلحة الأمة العربية قبل أن يسعى إلى المصلحة الفردية، وقد حدد السبتي أهداف المجلة وسياستها في أنها مجلة تقدم خبراً صادقاً وفكراً نيراً، لا تنافق ولا تداهن، ولا تبيع نفسها للغير، وكان من المتوقع أن تخسر المجلة لالتزامها بهذه المبادئ وتلك الأعراف التي لا تنسجم مع مصالح الغير، فلم تحصل المجلة على أيّ دعم مالي سوى ما كانت تخصصه وزارة الإعلام للمجلات والصحف المحلية، وأصبحت الخسارة نصيبها.

وفي العام ١٩٨٢م تعرض سوق الأسهم الكويتية إلى أزمة مالية سميت في حينها " أزمة المناخ " فلم يعد سوق الأسهم قادراً على سد احتياجات العاملين به، عندئذ يمم السبتي وجهه إلى شارع الصحافة حيث عرض عليه صديقه رئيس تحرير صحيفة "السياسة" الأستاذ أحمد الجارالله أن يتولى إدارة مطبعة السياسة، أو أن يكون المدير المالي للصحيفة، أو يتولى رئاسة وحدة النظم والمعلومات في الصحيفة، فآثر السبتي الكتابة الصحفية على تلك المناصب الإدارية، وبدأ يكتب زاويته شبه اليومية والتي عرف بها وعنوانها " من الديوانية ".

ثم ترك صحيفة السياسة مرغماً وراح يكتب في "صحيفة الوطن" زاويته التي حملت العنوان نفسه، ثم عرضت عليه "صحيفة الأنباء" الانضمام إلى أسرة كتابها فوافق، ونقل زاويته إلى صحيفة الأنباء حتى شاء الله أن يتوقف عن الكتابة الصحفية، ويكشف من كتابته الشعرية :

لا تلتفت

ما عاد شيء يستحقُ الالتفاتْ

واضربْ بخطوك في المجاهل ، في الدروبِ الموحشاتْ

أو في البحَار الساجراتْ

وفي الرياح السافياتْ

احمل جراحك لن يفكر فيك غيرك في زمان الإمَّعاتْ

قاوم ليالي القهر وانشد حلوِ شعرَك في البساتين المواتْ فغداً يَجيء يعيدُ للأرضَ الحياة .

لذا كان السبتي عربياً غيوراً على عروبته لا يقبل المساومة عليها، مسلم العقيدة لا يحيد عنها، على القرآن نشأ ومن القرآن يستمد لغته وفهمه، كويتي الهوية والعنوان، الكويت وطنه وملاذه لا يكاد يحيا من دونها.

إنه كانٍ حيّ الضمير، وابن فطرته التي فطر عليها، لا يكاد يغمض عينيه عَن طريق الصواب، مجافيا طريق الخطأ، مستقل التفكير، فليس له اتجاه سياسي يتبع فيه الآخرين :

أغرى بأن أحيا كأيّ فتىً

النفط بين ركابه يجري

ويصدني خلق حرصت على

أن يزدهي بي ساعة الفخر

أخلاق آبائي موانع لي

من أن أبيع نتائج الفكر

كذلك لم تكن الكويت لديه مجردٍ وطنٍ فحسب، وإنما كانت لهٍ أمّاً وأباً، لا يبرحها، حريصاً على مصالحها قبل حرصه على مصلحته الشخصية:

وهل أنا إلا من بلاد ترابُها

هو المسكُ و الأرضون عندي بلاقعُ

وما اخترتُ إلا حيث مهدي حفيرتي

وحيث هوى نفسي قديمٌ مضارعُ

وفي هذا الصدد يقول السبتي :

" منذ بدأت أعي أنني مواطن له حق التفكير ربطت نفسي بمبادئ وقيم، وحاولت أن أكون ضمن هذه الدائرة من المبادئ والقيم التي فرضتها على نفسي :

وَيَصُدُّني خُلُقٌ حرصت على

أن يزدهي بي ساعة الفخر

لقد حاول السبتي أن يرسم لنفسه صورة تكون هي صورته في كل وقت وفي كل مكانٍ، حتى يتسنى للآخر أن يراه دائماً ضمن تلك الصورة، فحاول أن يكون شخصيةٍ واحدة، ينميها ويحترمها هو أولاً؛ ليفرض على الآخرين احترامها، "فأنا أنظر إلى نفسي في المرآة وأحاسبها، وأكون فخوراً بها، ويبهجني أنني كسبت نفسي الحرة"، وعلى الرغم من أنه عاش بين مجتمعين . التجار والصحافة . كلاهما يحمل صفاته الخاصة ويحتاج إلى طرائق خاصة في العمل والمعاملة، إلا أنه استطاع أن يحيا شريفاً عفيفاً نقي الإزار، يصونٍ كرامته، ولا يدنس نفسه، محاولاً أن يعلو على كل الإغراءات، "لهذا فبنائي الداخلي متماسك قوي لا ينهار سريعاً " :

خبرتُ الليالي لم يثرني صغيرُها

ولا أنا ممن يحتويني كبيرها

أنا .. ابن هذى الأرض منها مشيمتي

وإن جَدَّ جِدُّ .. صوتها وضميرُها

إن سيرة السبتي الذاتية لا تتوقف عند هذه الومضات والإشارات السريعة التي سجلتها هنا بل تتسع لأكبر من هذا المقام، وقد عكفت منذ العام ١٩٩٩م على تدوين سيرة الرجل ودراسة تجربته الشعرية، والتي آمل أن أنجزها قريباً (إن شاء الله) في كتاب مستقل، لأنها تجربة شعرية غنية تحمل سمات مدرسة شعرية، على السبتي أحد أركانها البارزين .

الهوامش:

(١) الهدامة : سنة هطلت فيها الأمطار بغزارة على الكويت في ٧ ديسمبر ١٩٣٤م ،وهدمت منازل كثيرة.

(٢) جاء في كتاب تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي ج١٧٩/٢ للمؤرخ سيف مرزوق الشملان في معرض ذكره لأسماء أشهر نواخذة الغوص في الحيّ القبلي بأن حسين سبتي – والد شاعرنا– من نواخذة الغوص، وقد أكد لي السبتي بأن والده لم يكن نوخذة وإنما كان (غيصا) فقط.

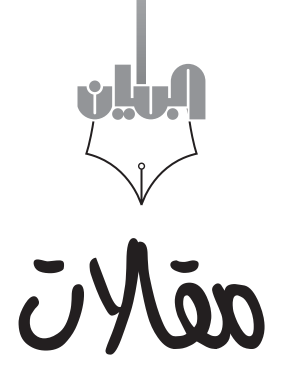
(٣) الدلال: هو السمسار أو الوسيط بين البائع والمشتري.

(٤) توفيت يوم الاثنين ٢٦ محرم ١٤٢٦هـ الموافق ٧ مارس ٢٠٠٥ عن عمر يناهز التسعين عاما.

(٥) النقعة: هي مرسى للسفن، تُسوّر بالصخور البحرية، ترسو فيها السفن لإصلاحها وتنظيفها، وفي الكويت قديما العديد من النقع .

(٦) الهيال: ضرب من ضروب صيد السمك بالشباك العائمة.

(٧) هو مكتب السيد محمود أحمد محمد مدوه، وقد توفي يوم الخميس ٢٣شوال١٤٢١هـ الموافق ١٨يناير ٢٠٠١م عن عمر يناهز ٩٣ عاما.



مقالات

السبتي وجناية الجغرافيا

بقلم: د. خليفة الوقيان*

يُعدُّ الشاعر علي السبتي واحداً من أبرز الشعراء الكويتيين المجددين، وهو مواكب لحركة التجديد التي شهدها الشعر العربي منذ منتصف القرن المنصرم، فضلاً عن تفاعله مع التيارات الفكرية والتحولات الاجتماعية التي عَمَّت المنطقة العربية.

ويبدو أن مشكلة المراكز والأطراف كانت وراء عدم تبوئه المكانة التي يستحقها في حركة الشعر العربي المعاصر، وتلك مشكلة معرفية وأخلاقية؛ فقد شُغل النقاد والباحثون بعدد من مبدعي المراكز؛ مصر وبلاد الشام والعراق، وتناسوا سواهم من المبدعين الكبار، الذين شاءت الجغرافيا أن تجني عليهم، وتضعهم ضمن المناطق التي اصطلح على تسميتها بالأطراف.

وما يقال عن الشاعر علي السبتي من جهة تجاهل دوره التجديدي يمتد ليشمل طائفة من مبدعي الكويت الكبار، مثل فهد العسكر وأحمد العدواني ومحمد الفايز؛ فحين يشير الباحثون والنقاد إلى أعلام "جماعة أبولو" – على سبيل المثال- تتردد لديهم أسماء أبي القاسم الشابي وأحمد زكي أبو شادي والتيجاني بشير وغيرهم. أما فهد العسكر الذي تمثل تجربته الشعرية تلك الجماعة خير تمثيل فلا يرد ذكره، لديهم، لذلك لا نجد غرابة في عدم وضعهم علي السبتي في الموقع الذي يستحقه.

والسبتي – بطبعه- زاهد في الشهرة، لا يسعى إلى المنابر الإعلامية، بل

---

* أكاديمي وباحث و شاعر من الكويت.

لعله ينفر منها بصورة تلفت النظر، على الرغم من اشتغاله بالصحافة. وهو بعيد عن الشللية الثقافية على الرغم من كثرة معارفه، وتواصله مع أصدقائه من المبدعين العرب في مصر والشام والعراق والخليج العربي، ووفائه النادر معهم.

ويمتاز السبتي بقدرته على التواصل والتفاعل مع الأجيال الجديدة من المبدعين، وتشجعيهم، وشد أزرهم، وهو يُحمِّل نفسه فوق ما تطيق لتحقيق ذلك التواصل والتفاعل؛ ولذلك أحسب أن له في ضمير الجيل الجديد من المبدعين منزلة خاصة.

وبعدُ، فقد أعطى الشاعر الكبير والكاتب الصحافي المميّز علي السبتي بسخاء دون انتظار الجزاء، فاستحق الجزاء الأبقى، وهو محبة الأصدقاء والمتلقين، وامتنان التلامذة والمريدين.

إلى علي السبتي.. تحية مريد، ونبضات محب

بقلم: د. سليمان الشطي*

لن أخضع للإغراء..

سأهرب، وأنا أتوجه إلى كتابة هذه الكلمة، من إغراء لا يقاوم وهو النظر في شعر علي السبتي، فقد كتبت عنه من قبل ورفعت القلم وفي النفس حاجاتٍ وفي الفكر ترددات تقول أن هذا الشعر سيعطيك في كل مرة جديداً، متوالية هندسية أو امتداد كخيوطٍ العنكبوتٍ من حيث التمدد، وطبقات من معان تزهر وتزداد إشراقاً وانفتاحاً، فكلما غمست حبر قلمك بين تلك الخلايا الجمالية والفكرية في شعره وجدت انتشاراً مثل منشور زجاجي يمد خطوط الضوء في كل مكان.

وهكذا هو كل شعر حقيقي ارتدى بُردة الإبداع والتطور والتجديد لا يحتاج إلى تعدد قارئين متعددين فقط، بل إنه يحتاج إلى قراءات متعددة من كل كاتب متصد لهذا الشعر الفياض.

لهذا سأقاوم هذا الإغراء وأتجه إلى علي السبتي الإنسان، المعلم، الصديق الأكبر الذي أحاطني، مبكراً رعاية وتشجيعاً..

في مطلع الخمسينيات، المكان منطقة النقرة، الفضاء ممتد وأنا في سن اللعب والانطلاق أجري وراء حمار شارد، أحلق وراء طير أحده لفخ منصوب، أجري وقدٍ أهلكني العطش، أدخل بيتاً، تستقبلني فيه أم علي السبتي أعرفها جيداً، بحكم الفائدة المباشرة، أعطتني مرة قطعة بسكويت بطبقتين بينهما زبدة. كنت وقتها طالباً شقياً، بينما كان علي السبتي الذي أعرفه اسما، وقتها، شاعراً وكاتباً معروفاً. وفي تلك السنة نشر قصيدة رباب (١٩٥٥) التي قرأتها بعد ذلك، فوجدت كما وجد غيري فيها فاتحة من فواتح التجديد والحداثة.

ودارت الأيام دورتها سريعاً، أمسك الأدب بتلابيبي وجرني إليه، كان اسم

* أكاديمي و كاتب من الكويت.



علي السبتي يتردد بقوة في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، في مجلات تلك الفترة، وفي مقدمتها جريدة الشعب ذات الشهرة والسطوة والتأثير، ثم جاء بعدها صوت الخليج والهدف فاليقظة التي كان له فيها دور أساسي..

المتطلع للأدب مثلي كان يلفته الأسماء المشهورة، بالإضافة إلى المرحوم خالد سعود الزيد الذي كان أستاذاً وصديقاً ألازمه يومياً فإن الصلة بعلي السبتي أخذت تتقارب، حتى أصبحت متعددة وفي أوقات متقاربة. دنوت منه فجذبتني شخصيته التي كانت قوية في حضورها، وتشكلت مع تلك اللقاءات صحبة فاض فيها عليّ بزاد وفير من المعرفة.

كان تجمعاً رائعاً ومؤثراً حول "مسرح الخليج العربي "، وعاضده لقاءات أخرى في مجلة "أضواء المدينة " التي تحلقنا حولها ننشر فيها بواكير إنتاجنا برفقة علي السيار وكمال طعمة. كان علي السبتي قريباً منا، يرضينا بنهجه في التفكير، وتشجيعه المؤثر، وقبل هذا عطاؤه الشعري بنظرته المتقدمة، وأساليبه الحديثة التي كانت وقتها تثير حماسة دم الشباب المتمرد غير الراضي إلا بطوي صفحات القديم ونشر بساط الحداثة أداء وفكراً وتجربة. كانت تلك النفحات تقلق وتبهج، وأكاد أسمع الآن صوت الزميلة الفنانة أسمهان توفيق وهي تردد قوله:

"إيه يا أندى من الورد وأحلى من تراتيل نبي.."

شعرت آنذاك أنه يخصني برعاية، بحكم معرفته القديمة بصبي النقرة وأهله، وتوسمه شيئاً في شخصي رآه أكثر من رؤيتي له.

وكما جمعنا مكتب الجريدة، ثم مسرح الخليج قضينا أيضاً ليالي ساهرين في بيته تتموج شفاهنا متبادلين إنشاد شعر تلك الحقبة الرائعة، مومس بدر السياب وأنشودة مطره وحفار قبوره، مدينة عبد المعطي حجازي الذي يسير إلى طريق السيدة:

بلا رفيق

كأنني طفل رمته خاطئة

فلم يعره العابرون في الطريقْ

حتى الرثاء!

وتأملنا أحلام الشاعر القديم، صلاح عبد الصبور، الذي ينبئة ذات شتاء أنه يموت ذات شتاء. واستمعت منه أو معه، إن لم تعبث بي الذاكرة، قصيدة الشاعر الواعد عبد الباسط الصوفي الذي اختطفته المنية مبكراً بعد أن خلف وراءه ديوان شعره (أبيات ريفية) فشدتنا إليها قصيدته: (مكادي) وفيها يتحدث عن شهرزاد التي:

وتكنز، من كرز، شفتيها، للحظة، قبلهْ

لوهلة حب، لومض لقاء، لرشفة نهله

وسادتها الورد، في ألف ليلة حلم، وليله

تخبئها الجزر النائيات،

وتغفو، بها، لهفةً وانتظار

بقرطين يرتجفان، بشلال شعرٍ بهيم،
بضافي إزار
بكسر هدب، بأغوار عينين، عاشقتين
سراجين، زينهما الحب، أعطى الهوى شعلتين
حكاياهما: غزل مسرف
طري الحروف، شجي الحوار
وتسألني كل أفريقا، يا مكادي،
لمن أنت تطوي البحار ؟؟
أفتش عن شهرزادي !
وعن قطعة، من فؤادي
أفتش عنك، مكادي !!

أستحضر صورته وهو يمد يده بطريقة خاصة، يرفع رأسه فيستطيل حجم السيجارة في فمه، ينزعها ليأتي صوته مجلجلاً في قراءته للشعر.

تجاورت الانفعالات، وتجلى التفاعل في تبادل المعرفة وفحصها من خلال النقاشات الحادة لتصل عن عتبة الشجار الحماسي.

وهذا التفاعل يتفجر فيه شعره الذي كان يستجيب لما حوله من أحداث، وكانت آنذاك جسيمة ومتلاحقة وفيها رغبة الانطلاق الجارفة، فكانت كلماته الشعرية تمتد خارجاً منفعلةً مع الثورات العربية، وتنظر داخلاً إلى التغيرات الداخلية، فكتب القصيدة الوطنية، وشدت أصوات تغني كلماته التي ارتفعت بمستوى الأغنية الكويتية المنطلقة، التي سيتجلى فيها شاعرنا المتميز أحمد العدواني، ليستلم الراية صديقنا المغفور له عبد الله العتيبي. كان علي السبتي واحداً من الذين لا يتباعدون عن المشاركة فقدم مشاركاته التي كنا نحتفي بها إحتفاء المحبين المعجبين.

كان يحثني على المشاركة، يشد خطواتي المترددة والمتحفظة، دعاني إلى الإقدام والانضمام إلى رابطة الأدباء وهي فكرة على الورق ومشروعاً في أوله. لم تكن استجابتي مباشرة، ولكن دعوته ظلت محفوظة في داخلي حتى حركها أستاذي المرحوم خالد سعود الزيد فاجتمعت الدعوتان فالتحقت بالركب سريعاً بفضلهما.

التردد يحتاج إلى مَن يُسّكن نبضه عند لحظة القرار، فقد كنت أنشر في الصحف والمجلات، ولكنني كنت متردداً في نشر الكتب، فلا أزال طالباً في الجامعة وأرى أن هذا الوضع مانعاً من التسرع بنشر أي كتاب.

وجاءت همسته لتقلب الميزان عندي، قال لي:

- انشر كتابك وأنت طالب فسيحسب هذا لك.

وأقدمت، فنشرت مجموعتي القصصية الأولى (الصوت الخافت)، بفضل نصيحة علي السبتي عام ١٩٧٠م، ولولاه لما كان لها وجود، ولا أدري أيضاً ما إذا كان لما لحقها وجود ما دمت أعيش تحت وطأة التردد عن نشر الكتب..

لا أدري إن كانت نصيحته حققت شيئاً فله فضل وله نصيب وافر

منها وأيضاً له نصيبٍ من وزرها إذا كانت لم تحقق شيئاً.

وجاءت حقبة السبعينيات، انفض الجمع فراح كل واحد منا يضع قواعد بناء حياته المستقبلية، وتقاصر حضور علي السبتي زمناً، شغلته مثلنا هموم العيش، وتلاطم الأحداث وتزاحم المتغيرات في مجتمع تلك الحقبة، فبعد أن شغلته الصحافة، حاصره العمل في حيز بعيد عنا.

ظننت يومها أننا فقدناه شاعراً ثم كاتباً صحفياً..

ولكن في اللحظة التي خامرني هذا الظن حضر أمامي بقوة، وحين ظننت أنني فقدته وجدته حاضراً بقوة في موقف لا يمكن أن ينتبه ويُنطق دلالاته ومفارقاته إلا من كان شاعراً مثله.

كانت حمى المناخ في أوجها، كان نهم المال، وإغراء الثراء السريع، والمغامرات غير المحسوبة هبت كلها على المجتمع مثل عاصفة غبار صحراوية تشكلت بعناية. وانتشرت حمى أفقدت العقل صواب التفكير. ويومها تكرم وتعطف أحد محترفي تأسيس الشركات فمنح الأسهم شبه المجانية لمن أدركتهم حرفة الأدب. وكنت واحداً منهم، وانطلقنا لاستلام شهادات تلك الأسهم، وجرت من المفارقات الشيء الكثير، فقد كنا مُحْدَثي دخول في هذه المجالات، ورحت أتأمل ما حولي، وقاعة الفندق الضخم تكاد تتمزق بالازدحام وضجيج الأصوات.

استغرقني الوضع الذي أنا فيه، ويصعب علي أن أنتمي إليه، رحت أصد ضغط الأجساد عليّ، تدفعني إلى الأطراف. أتأمل الوجوه، لم أجد سعادة الكسب، بل ارتفع إلى سطح ذاكرتي عبارات من مثل "ووجوه يومئذ عليها غبرة، ترهقها قترة". وألتفت فإذا خلفية الفندق الزجاجية تطل على مساحة المقبرة الممتدة.

وبزغ في ذهني آخر قصيدة قرأتها لعلي السبتي، تأوهات من المقبرة الجنوبية:

وحين أكتب
ألتهبُ
وأنعبُ
على الذين قد ظننتهم في سالف الأيام
سواعداً تبني ملامح الأحلامْ
ثم غدوا
تكشفت لي عنهمُ الأوهامْ
لكنني سأحفر الصخور
لأنني من خلل الدخان في مجامر البخور
ومن خلال القهقهات في مخادع الفجور
رأيت نجمة النشور.

لم نفقد الشاعر بعد، بل وجدناه في اللحظة المناسبة، حاضراً بيننا. وما هي دورة زمن قصيرة إلا وقد عاد علي السبتي إلينا، اجتمع الشمل، وكان هذا في منتصف الثمانينيات، عاد السبتي نجمة مضيئة في مجالسنا، حقاً إنها رفقة لا تنفك أواصرها وصحبة ثرية، تقدم باباً مشرعاً للأسئلة، فقد كنت، ولا

أزال أرى في علي السبتي معلماً ليس فيما يقدم من معلومات كثيرة، ولكن فيما يطرح من أسئلة تفجر أفكارا، وهي لا زمة كانت ساكنة فيه.

وما دام المقام حديثاً عن الرفقة الطيبة فمن حقي هنا أن أعرج على رفيق جيلي شقيقه المرحوم هاشم، ذلك الإنسان الرائع الذي أخذ من خصال أخيه الكثيرة الطيبة خاصية إثارة الجو وتحريك السكون حين يرقد على المجالس. كان هاشم، رحمه الله، لا يكاد يجلس حتى يطرح سؤاله أو احتجاجه أو المشكلة التي يجب أن تناقش، لا يعرف معنى أن تكون جالسا ساكنا. مثله مثل علي السبتي الذي كان رائدا في هذا المنهج، مجلسه فائدة وإثارة محببة، وتعليقاته وحماسته تزيل كل ما ران على الفكر من تثاؤب أو تثاقل، وصراحته ليست صادمة ولكنها تملك شفافية تجعلك تتقبلها ماء سلسبيلا، لا جارح ولا مهين، تقدم في سياق واتصال إنساني متميز، وإذا أدرك أنه أخطأ في حق أحد قولا أو فعلا، حشا لله أن يكون متعمدا، سرعان ما يندفع بإلحاح ليزيل أي أثر، فلا تعال ولا تجاف ولا إهمال.

هكذا عرفته وأراه، وإخال أن كل من حولي يملكون مثلي إحساسا به وفهما..

دام أبو فراس شعلة ضوء ودفء محبة تقول لنا إن في الإنسان خير..وخير كثير.

الشاعر علي السبتي.. تألقُ جيلين

بقلم: عبد الله خلف*

الأستاذ علي السبتي من مؤسسي رابطة الأدباء، وله حضور دائم لمقر الرابطة احتضن أبناءه في منتدى المبدعين الشباب، برعايته لهم، يرجعون إليه في مجال الشعر واللغة والأدب.

عرفته كاتباً وشاعراً منذ عام ١٩٥٧ في "جريدة الشعب" لصاحبها خالد خلف.. كان يواكب موجة التمرد للإصلاح السياسي والاجتماعي وفق منهج الجريدة، فتارة تغلق الجريدة بسبب مقالات خالد خلف وأخرى بسبب مقالات لعلي السبتي..

وكان التصعيد القومي في ذروته حيث الانقلابات والثورات التي تفجرت في عقد الخمسينيات. وكانت الجماهير تتفاعل معها بعاطفتها وحماسها باعتقاد أن التغيير سيأتي على كل الكيانات الحاكمة، وكانت الجماهير تشحن بطاقات الاندفاع بالأناشيد الثورية والبرامج السياسية الحماسية، وكانت موجات الغضب تتصاعد إثر التوجيهات الإذاعية، ويخطب الرؤساء بالسّاعات الطوال، وكانت خطبهم متعة للسامعين كما يتمتعون بغناء أم كلثوم وعبد الوهاب وعبد الحليم حافظ.

الأستاذ علي السبتي أصدر عطاءاته الشعرية في جيلين، ولا زالت حيوية متدفقة تروي عطش الجيلين.. وصار مجال الدراسة والبحث مع وجود جامعة الكويت، وعطاءاته الشعرية مادة للدراسات المنهجية والدراسات العليا.. فكتب عنه الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في (دراسة في الأدب والنقد) ١٩٨٧، كما كتب عنه الدكتور محمد حسن عبد الله في مجالات عديدة وضمن كتابه (الشعر والشعراء في الكويت) عام ١٩٨٧م.

وذكره الدكتور سالم عباس خداده في كتابه (التيار التجديدي في الشعر الكويتي)، والدكتورة سعاد عبد الوهاب في كتابها (الاغتراب في الشعر الكويتي) ضمن حوليات كلية الآداب جامعة الكويت سنة ١٩٩٤. والدكتورة

---

* كاتب من الكويت.



نورية الرومي في (الحركة الشعرية في الخليج العربي) سنة ١٩٨٠ وآخر الكتب النقدية التي تحدثت عن رواد الشعر في الكويت هو كتاب (الشعر في الكويت) للدكتور سليمان الشطي..

قال عن الشاعر علي السبتي:

"هو أول من طرق باب الحداثة الشعرية، فقد كان هو أول من طرق بابها بقوة بقصيدته (رباب) وذلك في سنة ١٩٥٥.. لم تر في دواوينه ولما سأله الأستاذ إسماعيل فهد إسماعيل في كتابه (علي السبتي شاعر في الهواء الطلق)..

لِمَ لمْ تُضمِّن هذه القصيدة في أي مَن دواوينك قال:

"لأنها بين قصائد أخرى حكمتُ عليها بالإبعاد" وأوردت الكاتبة ليلى محمد صالح في كتابها (أدباء وأديبات الكويت) بعض أبياتها:

أنسيتِ شاعرك المتيم يا رباب؟

أنسيتَ أشعاري وحبي والعذاب؟

أنسيت حتى الذكريات!

أنسيت أياماً قضيناها كأحلى ما تكون؟

وإن عدنا إلى كتاب (الشعر في الكويت) تجد الدكتور الشطي يعبر عن تناول السبتي لأسلوب الحداثة مبكراً فيقول:

"هذا الدخول إلى الحداثة لم يتوقف عند تجاوز القافية المهندسة، ولكنه حمل معه معنى من معاني الروح الجديدة في الشعر.. إن طبيعة التشكيل المتعامل مع الصور الجديدة المستحدثة التي تمتد منبثقة من زاوية خاصة تستجيب لروح حديثة لها رُؤاها وصورها وصيغتها"

(الشعر في الكويت) ص ١٢٢.

إن الشاعر علي السبتي واكب رواد الحداثة وخاصة صديقه بدر شاكر السياب، وديوانه الأول بيت من نجوم الصيف ليس ببعيد عن أشعار السياب، بمواضيعه التي تعبر عن الإحساس بالظلم في وطنه والإحساس بالغُربة.

حتى قال الدكتور إبراهيم عبد الرحمن:

"إن الشاعر السبتي دخل بأشعاره إلى دائرة الالتزام الاجتماعي، ووقف فنه على قضايا بعينها رغم إنسانيتها.. وحُبست طاقاته الشعرية في دائرة من المشكلات المحلية، وحالت بينه وبين أن ينطلق على سجيته في تصوير عواطفه".

وحول ثائريته وتمرده وشكواه قال الدكتور محمد حسن عبد الله في كتابه (الشعر والشعراء في الكويت) ص ٢٧:

"ومهما يكن من أمر التمرد عند هذا الشاعر فإنه ما لبث أن خفت حدّته في ديوانه الثاني (أشعار في الهواء الطلق) بل انحصر في همومه الأسرية وفي علاقة رمزية بهموم وطنه- على أحسن الأقوال-

وفي قصيدته (فترة استراحة) التي أخذ يحمل فيها هموم جيلين.

* * *

وأحلام الشاعر نسجت بيتاً من نجوم الصيف

سعيداً كنت في حُبي وأحبابي

بأقماري تصدُّ جحافل الظلماء عن بابي

وبيت من نجوم الصيف شيدناه

غزلناه من الأحلام وشيناه

* * *

وفي هذا الديوان قال في ليل القاهرة:

أحلم بالليل وبالقاهرة

أحلم بالشوارع المنوره

بالنيل يحمل الزوارق المنتثرة

فالموج أغنيات

لننس عهداً فات

النيل جدنا الذي يمنحنا الحياة

النيل واهب الخيرات

* * *

وفي ديوانه (أشعار في الهواء الطلق) قصيدة رائعة يحاكي بها الشاعر الكبير فهد العسكر:

هذا أنا من قال يفزعُني

صوت الغراب بلحظة الخطر

أو أن يهدهدني إذ غرد

بتهامس الألحان في السَّحَر

عودتُ نفسي أن أكون أنا

في الشمس أو في الريح، في المطر

كم صورة تأتي على صور

وأظل رغم تعد الصور

لست الذي إن صرصر عصفت

يحني الجبين لناظر شزر

لكنني سيل منابعه

موصولة في قعر منحدر

سرٌ من الأسرار يجهلني

من ليس يعرف من بنو مُضر

كُنتَ المغني غير أنهم

آذانهم كانت من الحجر

قد كفروني حين قلتُ لهم

إن الهوى من شرعة البشر

والدين إن تَفْنى لأجل غد

تبغيه، لولا البذل لم يصر

لكنهم يبغون عالمهم

المال فيه عازفُ الوتر

* * *

(وعادت الأشعار)

منارة عالية تُريك الشاعر أنه مازال في عليائه وعطائه الرفيع:

حمامة تسللتْ من خَلَلِ الجدارْ

حطت بجانبي تبحث عن قرار

فحرّكتْ دمي وأحيت الأفكارْ

فَعُدْتُ للدنيا، وعادت الأشعارْ

* * *

لقد أبعد (رباب) مع قصائد أُخرى حكم عليها بالإبعاد، ولكنه عاد إليها في (وعادت الأشعار)..

ما الذي تبتغيه؟ قالت رباب

الذي أبتغيه لا يُستجابُ

أنت والدار آمنون بنُوها
والمحيطون أخوة وصحاب
أكثيرٌ عليَّ ما أتمنى
رحمة الله أيها الأحباب
يا ربابُ والعمر ما عاد يقوى
بعد أن جفَّ في العروق والشبابُ
غير أني أقولها مُستريحاً
وصريحٌ من الفعال يُثابُ
أنت أنت الدُنَى وأنت الأهالي
والعشيَراتُ والشفاهُ العذاب
حدثيني ماذا جرى يوم نَشْر
من مضى.. من بقى.. ومن استجابوا
لا تقولي بقيتَ وحدك عندي
ألفُ فحلٍ إذا تنادت رباب

* * *

وفي عامنا هذا عاد متألقاً كما كان في رحلتِه الشعرِية في ستة عقود.. شامخاً متعالياً رغمِ الأهواء واختلاف الطرق (رأيتُ الذي رأى)طبع في ٢٠١١م.. نقف عند (حين يفيض الحزن):

أضعت عمرك لا جداً ولا هزلاً
ولاَ سلكتَ طريقاً يُزهر الأملا
وما تأملت في الدنيا، وبهرجها
وما حسَبت لأخرى تحرق المُقلا
فلم تري غيرَ أضغاث مبعثرةٍ
يظنها الوهم أن لا تخلط الأُكُلا
فطفتَ في كل سوق تبتغين هوًى
وهلَ يدوم هوى في السّوق قد شُتلا
فما هوى السّوق إلا سلعة عُرضت
ومن يُساوم فيها عاد متعلا
ترين كل كبير في دراهمه
وقد تحّول مما فيه مبتذلاً
لو كنت تدرين أي الدّرب سالكة
لكنَت كالنجّم يهدي السائر السُّبُلا

هذه رحلة الشاعر الكبير الأستاذ علي السبتي، صوّر في طرقاتها المتاعب والصعاب وتطلّع نحو الآفاق حيث المنى في الأمل والابتسامة في كل شروق.

السبتي.. والشعر الحديث لعبد الرزاق البصير [1]

إعداد وتقديم: د. عباس يوسف الحداد

كان للأديب عبد الرزاق البصير (١٩١٩-١٩٩٩) رأي في الشعر الحديث، إذ اتهمه البعض بأنه من الذين يرفضون الشعر الحديث جملة وتفصيلاً، فدفع عن نفسه هذا الاتهام عبر مقالة كتبها في صحيفة صوت الخليج، وراح يؤكد أنه لا يقف ضد الشعر قديماً كان أو حديثاً وإنما يرفض كل شعر يخالف الذوق الأدبي ويخالف قواعد اللغة.

ثم دلَّل على عدم رفضه للشعر الحديث بإبداء إعجابه في قصيدة للشاعر علي السبتي نشرت في صحيفة الهدف بتاريخ ٢ أكتوبر ١٩٦٥ وعنوانها: في سدوم.

يقول الأديب عبد الرزاق البصير:

وجملة القول أني لا أرفض الشعر الحديث كما يعتقد البعض فكثيراً ما استمتعت بالجيد منه وأطلت الوقوف عنده.. ولعل أقرب شيء أعجبت به من الشعر الحديث هي هذه القصيدة التي نشرها الأستاذ علي السبتي في جريدة الهدف - العدد ٢٣٢- بتاريخ ٢-١٠-٦٥.. فهي تحكي فيما أعتقد شوقه الشديد حينما ابتعد عن هذا البلد الطيب ويبدو أنه صادف في سفره أناساً لا خلاق لهم.. فأسمعه حين يقول:

هذا أنا أعود يا رفاق

أحمل قلبي الذي أوجعه الفراق،

أحمل ذكرياتي التي تراكمت خلال شهر

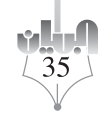
أتعرفون يا رفاق كيف مر؟

شهر كألف عام

قضيته على موائد اللئام

---

١ مقالة للأديب عبدالرزاق البصير .. نشرت في صحيفة صوت الخليج.



وكم كان الشاعر متلهفاً إلى الرجوع إلى الكويت.. ولقد صور هذه اللهفة تصويراً قوياً يجعل قراءه يعيشون معه لهفته.. فهو بذلك عبر عن مشاعر كل مواطن يفارق هذا الوطن الحبيب مدة من الزمن ثم ما يلبث قليلاً حتى يلح عليه الحنين يدعوه إلى الرجوع يقول:

ويا كويت يا كويت يا كويت

بالأمس قد سمعت صوتك الحبيب

يهزني: هنا الكويت!

فأي سحر رج في عروقي الدماء

وفجر الحنين للقاء،

كأنه هزيم،

كويت يا كويت يا كويت

يشدني إليك شوق شهر

أتعرفين كيف مر؟

أتعلمين أنني من الأسى بكيت

وأنت...

هل شعرت بالفراق يا كويت؟

كان الشاعر قادراً على أن لا يكرر لفظة الكويت كما فعل في هذه الفقرة ولكنه إنما فعل ذلك لأنه أراد أن يبرز شدة اشتياقه ولهفته.. وهو لم يكتف بذلك.. وإنما أخذ يخاطب الكويت كما يخاطب الأحياء التي تسمع وتجيب.. يخبرها قائلاً بأنه لم يكد يسمع الكويت على أمواج الأثير حتى بكى من شدة الأسى.. فهل تشعرين يا كويت يا حبيبة النفس بالشوق إلي كما أشعر بالشوق إليك.. والحق أن هذا التعبير يصور ذروة انفعال الشاعر نحو وطنه العزيز.

أحببت هذه القصيدة لأنها مشرقة من شدة الوضوح وأشد ما يبغض الأثر الأدبي إلى نفسي شعراً كان أو نثراً قديماً كان أو حديثاً هو ذلك الأثر الذي يلفه صاحبه في شيء يشبه الضباب. فأنت لا تدري ما ذا يقصد، حتى إني سألت بعض الشعراء المطبوعين عن قصيدة غامضة نشرها قبل أيام وكانت من القصائد المبهمة.. سألته أن يوضح لي مقاصدها فأجاب بالحرف الواحد.. هذا تعبير لي وحدي.. ليفهم الناس ما شاؤوا أن يفهموا.. أما أنا فإني أريد أن أعبر عن نفسي لنفسي.. ولكل من الناس أن يعبر عن نفسه كيفما يشاء، ولكن لنا الحق فيما أعتقد في أن نقبل على هذا الأثر أو نعرض عنه.. وفي أن نعلن عن سبب إقبالنا عليه أو إعراضنا عنه؛ بل وإني لأذهب إلى القول بأن كل ما يملك حاسة أدبية يتذوق بها الشعر لا يمكن أن يرفض الشعر الحديث لأن من بين ناظميه أناساً بلغوا مرتبة الخلود في دنيا الأدب.. كالأستاذ المرحوم بدر شاكر السياب والدكتورة نازك الملائكة ونزار قباني وغيرهم من فحول الشعراء...

قليلٌ من الكثير!

بقلم: سليمان الخليفي *

قد يرسم فنانٌ، شخصاً، بظواهرَ شَبهه و لماحية مُحيَّاه، المحببة إليه! ثم لا يصل إليه! فكيف يُجَرِّدُ إنسانٌ من عنفَوانه، بحروف؟ مهما رطَّبْتَهَا العاطفة، وأسبغ العقل عليها، من دواعي الحساب!

معرفتي بعلي السبتي الشخصية، قديمةٌ قِدَمَ الطفولة، ومطلعَ الخمسينات. ونِتاجٌ، لنشاط أبي التجاري، ومعارفه من الرجال. هناك أبصرته، ومِن ثَمَّ كان الجوارُ، وبيتُ جدي. الظرَف والزمن. وحيث شهدتُ حفل زواجه.

تتوالى السُّنون، وأتعرفُ عن بعدٍ، على الشاعر، مع اندياح أبياته:

إيه يَا أَنْدَى مِنَ الْوَرْدْ
وَ أَحْلَى مِنْ تَرَاتِيل نَبِيْ
إيه يَا ذَاتَ الْقِوَامِ السَّمْهَرِيْ
أَنْتِ لي دُنْيَا مِنَ الأَطْيَابَ
يَا طَيبَ الرَّحيقَ الْبَابلِيْ

وقتها كنت أغنتني، بأيٍّ مَن أنوارِ الفكر، أو لَمائحَ الجمال. فتأرجحتْ تلك الأبيات، بتطلعاتي والمشاعر.

يتأسس مسرح الخليج العربي، مطلعَ الستينات. لألتقي بأبي فراس، في عهد، أستطيع فيه قول جملة مفيدة. وننشر للأستاذ، في مجلة (الكلمة) التيَ أصدرها المسرح: في الليل يذوب الجليد!

وتعاندُ السنون الأماني، ونفترقُ قبلَ أن نلتقي، في رابطة الأدباء. ولم يك ذلك قبل الثمانينات. وإنْ تمتعت، أحياناً، ببعض كتاباته الصحفية.

لقائي به حينها، توكُّؤٌ على أكثر من عصاً زمنية، ومناسَبة. وَوَقَتْهُ كمَّاماتُ الإعجاب، من أغبرة النسيان.

عدت للتعرف بالرجل، ذي الوجه البنيوي، بأركانه: من جبين شاخص. وأنف مشرئب، حمي. ووجنتين قوسيتين؛ تتقافيان ومحجري عينيه. وذَقن كائن صلب، يتيح للوجه الاتكاءَ عليه، والمبصر توسم إهليلجيَّه! من بَعدُ، تتسيد

* أديب من الكويت.



منابعُ البصر واللغةُ، بتوسطها وذلك البناء المحبب والعائم، من تحت وفوقٍ تيارها. الصوتُ جهوري والضحكة صادحةٌ رائقة! ليتفتق بين الصلابة والعذوبة، تباينُ مكونات الشخصية الطبيعية، الخلاقة.

ثَمَّ شاعرٌ مُعْجب. وصديقٌ مقرب. وإنسانٌ يحتضنه القلب. وعليٌّ كما عرفته، كل أُولئك! يُعنى بمن أحبَّ الحرف، ممن يبدؤون في دروب التشكيل! وكل مرة، وبعد مدة، يسألك: أين وصلت؟ ويسمي مشروعك!

معرفتي به، تختلف عن معرفة لمبدع، في ملتقى رسمي. إنما بأحد تركب معه البحر، (فيتلغون) الهواء، أو تنشط السراية، وبسبب من تجربة النوخذة، تصل للشاطئ، الذي ستغادره مرة أخرى. وهو ذلك النمط، الشخص، الذي يكون كما كان بدءا!

قلت: أنني عرفته منذ صغري. منذ أن أبصرته، في الكويت، ليلة زفافه، تحت لمبات الكهرباء المعلقة بأشرطة، يقبل عروسه.

الذي قبَّلَ زوجته، قبَلَ الحضور، تلك الأيام. يفقد معهاَ يوسف وإياد، ويبتسم! الذي فقد ضناه، أهو يبتسم، كما تترجم لي عيناي التي أعالجها لدى الطبيب، أم أنه يصلي!

خاطرتان بدتا، كما لو في مجال خلاف. الأولى كلية شملت بعين الإجلال أسلافنا، بعدما شقت بهم الرقعة الصغيرة، غير ذات الزرع، فالتحموا بالأزرق، رادوه إلى الآفاق، وأثروا حياتهم ومعارفهم. وكثيرا ما باءت جهودهم، بالكفاف، أو ما دون ذلك!

وتنطلق الثانية، بدءاً من فتح القوس، وصددَ الشأن العام، وبدافع من هموم مبررة، ربما اشتركنا معا، بتأثيراتها. فكانت:

يا مبحرونَ وفي محاجركُمْ
نهرانِ من نبعِ الهوى شُقَّا
أثوابكُمْ مزقٌ وما خُلِعَتْ
حَتَّامَ فوق جلودكُمْ تَبقى

هذه لدى شاعرها، أبي غسان

أما:

لو كنتَ مثلي عشتَ بينهُمُ
لكَرهتَ أرضاً تحملُ الرِّقَا
ما هَمُهُمْ فَالدارُ مزرعةٌ
والشعبُ سَقَّاءٌ بها يَشْقَى

فلشاعرها أبي فراس

متوالية حوار، أُذيبتْ معانيه بشعرٍ مؤثر، لا أظنه إلا يبقى!

لم يختلف الشاعران، إلا بمساق التفاتة، عن خطرة إبداعٍ، من دونها لا يحصل الشمول!

أن تتعرف على لوحة، أو كتاب، تتجلى معالمها أو مذاهبه، بين المدرك والمتُخيَّل، أو مايضاف لهما من جهود الآخرين، في التفسير والتحليل. غير أن التعرف على التمازج الحيوي، بين إنسان وشاعر، في إهاب واحد، فسيستمر في تخلقه الذي لاحدود لآفاقه. كل هذا والخارطة صداقة. فكيف يمكن للدهشة، أن تنحصر بين قوسين؟ شيء من مثل هذا، كانت معرفتي بعلي السبتي!

هكذا أقرأ قصائد علي السبتي (١)

بقلم: فتحية حسين الحداد *

بين الحين والآخر أبحث عن فضاء يكتنفه همس داكن، أستلقي فيه لحظات قبل أن تهزني خواطري أعود وأستمع إلى قصائد علي السبتي على وقع بيانو ممهور بعزف سليمان الديكان ولحن وضعه والده غنام الديكان.

موسيقى تستدرج كلمات علي السبتي فاستمع بصوت الشاعر إلى قصيدة "حديث مع امرأة من بلور"(٢)، ليتغير المكان والزمان ويبقى البيانو أميناً عند بوابة المشاعر والمواقف. ألوان قوس قزح تغزو الفضاء وألحظ خيالاً قادماً. خيال/ طيف امرأة بروح بلور هش، مرتبكة في مشيتها، تعرقلت بأكليل وبصورة بلقيس، ولجت المكان تبحثه عن كلمة تضيء لها الطريق إلى مبتغاها. تجلس عند عتبة الأحلام، فيأتيها صوت شاعر ينظر في البلور ويقرأ أفكارها ويكشف رغباتها المدفونة والمعلنة ليقول لها:

تحبين كل المظاهر

تريدين قصراً على السيف عامر

تريدين سيارة وجواهر

تريدين صيفاً خيالياً إلى بحره لم يسافر

تريدين مثل نساء الأكابر

في كل احتفال تشير إليك الأصابع

وتأكل لحمك أحداق جائع

---

(١) العنوان مستوحى من قصيدة للسبتي عنوانها: هكذا تحدث فهد العسكر

(٢) من ديوان "أشعار في الهواء الطلق" الصادر في ابريل ١٩٨٠م.

* كاتبة من الكويت.



وأن تصبحي محوراً للمطامع

في كل المحافل تضاء إليك جميع المشاعر

وتسكب فوق يديك المشاعل

تريدين من كل المظاهر حبيباً وزوجاً وشاعر.

من النظر في البلور يرتاح الشاعر قليلاً، وتعود موسيقا الديكان لتكون أصابع البيانو شاهداً على حقيقة كشفها علي السبتي ليخلق لحظات يدور فيها حوار مشحون هو أقرب إلى الشجار منه إلى الحديث... كأننا نسمع صراخه مستنكراً الزيف فيها، لم تعد لحظات لقائها به ساعة بوح وإنما إثارة منه لصور مؤثرة إلى درجة الاشمئزاز، يرسمها في لوحة ويشير إليها أن انظري "تأكل لحمك أحداق جائع"... نحن في مواجهة مستمرة... لن تنفع معها أية غواية، هذه الأنثى التي يواجهها مرة بزيفها وفي المقابل يشير مفتخراً إلى الطرف الآخر حيث حبيبته، يمد يده أن أقبلي لأقول فيك الشعر وأنشد الحقيقة فأنت:

حبيبة قلبي التي في هواها أفاخر

تحب الكتاب وتقرأ شعري

وتفهم سري وجهري

وتفتح لي قلبها حين أخلو

ونمشي على الدرب... درب تراه الخلاص لها

هو دربي

حبيبة قلبي أنا خبزها من دموع الجبين

تكافح مثلي ظلام السنين

وتوقد في الليل شمعة شوق وعاطفة ويقين

وتزرع في ضحكات الصغار

بذور انتصار

حبيبة دربي التي في هواها أفاخر

تراني، حبيباً وزوجاً وشاعر

وحالما يسرح الخيال في تفاصيل هذه الحبيبة التي تبدو أمامنا كحلم... فهي تحب الكتاب وتقرأ الشعر... ما أعظم هذه الصفة التي يتمناها أي شاعر في حبيبته.. فهي تقدره كحبيب وتقدره كشاعر...ويؤكد السبتي هنا على هذه الخصوصية.. خصوصيته كشاعر..فيقول:

أعود إلى مكتبي والدفاتر

لبيتي الذي فيه أهاجر

لأكتب أخلط دمعي بدمع المحابر

ثم يجرنا الشاعر بقوة ويدير

رقابنا، وربما أوجعنا، فنلتفت معه ثانية ناحية "امرأة من بلور"، فتثور كلماته وتتحول إلى سهام حادة تتجه إلى صدر تلك المرأة الزائفة.. ويبدأ بالسخرية منها ومن أموالها... ويلعن كل مظاهرها:

وألعن كل صنوف المظاهر

وتلك التي في هواها تتاجر

تحاول أن تشتري قلب شاعر

بمال هو السحت مال أبيها

تجمع من تعب الكادحين ومن عرق المتعبين

من الأرض في غفلة من بينها

وتسأل لتثير اضطرابي

لكي تتحدى شبابي

أمثلك يكتب أحلى القصائد؟

مع نهاية هذاالبيت تتعرى "امرأة البلور" من شموخ مزيف قبل أن تتهيأ لتلقي صفعة الشاعر الذي يكمل حديثه مغلقاً كل الأبواب في وجهها حين يقول:

ولم تدر أن التي في هواها أكابد

خريدة أحلى الخرائد

حبيبة قلبي ياقطعة من فؤادي

ويا بعض خير بلادي

لك المجد خمري أنت، وخبزي وزادي

وكل ثرائي

شموخك في بلد الأغنياء

كأنك فيض من الكبرياء

كذاك النساء من الفقراء

إذا الليل وافى نساء الثراء

برقص وحمر وما في الخفاء

فإنك تزهين إذ تنسجين قميص فدائي

وتعود الموسيقى لأنتبه إلى فضاء المكان حيث وضع الشاعر المرأتين في موضع الخصم:

الأولى تبحث عن النور عند الآخرين ولهذا " تسكب فوق يديها المشاعل "،

أما الثانية فهي مصدر النور، هي التي توقد شمعة الشوق وتنير ضوء العاطفة فتملأ الروح بنور اليقين. الشمعة في هذه القصيدة لاتتحدى ظلاماً تعارفنا عليه، واليقين الذي أتى معها يمكن أن يثير جلبة من مشاعر الغيرة عند بنت الأكابرالتي تنشد العاطفة واليقين من قوم يتملقون ويتحلقون حولها.

وأشعر بالبلور يتكسر، والنور ينسلخ من تلك المرأة، ينتزعه الشاعر حين

يقول "حبيبة قلبي تراني حبيباً وزوجاً وشاعر". فلسفة تخلقها لحظة المقارنة. من هو الآخر؟ من هو الحبيب؟ هل هو الذي يناسب رغباتنا ومعاييرنا؟ " كقول الشاعر: تحب الكتاب وتقرأ شعري "؟ أم ذاك الذي نراه بعين المحب فتسمو به إلى أرقى المراتب؟ حقيقة الآخر هل تأتي معه أم نحن الذين نشارك في خلقها؟ كلها أسئلة تدور في خاطرنا ونحن نعيش هذه الحالة

الشعرية التى هي أشبه بالعرض المسرحي، تقف فيه امرأتان على خشبة المسرح في موقف المواجهة ويوجهنا الشاعر في هذا الاتجاه حيناً وبالاتجاه الآخر حيناً آخر... وكأنه مخرجاً للعرض، ليمسك بطلته (حبيبته) في النهاية من يدها ويدعونا جميعاً لنصفق لها، فهي ليست فقط الأنثى وإنما هي الأرض والوطن الذي تزهو به جباه الأحرار.





قراءات



نظرة في شعر السبتي لخالد سعود الزيد

إعداد وتقديم: د.عباس يوسف الحداد *

جمعت الثقافة ومحبة الأدب ونظم الشعر بين الأديبين علي السبتي وخالد سعود الزيد – رحمه الله- فهما ينتميان إلى جيل واحد، وكلاهما أسهم في التأسيس لرابطة الأدباء في الكويت في مرحلة ما بعد الاستقلال، كانت الرابطة البيت الثاني الذي يجمع أولئك الأدباء، فيه يتبادلون الحديث والمعرفة، ويتدارسون الواقع الأدبي والثقافي ويقومون على تقييمه و تقويمه والشواهد على هذا كثيرة يضيق المقام عن ذكرها.

و أحسب أن كتاب أدباء الكويت في قرنين علامة دالة على مرحلة التوثيق والتأريخ للحركة الأدبية في الكويت، فعندما وضع الزيد الكتاب وابتدأ بعبدالجليل الطباطبائي باعتباره أول أديب في الكويت، كان ينوي بعد ذلك الترجمة لأبناء جيله وما يتلوه من أجيال، وكان ذلك سيصدر في الجزء الرابع من الكتاب الذي كانِ الزيدٍ يعد له منذ وقت مبكر، إذ كان قد وضع لكل أديب وشاعر ملفاً خاصاً به، يضع به ما استحسنه من أخباره وما جاد من أشعاره، ليترجم له بعد ذلك ترجمة هي صورة شاملة و جامعة لهذا الأديب أو ذاك الشاعر.

وربما ما نشره من ترجمة مقتضبة للشاعرين د.خليفة الوقيان ويعقوبٍ السبيعي في المقتبس في اللغة والنحو والأدب في مجلة البيان دليلا جليا على ذلك.

توثقت العلاقة بين السبتي و الزيد بعد العام 1991م،فلم تقتصر على اللقاء في الرابطة، وإنما بات لقاءهما الأسبوعي في مكتبة الزيد مساءً يوم الجمعة لقاء يلتزم به الاثنان، ويحرص عليه الاثنان، و كان لقاء روحيا راقيا، تطوف فيه غلمان المعرفة، وتدار كؤوس الفكر على الجالسين

---

* كاتب من الكويت



فتزيدهم نشوة، وتزيدهم معرفة، كان حديثاً فكرياً ومعرفياً نحرص عليه في مساء كل جمعة حتى أنني أذكر أن الزيد -رحمه الله- ليلة وفاته، كان قد عاد من مزرعته في أم نقا(العبدلي) عصر يوم الخميس حتى لا يفوت لقاء الجمعة الذي يجمعه بالسبتي، على الرغم من أنه كان يباشر بعض الأعمال الإنشائية في مزرعته، إلا أنه تركها وعاد أدراجه إلى منزله حريصاً على لقاء السبتي لأن السبتي كان يبدي هذا الحرص أيضاً عبر التزامه بالحضور، ومداومته على تفجير الأسئلة المثرية للسائل والمسؤول والمتلقي.

وربما كانت قصيدتا اعتراف وشطحات المهداتان من السبتي إلى خالد سعود الزيد دالتين على تلك العلاقة الفكرية الوثيقة والروحية العميقة. ولي عن هذه الجلسات حديث يطول، وتفصيل أكبر سيكون في موطن آخر من الكتاب الذي أعده عن شاعرنا علي السبتي إن شاء الله.

وقد عثرت في أحد أعداد صحيفة اليقظة على تعليق للزيد واكب صدور الديوان الأول للشاعر علي السبتي وهو " بيت من نجوم الصيف " 1969م وعلى الرغم من أن هذا التعليق المقتضب جاء انطباعياً بحتاً، إلا أنه لا يخلو من بصيرة الشاعر الناقد الذي ينظر إلى التجربة الشعرية نظرة خاصة و كأنها تعبر عن أعماقه، و تكشف عن مكنون أشواقه، وذلك بما تحمله من مراوحة ما بين الغموض والوضوح؛ و قد أكد الزيد إعجابه العظيم بشعر السبتي حين قال في معرض حديثه عن الديوان:"إن الشاعر رجل يكتب من قلبه وقد عبر عن نفسي وعن وجداني".

وبإزاء هذا التعليق، عثرت على تعليق مخطوط بين أوراق الزيد، لم يسبق نشره من قبل، كتب قبل ثلاثين عاماً تقريباً في أعقاب صدور الديوان الثاني للسبتي"أشعار في الهواء الطلق"1980م، وقد كشف لي هذا التعليق أمرين:

الأول متابعة الزيد لشعر السبتي و بيان إعجابه به، بوصفه مرآة كاشفة للذات والمجتمع.

والثاني: تأكيد الزيد أن شعر السبتي يحمل بداية لمسرح شعري في الخليج العربي، لما فيه من حوار قصصي، واستعداد فني لتجاوز شعر المقطوعات الغنائية. وأحسب أن الزيد هو أول ما التفت إلى هذه الخاصية الفنية في شعر السبتي وأكدها في التعليقين.

وأخيراً، لطالما حدثني خالد سعود الزيد -رحمه الله- عن السبتي الشاعر والإنسان، و الصديق، ولكنني لم أحفظ هذه الأحاديث يومها، وتفلتت من ذاكرتي، واليوم ونحن نحتفي بشاعرنا علي السبتي، أجد من المناسب أن أنشر هذين التعليقين اللذين يشكلان نظرة نقدية لشعر السبتي، وترجمة فنية للسبتي بقلم خالد سعود الزيد.

نظرة في شعر علي السبتي *

بقلم: خالد سعود الزيد *

لم أتهيب مثلما تهيبت من علي السبتي، وديوانه "بيت من نجوم الصيف" لأن الديوان وشاعره لهما منزلة كبيرة في نفسي، وكلما أردت أن أكتب رأيت قلمي يحجم إحجاماً لم أستطع معه إلا أن أفرض عليه إرادتي في ظهر هذا اليوم، لأنني أحببت ألا تكون ندوة الثلاثاء الأخيرة بلا حديث، إن منطقة الخليج العربي بحاجة إلى شعر من نوع شعر علي السبتي يعيشنا ونعيشه، ويسجل بشعره ووجدانه، وشعر علي السبتي مفخرة فكرية، وثروة أدبية تضاف إلى تراثنا، وتكاد كل كلمة أن تتفتق عن ديوان.

لقد كان لي موقف شخصي من الشعر الحديث، كنت من الذين لا يؤمنون به، ولا يثقون به، ولا يجدون فيه حاضراً طيباً، وأملا في مستقبل قريب، ولا يصلح وعاء لأفكار وآلام الناس، وبقيت على رأيي حتى بزغ نجم ديوان "أنشودة المطر" للشاعر بدر شاكر السياب وعشت معه، وهكذا حدث أيضاً مع المسرحية الشعرية " مأساة الحلاج" للشاعر صلاح عبد الصبور، التي قرأتها في أسبوع واحد مرتين، قراءة إعجاب وتقدير.

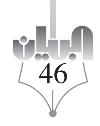
أما ديوان "بيت من نجوم الصيف" قد وجدت فيه أعماقي، ورأيت الشاعر فيه واضحاً كل الوضوح، واضحاً في تجاوبه مع واقعه دون استخدام الأسطورة غريبة، أو رمز أجنبي، لذلك سأكتفي بقراءة قصائد من الديوان التي أعتقد أن فيها غموضاً.

قصيدة "سيدتي" وما تحويه من صور اجتماعية، قصيدة " تقاسيم

---

* في اللقاء الختامي لندوات رابطة الأدباء مساء الأول من إبريل ١٩٦٩م، ألقى (الزيد) هذه الكلمة تحت هذا العنوان، وكانت حول ديوان السبتي "بيت من نجوم الصيف" الذي صدر في يناير ١٩٦٩ عن دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت. نشرت في صحيفة اليقظة ٧ إبريل ١٩٦٩م.

* شاعر ومؤرخ من الكويت.



متقطعة" والتي تعبر عن مشاكل اجتماعية نعانيها، وأزمات أخلاقية نحياها، قصيدة "رسالة لم تكتب بعد" وما فيها من روح سخرية بعيدة الغور، عميقة المعنى.

وأريد أن أتوقف عند قصيدة "كلمات كتبت في ليلة قلقة":

الليل مخيف كالغابة
وغناء من بيت الجيران
ينثره صوت حيران
يشكو لليل الأظلم أوصابه
وأنا أقرأ في ديوان
من شعر عبيد السلطان!
قصة ذات القد المياس
بنت رقيب الحراس
الشعر الفاحم شلال ظلام
والوجه الأبيض بدر تمام
ومثقفة هي تعرف كيف تدير الكاس
وترفه عن كل الجلاس
وهم من وجهاء الناس
خطبوها من كل بلاد الدنيا فرسان
لكن العذراء أبت فهي تحب السلطان
وتفضل أن تبقى جارية لترى كل صباح وجه السلطان
تغسل عينيها بتجاعيد خدود السلطان!

إنها من أحسن قصائد الديوان وعنوان على إبداعية الشاعر، لأنها تجمع بين موضعين منفصلين، وهي بداية لمسرح شعري في الخليج العربي، فيها حوار قصصي، وفيها قدرة الشاعر على مزج موضوعين في قصيدة واحدة.

إنني معجب إعجاباً عظيماً بشعر علي السبتي، وسر إعجابي، أن الشاعر رجل يكتب من قلبه وقد عبر عن نفسي، وعن وجداني حينما قال في قصيدته "وانفتحت الأبواب": أنا أكتب من قلبي، ولأني أكتب من قلبي، أتعذب.

إطلالة على ديوان "أشعار في الهواء الطلق" 1980م

بقلم: خالد سعود الزيد

إن "أشعار في الهواء الطلق" هو الديوان الثاني الذي يصدره الشاعر علي السبتي بعد ديوانه الأول "بيت من نجوم الصيف" فماذا جد في هذا الديوان؟ هل من تجربة جديدة وعطاء أفضل أم أنه خلا وتدنى؟..

لقد كان ديوانه الأول "بيتاً من نجوم الصيف" حقاً، في صفائه وتلألئه فهل نجد بيتاً من نجوم الصيف في هذا الديوان الجديد؟

لنحاول ذلك، ولنشق طريقنا نحو هذا الديوان "أشعار في الهواء الطلق" لعلنا نطالع صوراً أنقى أو خيراً من سابقاتها أو مثلها أو تجربة أخصب.

يضم الديوان بين دفتيه نحواً من ثلاثين قصيدة، ونقرأ أولى قصائد الديوان (فترة استراحة):

أحمل في رأسي هموم جيلين

جيل يكاد يخطر العذاب

وآخر تو ابتدا في سلم العذاب

فهو يعيش نارين

نار انتظاره، ونار أن تموت النار في التراب

ونرى في هذه القصيدة ملمحين:

الأول: القدرة على الحوار، وتلك شنشنة كنا قد عرفناها في الشاعر في ديوانه الأول، مما يجعل الشاعر مؤهلاً ليعطي شعراً مسرحياً لا ليظل شاعر مقطوعات غنائية.

الثاني: تناثرت على ألواح القصيدة بعض مضامين ديوانه الأول:

يا من تتململ خلف سياج.. إلخ.

وعن الأرض العربية حين يقول:

الخزى يقطر من فخذيها وتلوك حديث نبي.. إلخ

ورغم ذلك فالقصيدة تحمل روح التمرد والثورة مما هو من بقايا كأس (فهد العسكر):

هذى أيام صعبة

لا يعرف فيها الواحد ربه

حتى الكلب تنكر للكلبة



اللص يقلد أوسمة الدولة

والحاكم لا يعرف من حوله

كلمات رغم حداثتها إلا أنها معلوكة ممضوغة لا أحماض فيها.

ونعدي هذه القصيدة إلى أخرى هي (دفقة غزل) وما أظنها، فلو كانت دفقة كما سماها لشعرنا بحرارة الغزل فيها، ولكنها تقليد لأسوأ ما في شعره من غزل سمج لا حياة فيها ولا روح، على عكس القصيدة التي تليها (النشيد الأخير) ففيها من لواعج الشوق ومكابدة الحب ما فيها. إنهما: الأولى مجدبة والأخرى مخصبة. فهل من شعر خصيب جديد؟ بلى.

(تأوهات من المقبرة الجنوبية)

من خلال دخان البخور

من خلال صراخ المغني

يجهش صراخ بين القبور

من هنا سمعت الشاعر يلقي شعراً:

وكم في السوق من شرف مباع

وكم في السوق من فكر مضاع

هو الدينار يحكم كل شيء

كأن القوم في غاب السباع

تأمل في الرجال ترى كبيراً

إذا ما رزته بعض المتاع

يتاجر في (السهام) وفي أمور

إذا ذكرت خجلت من استماعي

إذا يا شاعري، عد لنا مثلما ما كنت، أخشى عليك أن تضيع في زحام (السهام) وكم ضاع في السوق شعر بديع. أجل عد لنا وعودك أحمد لنا ولك... أتحسب أنك اكتشفت شيئاً جديداً في السوق حين قلت:

وكم في السوق من فكر مضاع

أم أنك المتنبي حيث قال:

قد سألنا ونحن أدرى بنجد...

فالقصيدة طيعة الألفاظ، فائقة المعنى، لا يجانسها في هذا الديوان غير قصيدته (هكذا يتحدث فهد العسكر) حيث روح القصيدتين واحد. شربتا من مشرب واحد هو الإحساس بالاغتراب. لقد استلهمها صاحبها من وحي تجربة فهد العسكر ممزوجة بحلاوة حزن (فهد) وروح الاغتراب التي تجمع بين الشاعرين.

يا أيها الآتون من مضر

ما كان جدي من بني مضر

أو كان خالي تاجراً حذقاً

أو كان عمي حارس الحجر

أمي التي أعصابها بدمي

إذ انجبتني، أنجبت قدري

أنا قد رضعت حليب كادحة

وحملت اسم مشرد غجري

آثاره في البحر بارزة

وبنفسه شيء من القمر

ولولا خوفي أن يملني القارئ لسطرتها بقلمي جميعها لأني رأيت فيها (جميعي).

لقد تصارعت في القصيدة (القوتان)، الاغتراب عن الواقع بقوى الاقتراب منه. وهذا سر

من أسرار الجمال في بعض شعر علي السبتي وملمح من ملامح شخصيته.

فبينما رأيناه دلالاً في بعض قصائده، نراه هنا قمة جيل شاهق شامخ، فأين قصيدته (النشيد الأخير) من قصيدته (البشارة):

رأيتك خداً قد تفتح لي زهراً

وعيناً أرى فيها لمستقبلي مجرى

وصوتاً كأن الحب بث بصوته

حكايته الأولى، فكنت له بكرا

هكذا نريدك يا (عليّ) تتحدث، وقصيدته (الثريا) كقصيدته (حديث مع امرأة من بلور) تحملان نفس سمات قصائده في ديوانه الأول رغم أنهما صدرتا مكررتين إلا أن فيهما نفس روحه العطشى القديمة، وذات عينيه الحالمتين الحزينتين المطلتين من عالمه المائج "بالدم الفوار" على حد تعبيره.

نراه في ديوانه هذا يتدلى ويتجلى في آن، غير أنه في تجلية أكثر وضوحاً منه في تدليه وأكثر انتشاراً، مما يطمئن أنه مازالت في علي السبتي بقية لمحبي أشعاره ومحبيه.

وتظل قارورة شعره رغم ما شاب شكلها الخارجي من ضبابية قرون التقليد، تظل تتضح شذى، وتقطر عطراً. فعلى الرغم من قلة صوره المكررة المعادة، وعلى الرغم من قلة صورة المقلدة، تظل ونظل مصرين على أن نسمعه، منتظرين بقية أقواله على مشارف الجبال:

سمعت مقطعاً من لحني القديم

يا أيها الرجال

مازال في فمي بعض الذي يقال

قد قلت بعضه في أول الطريق

وما بقي أقوله على مشارف الجبال

وما زلنا نتابع معك الطريق، نرجو أن تواصل.

بقيت لنا قلة من الملاحظات اللغوية كاستعماله للفظ (تو) في موضع قلق في قصيدته (فترة استراحة)، ولفظ (أبوسه) وهو من ألفاظ العامة، وغير هذين من الأخطاء التي لم يتجاوزها علي السبتي، وظلت ترافقه ويحملها معه منذ صدور ديوانه الأول، نرجو أن يدقق في هذا الجانب ولا يستمر فيه.

وأخيراً، فلو لم يك في ديوانه هذا غير قصيدته (هكذا يتحدث فهد العسكر) لكفاه ذلك فخراً وتقديماً.



علي السبتي وخيوط العنكبوت

بقلم: د.عبد الناصر محمد السعيد *

يمتد الصوت الشعري عند الشاعر علي السبتي إلي خمسين عاماً أو يزيد ، يمتد من قصيدته (رباب) التي كتبها سنة ١٩٥٥ إلي قصيدته (عودة إلى الداخل) والتي كتبها سنة ٢٠٠٧ م.

وقد صنع الشاعر لنفسه خيوطاً يعيش فيها ويتشبث بها، ترق هذه الخيوط حيناً حتى تكون نسيج العنكبوت، وتدق وتغلظ في أَحايين كثيرة حتى تكون كنجوم ليل النابغة، بكل مغارِ الفتل شدت بيذبل. وهو دائماً إما داخل تلك الخيوط ومتشرنق فيها أو خارجها ومتشبث بها ، تهب نسمة رقراقة تداعب تلك الخيوط فتظله وتؤيه، وتهب ريح السموم لظى فتسعده وتشقيه ، وإذا هو مغترب وسط خيوطه نازح داخل نفسه .

إنها قيمه وأخلاقه الإنسانية التي جعلته يهدي ديوانه الأخير (رأيت الذي رأى) إلى صديقه الأستاذ الدكتور سليمان الشطي، ويهدي قصيدة من الديوان إلى أحمد متولي – حارس رابطة الأدباء- ويعترف للأستاذ خالد سعود الزيد في قصيدة من قصائد الديوان بأنه جدد في معارف الشاعر وفتح له أبواباً للمعرفة أشرقت بها نجوم المعارف بعد أن كانت غوارب.

إنها قيمه وخلقه وشمائله التي تأبي أن يكون الشعر للتسلية وأن يكون الشاعر مهرجاً في سيرك الحياة.

ما كنت بعضا في القطيع ولم أكن   إلا لمنغلق الحقائق ثاقبا

---

* كاتب وناقد من مصر.



لي حافظ مني يصون مسيرتي
من أن تراني في المتاهة ضاريا

هذه الشيم التي تدفعه بالتشبث ببقايا الإنسان في هذا العصر الذي نحياه ،أو بالأحرى الذي نعيشه لأنه ليس فيه حياة.

هذا هو الديوان الرابع لشاعرنا علي السبتي ، بعد(بيت من نجوم الصيف ١٩٦٩، وأشعار في الهواء الطلق ١٩٨٠، وعادت الأشعار ١٩٩٧) وهو شاعر مقلُ كما نرى وكما كتب عنه الآخرون . وقد قوبل ديوانه الأخير " رأيت الذي رأى" بالحفاوة التي يستحقها ، ولو أنه يستحق أن تعقد له الندوات لرصد التطور الفني والشعوري في شعر هذا الرجل .

ديوان(رأيت الذي رأى):

امتدت قصائد هذا الديوان من سنة ١٩٨٦ إلى سنة ٢٠٠٧ م. أي أن هذا الديوان يحمل رؤى عقدين من الزمان أو يزيد عند علي السبتي ، وهي فترة من أخطر الفترات التي وقعت فيها أخطر التغيرات السياسية والاجتماعية لأنها أتت مباشرة بعد تحرير الكويت.

وتبدأ هذه الرؤى من قصيدته (من الديوانية) ١٩٨٦ ، لنسمعه بعد عامين في قصيدة (إلى من يهمه الأمر) ليصمت بعد هذه القصيدة تسع سنوات عجاف، بعدها يكون عتابه المستطاب (العتاب المستطاب) ١٩٩٧ م وبعدها (النسرينة العطشى – رؤيا – في سوق الحراج) ١٩٩٩م ثم تأتي (نفثة – رسالة) ٢٠٠٠م و(رأيت الذي رأى – نجمة – الغيبة) ٢٠٠١ م ، و(في بيت جالا – الجرار المكسورة) ٢٠٠٢ م وبعد ذلك قصيدة (الرحيل – من أين يأتي الرضا) ٢٠٠٣ م و (سهرة – البرتقالة المضيئة) ٢٠٠٥ م وتأتي قصيدة (همسات) ٢٠٠٦ م والقصائد (عودة إلى الداخل – حين يفيض الحزن – المنتظر – اعتذار) ٢٠٠٧ م.

وقد اضطررت إلى الترتيب الزمني لهذه القصائد لرصد التغيرات التي رصدها الشاعر وأثرت في نفسه لأن شاعرنا يكتب بسيفه لا بقلمه، و يكتب بمشاعره وأحاسيسه ونبضه، ولا يكتب إلا ما يحس ويتأثر به. ولذا جاء مقلاً في قصائده وبالتالي في دواوينه . وجاءت كل دواوينه السابقة شاهداً على التغيرات الاجتماعية في عصره . فقصائد السبتي تصوير لمراحل حياته ونفسه وبيئته ، ديوانه قصيدة واحدة لا يمكن أن نقدم فيها أو نؤخر ، وكل مرحلة تشكل عنصراً ضاغطاً على الشاعر فيفرزها شعراً يكون تعبيراً

عن جرحه الغائر واستلهاماً لتلك المرحلة.

ولذلك جاءت قصيدته " رسالة من جندي كويتي إلى زوجته "١٩٦٧م صوت نشاز داخل الديوان لأنها بالنغمة والروح التي أنشدها تخالف السياق الشعوري لهذا الديوان.

السياق الشعوري لقصائد الديوان:

سأبدأ بقصيدته (عودة إلى الداخل) ٢٠٠٧ م . وهذه القصيدة مع أخواتها في هذا العام ، تعكس غربة الشاعر وسط المحيطين به ، ونبذ مجالسهم وخلواتهم والانكفاء علي ذاته وداخله والتترس بقيمه:

يسألونك

كيف تعيش؟

وأنت تعيش بعيداً غريباً ولا من عشير

قل لهم : لست وحدي

ولست غريباً ولست وحيداً

ففي داخلي غير ما تنظرون (١)

ونلمح صوته هو، يخاطب نفسه (يسألونك – قل لهم) فهو غير موجود معهم ولا يشاركهم ولا يتحاور معهم. وهو محق في ذلك لأنهم منافقون يظهرون غير ما يبطنون:

أنتم الغرباء وما تشعرون

تصخبون المجالس بالدعوات ، وإذ تختلون

تقيمون للسحت حفلاً كما تشتهون

وهذا التراث الذي تفخرون

خرائب تلعنكم في المحاكم

والحقد ينهش أعراضكم

بعد ما تقبرون (٢)

وقد اكتفي الشاعر بما في داخله من نور، وله قمره الذي يشع وكل الدروب تضاء في داخله ، ومع ذلك فهو ليس وحده ولكنه في زمن المزادات واختلال المعايير ، يبقى ونفر قليل:

كما نتمنى نكون

بهم أهتدي وهم بالذي أهتدي به يهتدون (٣)

وتأتي قصيدة (اعتذار) وقصيدة (حين يفيض الحزن) ٢٠٠٧ م في هذا السياق أيضاً، فكل من حوله وما حوله قد تغير، وبقي الشاعر متحصنا داخل خيوطه مغترباً داخل شرنقته، كلهم قد تغير، حتى هي: أضاعت عمرها وطافت بكل سوق تبتغي هوى، وقد فاض به الحزن من حالها وما آلت إليه:

أضعت عمرك لا جدا ولا هزلا

ولا سلكت طريقاً يزهر الأملا

وما تأملت في الدنيا وبهرجها

وما حسبت لأخرى تحرق المقلا

فلم تر غير أضغاث مبعثرة

يظنها الوهم أن لا تخلط الأكلا

فطفت في كل سوق تبتغين هوى

وهل يدوم هوى في السوق قد شتلا (٤)

وما أعظمه كإنسان عندما يشف ويرق في نهاية الأمر أمام هذه الإنسانة ونسمعه يقول:

ولست أعتب .. نفسي لا تطاوعني

لكن حزناً بقلبي فاض فاشتعلا

وما تكشف لي ما عاد محتملاً

فصرت أشكو إليك منك ما حملا (٤)

وانظر إلى قوله (فصرت أشكو إليك منك ما حملا) وهي جملة لا ينطق بها إلا من شفه العشق ورقق حواشيه الهيام.

ومع ذلك ومع ما يعانيه، فإنه يرفض الاعتذار، ويرفض العودة بعد خراب البصرة، وبعد نضوب الماء واصفرار الخضرة ، وبعد انطراح الحلم في حفرة.

يقول الشاعر في قصيدته اعتذار:

قالت أعود ؟

قلت آوي ... بعد خراب البصرة

بعد نضوب الماء واصفرار الخضرة

وصار كل ما نحلم به في شموخه

منطرحاً في حفرة (٥)

وفي نهاية قصيدته ينصحها بالانكفاء على ذاتها والبعد عن هؤلاء (يرون كل شيء حسبما يرونه – كأنما الصدق لديهم معرة)

سيدتي: لا تتركي سجنك

فالسجن ملاذ كل حرة

حيث الخروج خنجر مزين بدرة (٦)

هكذا نلمح السياق الشعوري لقصائد الشاعر في عام ٢٠٠٧ والتي يربط بينها خط الاغتراب عن المجتمع من ناحية، والانكفاء على ما بداخله من قيم يستظل بها وسط هذا الهجير من ناحية أخرى.

هل نستطيع أن نقارن بين هذا السياق الشعوري الذي يعيشه الشاعر رافضاً لهذه الصور التي غلفت المجتمع وسط المزادات وكل شيء يباع ، وصار كل ما نحلم به من شموخ وعزة مطروح في حفرة ، مع شعوره وأحاسيسه مثلاً في قصيدته التي كتبها ١٩٦٧م ؟ أزعم أنه لا يمكن أن نقارن أبداً بين شعور الغربة السابق وبين شعوره في هذه القصيدة فالزمن غير الزمن، أربعون سنة من عمر الشاعر،جعلته يقول في أوج حماسه وحبه للحياة ، من قصيدته (رسالة من جندي كويتي إلى زوجته):

ولنطلع فجراً عربي السيماء

يتصاعد من سيناء

يغمر أرض العرب، سلاماً ورخاء

لا تأسي فأنا من أجلك قد جئت إلي سيناء

من أجل صغيرينا وصغار الناس

الشرفاء

وإذا مت فكل العرب لكم آباء

فالأمة ما عادت أمماً، في المحنة الكل لها أبناء (٧)

أي شعور بالأمل يراود هذا الفتى؛ وأي إحساس بالعزة والفخار والوحدة والعروبة نقله إلينا؛ وإن كنت ألمح اهتزازاً عروضياً في قوله (في المحنة الكل لها أبناء)

واسمعه يقول:

قسم يا مستعمر وازرع ما شئت من العملاء

فالموعد قد جاء

من ذا يكبح جامح شعب قد ثار

ليحطم أسوار الاستعمار

ويزيل عن الأرض الخضراء

مزرعة الأوباء

وتعود فلسطين العربية

تشرق فيها شمس عربية (٨)

السياق الشعوري في هذه القصيدة يختلف تماماً عن قصائد الديوان والروح التي كتب بها هذه القصيدة تخالف الروح التي يكتب بها شعورياً في القصائد السابقة.

ولو رجعنا إلى القصائد التي قالها قبل سنة ٢٠٠٧ م نرى محاولة للتماسك سنة ٢٠٠٣م في قصيدته (الرحيل) وقصيدته (من أين يأتي الرضا).

ففي قصيدة الرحيل نراه يلجأ إلي مصالحة مع النفس وعدم الانعزال ومحاولة التوسط في الأمور واسمعه يقول :

دع من الأمر ما لا تطيق

واتخذ من هواك الجديد العتيق

زادك المبتغي للطريق

لا تبح بالخبيء الثقيل

تمتع به داخل النفس

أو في حضور الخليل

لا تقل ضاقت النفس

فالعارفون نفوسهم لا تضيق(٩)

أرأيت تسامح الشاعر مع نفسه (لا تقل ضاقت النفس، نفوس العارفين لا تضيق) إنها حالة شعورية تسبق حالة الغربة ، إنها حالة تصالح مع النفس.

ويختم قصيدته بالتفاؤل والعودة إلى الهدوء النفسي وذلك في قوله:

عد لنفسك ينهد سور الظلام

وتجول بماضيك تلق معين السلام

لا تقل سحب الليل منك النهار

ألف شمس ستشرق

في كل شمس نهار (١٠)

وفي قصيدة (من أين يأتي الرضا)، ومع الآلام الشديدة التي يعانيها من المعاناة التي يعانيها البشر والتي يشيب من هولها الولدان والذي

جعلت نفسه غير راضية ، وجعلته يتساءل من أين يأتي الرضا ؟والتي يقول فيها :

أريك الرضا

لو تطاوعني نبضات الفؤاد

ولـو أسـتـطـيـع أداهــن والجـوع يحصد مرضعة في زمن الحصاد

وتنعم بالطلع تلك التي تجوس خلال البلاد

وتنثر في كل حي بذور الفساد

أريك الرضا

لو يغادرني هاجس في الرقاد

يـشـك المسـامـيـر حـيـث انقلبت وأسمع صوت الغراب

يـبــث الحـــكــايـــات، عـن قاطعي السبيل وعن

زارعــين بـغـيـر حـقـولـهـم، وعـن راقصين بليل السفاد

تجدد عهد لعاد

فمن أين يأتي الرضا؟

والتماثيل تعبد في كل ناد

وسـوق الـنـخـاسـة عـبـر الـفـضـاء تقيم المزاد

وفي البر والبحر عم الفساد

وصـاروا عبيداً لنمرود في زمن انحدار العباد

فماذا يقولون يوم التناد؟(١١)

ومع كل ألمه لا نلمح غربة ولا نلمح عزلة.. وبعد هذه الصور المؤلمة التي ساقها يعلن أنه لن يعرف الرضا طريقاً إلى نفسه حتى تتغير الحال، ويختم قصيدته بهذا الأمل الذي يترقبه:

أريك الرضا

حـين يـبـزغ فجر الأيـامـى وتنبت زيتونة من خلال الرماد

وهنا نرى التيار الشعوري المنساب فــي قـصـائـد ٢٠٠٣ هــو تـيـار المصالحة مع النفس وترقب الأمل في الإصلاح.

الهوامش

(١) الديوان ص٩
(٢) الديوان ص٩
(٣) الديوان ص١٠
(٤) الديوان ص١٢
(٥) الديوان ص٢٤
(٦) الديوان ص٢٥
(٧) الديوان ص٢٦
(٨) الديوان ص ٢٧
(٩) الديوان ٥٣
(١٠)الديوان ص٥٥
(١١) الديوان ص٥٧

مقدمة ديوان (رأيت الذي رأى) للشاعر علي السبتي

بقلم: د. عباس يوسف الحداد

"رأيتُ الذي رأى" هو الديوان الرابع للشاعر علي السبتي، فله قبله ثلاثة دواوين هي على التوالي: بيت من نجوم الصيف (١٩٦٩)، أشعار في الهواء الطلق (١٩٨٠)، وعادت الأشعار(١٩٩٧)؛ يأتي هذا الديوان بعد أن نفض السبتي يده من العمل الصحفي، وطوى أوراق الحسابات وتخلى عن عمله التجاري؛ لم يعد السبتي كاتباً للمقال الصحفي في زاويته المعروفة "من الديوانية"؛ إذ إن آخر مقالاته كتبها في صحيفة الأنباء في نهاية الألفية الثانية، كما طوى كشحاً عن سوق المناخ، ملتفاً إلى ذاته التي يفخر بها، وينتشي بها ذكراً و شعراً:

إني - ولا فخر- أقول بأنني ربيتُ نفسي فازدهيت مواهبا

أبني القصور شوامخاً وزواهيا وأحيلهن إذا أردت خرائبا

ويقول أيضاً :

وقد عَوّدتُ نفسي أن أراها كما أهوى ودربي مستقيمُ

وما لي من أنيس حين أخلو إليها غيرها فهي النعيم

تلكم هي إشارات شعرية دالة على الانكفاء على الذات، واعتبار النفس مركزاً محورياً للتجربة الشعرية والذاتية، إنها نفس غير ملوثة، لها سعيها الدائم نحو الخلاص، نحو القمر الذي يلوح خلف السديم، فالعودة التي يرمي إليها السبتي في شعره هي عودة تخرجه من الظلمات إلى النور الذي يشع ويشرق في نفسه وروحه:

عد لنفسك ينهد سور الظلام

وتجــول بمـاضـيـك تـلـق مـعـين السلام

لا تقل سحبَ الليلُ منكَ النهار

ألف شمس ستشرق

في كلٍّ شمس نهار.

تحمل نفسه الأمـل والإشـراق في داخلـهـا، لا يثنيها ليل سـاج، ولا تستسلم لظلمة عابسة، لأنها نفس تريد الرضا في زمـن الفسـاد، ولا تسـتطيـع أن تـداهـن لأن الجـوع يـحـصـد كـل مـرضـعـة فـي زمـان الحصـاد، إنها نفس تصنع هواها بِهواها، لا عن هوىً يهوي بها وإنما عن دراية ومعرفة بالأمور:

وفي ملتي أنّ الهوى يتبع الهوى

وإنّ هوى نفسي لقلبي تـابـع

نعم. أدركت نفسه مركز وجودها، وبيـت ربوبيتها، وانجلـى بها ولها ستـر الـظـلام، فـصـارت منـقـادة وتابعة لقلبها، لقبلتها، لقيومها، لا تحيد عنه، حتى غدا لها في قلوب الصابرين مكانة ومقام محمود:

ولي في قلوب الصابرين مكانة

وما أنا في غير الذي فيه طامع

قلوب الصابرين وليس نفوسهم، لأن القلب هو موطن الصبر أما النفس فهي مصدر الضجر والنفور. القلب بتقلبه يقود إلى الصواب بعد طول عـذاب، بينما النفس فـي تبرمها وتضـجـرهـا تـهـوى بصـاحبـهـا إلـىٍ سـديم، لـذا فـإنه يفتح معها بابـاً للعتاب المستـطـاب، حينئذ يزهـر في القلوب رسيسٍ حب، ويقتحم المجاهـل مطمئناً غيـر هيـاب من دمار محيط، أو انهيار قريب. لقد تجاوز بعلاقته وتجربته حلو الأمور ومـرّهـا، وتسامى فوقها، فلم يعد يضطرب لِمُـرِّ الأمـورِ ولا يسترخي لعذبها.

لقد استوت على عودها، وتجاوزت ما عليه الناس في سوق الحـراج/ سوق الجراح، سوق النميمة والنفوسِ الضعيفة، فيه كُلّ شيء يباع، لكلٍّ شيء سعرٌ وقيمة تدفع لتشتري إلا نفس شاعرنا التي قاومت التماع الـذهـب وبقيـت تـتـحـدى الـنـفـوس بنفاستها:

وما أنا سلعة والسوق حام

وفي الأسواق يمتحن الصلاب

إن السوق هي مركز البيع والشراء، وشـريـان حياة المدن والـنـاس، لكلِّ رائـح وغـاد، كـلّ مـا فيها معروض للبيع، وكلٌ من فيها مُعَرّض للبيع، لا أحد يقاوم:

كلّ شيء هنا في المزاد

القديمات واللامعات الجداد

والذي صار صلباً قويّ العماد

صار في ساحة العرض رخو القياد.

إن الصلب القويّ العماد استحالٍ في سوق الحراج، وبات رخواً سهل القياد، ولكن الشاعر لم يزل يراهن على قوته وثباته في سوقٍ الحراج/ الجراح لأنه لم يكن يوماً سلعة بالسوق تباع وتشترى، لأنه رأى الذي رأى، وأصاخ سمعه لقبرة الحقول، فهي تقول وتشدو، وهو يفهم ما تقول، لأنه امتلك الرؤية التي جعلته يبصر خلاف ما يبصرون، ورأى (رؤيا) فعرف بها ربه يوم عرف نفسه، رَبّه الذي يَرُبُّه ويقيه، ويطعمه ويسقيه، حتى يصبح خلاف القطيع:

ما كنتُ بعضاً في القطيع ولم أكن

إلا لمنغلق الحقائق ثاقباً

لا أعرف لماذا تَلُحُّ عليّ كلمة القطيع وتستدعي لدي قصيدة صنوه الشاعر أحمد مشاري العدواني (١٩٢٣-١٩٩٠) إذ يقول:

بشراك يا قطيع!!! بعصرك الزاهي البديع

الذئبُ والجزارُ قد تنسكا، والناب والسكين أصبحا لكا...

فالآن.. عشْ كما تشاء يا قطيع

في هذا الديوان يحاول السبتي أن ينحو بتجربته الشعرية نحو الذات الشاعرة التي تتكفأ على نفسها لمعرفتها بالوجود وهذه التجربة الداخلية/الاستبطانية للشاعر هي تجربة تتواشج مع التجارب الصوفية التي تتخذ من الخلوة والحوار مع النفس مسلكاً وطريقاً.

لقد تضافر الداخلي والخارجي عند السبتي وباتت تجربته الشعرية تتراوح بين داخلية- خارجية، وخارجية - داخلية، تنظر إلى الخارج بعين البصر، وتتكفأ على نفسها لتنظر إلى الداخل بعين البصيرة، ذلكم هو ما قادها إلى الحِكمية الناتجة عن عمق في تجربة ذاتية تتراوح بين عين باصرة وقلب بصير.

فالرؤية لدى السبتي رؤيتان، رؤية بصرية، ورؤية بصيرية، وعنوان الديوان يكشف عن هاتين الرؤيتين ويؤسس لهما من خلال قصيدة "رأيتُ الذي رأى" فالسبتي في هذا العنوان يتجاوز البصر إلى البصيرة التي أصبحت مخضرمة في رؤيتها ومتابعتها ومعايشتها، إنها لم تعد رؤية بريئة ساذجة، أو رؤية سطحية، بل باتت رؤية تأملية تتفق وذلك الشيخ الوقور الذي يحيا في جنباته، وتميل إلى ذلك الرجل الفتي الذي ما زال نزقاً في حضوره المتكرر، إنه رأى ما رآه الإنسان الأول، إنسان الحقيقة.. إنسان الصدق.. إنسان الوجود:

كان بين الطريقين يبحث عن مخرج للعذاب

فرأى ما رأى ثم .. غاب

وأنا قد رأيتُ الذي قد رأى

فمن ذلك الرائي وأيّ شيء قد رأى؟ وهل الرؤية بصرية أم رؤية بصيرية؟ هل رؤية راءٍ أم رؤية عارف؟

وقفت على ربوة لأرى

وأصغي لما يتلظى بتلك الصدور

وأسمع مبتهجاً في زحام الطريق

حديث الذي رأى ما رأى ثم غاب

هل الربوة هي القلب الذي ارتفع ليرى ويشهد؟ وهل حديث الرائي كالحديث الذي نعرف، أم أنه حديث يحمل معاني جديدة؟ هل الحديث حديث قلب أم حديث قالب؟

كلّ تلك الأسئلة في بالي تجول وأنا أقرأ تلك الكلمات، كما أنني مع الشاعر أوشك أبصر ..

ذاك الذي رأى ما رأى ثم غاب.

يعود .. ويفتح مقتدراً مخرجاً للعذاب

إنها عودة المخلص الذي رأى وغاب ثم آب ليفتح الأبواب ويرفع العذاب، ويضع العدل بين الناس، فيخرج أثقالها، ويقسم بأنه ما لها، وأن قلبه أوحى بأنه غاب ثم آب، ليخرجنا من العذاب.

كيف لي أن أغادر القصيدة دون أن أشركك أيها القارئ بما يعن لي وأنا أقف عند قصيدة السبتي " رأيت الذي رأى "، إذ أجد أن هذه القصيدة تدخل في علاقة تناص مع قصيدة أحمد مشاري العدواني " الغريب والأصوات" :

كان هنا وغاب

وخلف السراب

كانت له مرايا،

تصور الخفايا،

فتظهر النوايا

مكشوفة الحجاب

غربته العميقة

كانت له مشاعل

شام بها طريقه

لأكرم المناهل

فعرف الحقيقة

وملك الأسباب

يدفعني عنوانِ الديوان نحو قصيدة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربة الديوان، وتؤكد تلك الرؤية الاستبطانية التي نعم بها هذا الديوان وأسس لها منذ البداية، فما عادت رؤية الشاعر للأشياء خارجية، إنها باتت رؤية مرتبطة بالعودة إلى الداخل وهو عنوان القصيدة، إن هذه القصيدة تتناص بالضرورة مع قصيدته " لست وحدي" التي جاءت في ديوانه

"وعادت الأشعار" إنه يؤكد أنه ليس وحده في ظل ما يحياه من حالة هي حالة التغني، حالة التمني، الحالة التي لا يعرف فحواها إلا من عاشها وحياها، فهو متفرد في وحدته متوحد في تفرده.

لست وحدي، ولست غريباً، ولست وحيداً

ففي داخلي غير ما تنظرون

وأسمع غير الذي تسمعون

إن الشاعر ليس وحيداً وليس غريباً لأنه ينظر غير ما ينظرون، ويسمع غير ما يسمعون، لأن الحقد ينهش أعراضهم بعد ما يقبرون، لذا فإنه في زمان المزادات يختفي العارفون .. يغيبون.. يتوارون.. حتى لا يتلوثون ولا يتلونون:

ونبقى.. أنا والذين رأوا ما رأيتُ

كما نتمنى نكون

بهم أهتدي وهم بالذي أهتدي يهتدون

إنها قلوب الصابرين، قلوب العارفين، قلوب لها عيون ترى ما لا يرى الناظرون، وتشهد بما لا يشهدون، قال الإمام القشيري في تفسيره: " الكواكب نجوم السماء، والأولياء نجوم في الأرض".

لا يمكن أن أغادر هذه المقدمة دون أن أشير إلى المنحى المهم في حياة شاعرنا علي السبتي، فأنا أحد الشهود الذين شهدوه، وعاصروه، أعنى علاقته بالشاعر خالد سعود الزيد (١٩٣٧-٢٠٠١) رحمه الله، تلك العلاقة التي توطدت أواصرها بعد العام ١٩٩١، وصارت مداراً للمعرفة والحوار الذي يجلس فيه السبتي مجلس المريد، ويتخذ الزيد مجلس الشيخ، كلاهما ينصت للآخر بحب شديد، وكلاهما يحمل للآخر حُبّا كبيراً، لأنهما التقيا على نبع ماء سلسبيل عذب فرات.

كان لقاؤهما الأسبوعي كل يوم جمعة من بعد صلاة المغرب وحتى الساعة التاسعة مساءً. كان الزيد يحرص على هذا اللقاء لأنه ينظر في عيني السبتي ذلك العطش للمعرفة، كما كان الزيد يزداد معرفة كلما أوقد السبتي من أسئلته ناراً تكون نوراً يحيط بالحاضرين، ويدور الحديث بينهما ونحن جلوس نسترق السمع تاره، ونرتشف المعرفة تارة، ونتلقى من ثمرات البيان تارة أخرى.

كان لقاؤهما لقاء مثمراً، معرفة وفكراً وفهماً لمعانٍ كثيرة في تاريخنا وفي تراثنا وفي حياتنا، وكأنني أرى السبتي وهو يشعل سيجارة ثم ينفث دخانها ويردف سائلاً للزيد سؤالاً كدّ في صياغته، ومضى طوال الأسبوع يقلب الصحائف، والدفاتر حتى ألح عليه السؤال ليضعه بين يدي الزيد الذي ما

كان ليبدأ بالإجابة حتى يشعل هو الآخر سيجارته ثم يتوجه إلى قبلته بالذكر والصلاة مستمداً العون منها، ومستوحياً منها الإجابة على سؤال السبتي. لذا جاءت قصيدة اعتراف في العام ٢٠٠٠ تحمل اعترافاً بتلك العلاقة والمعرفة التي جددت للسبتي معارفه:

جَدَّدتَ فيّ معارف ومواهبا

وبك ارتقيتُ إلى الصفاء مراتباً

وفتحت لي باباً على ما أشتهي

فرأيت أنواراً زهَتْ ومذاهبا

وشربتُ من كأس شربتَ فأشرقت

تلك النجومَ وكن قبلُ غواربا

رأى السبتي أنوار المعرفة وشرب من كأسها فاكتسى وزها بها وعرف:

بأن من يهب الحقيقة عمره

لا يستحيل بما يُعَمرُ خائباً.

ولكن هذه القصيدة التي أهداها إلى الزيد لم تطفئ جذوة المعرفة، بل زادتها وجداً على وجْد فأردفها السبتي بقصيدة أخرى مُهداة إلى الصديق خالد سعود الزيد عنوانها (شطحات) ويكفي ما يحمله العنوان من دلالة صوفية واضحة، ومعارف علوية نافعة، لا تُكتسب وإنما توهب وهباً من صاحبها،إذ يطرأ على العارف وقت يفنى فيه فيطيش بالمعرفة فلا يستطيع أن يحملها أو يتحملها في قلبه، فتجري على لسانه كلمات وعبارات نسميها شطحات لأنها تعبر عن حالة غير عادية تنتاب العارف للحظة ثم تفارقه، فيقول في إثرها ما يقول، فلا يعي قوله إلا أصحاب القلوب المغمورة بحب المعرفة الصادقة:

ميناؤك بين ضلوعك

فادخل تأمن

مرساتك تاريخك

يزهو بك في كل زمان

نعم . رحم الله الزيد، وحفظ الله لنا شاعرنا علي السبتي، فقد بقي تاريخه هو مرساته التي يزهو بها في كلّ زمان، في وقت ضاق الزمان بأهله!.

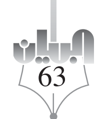
تجربة علي السبتي الشعرية
عفوية الصدق الشعري تشعل الذات والنص

بقلم: د.مصطفى عطية جمعة*

إننا أمام تجربة شاعر مضى على تجربته الشعرية ما يقارب من نصف قرن، إذ تخطت الألفية الثانية إلى الألفية الثالثة، ليشهد الكثير من التقلبات السياسية والاجتماعية، وظهور أنماط وأشكال ورؤى شعرية جديدة، واكبت التحولات الفكرية والاجتماعية التي شهدتها الأمة، ناهيك عن التغيرات العميقة التي أصابت المجتمع الخليجي، فيما يسمى حقبتي "ما قبل النفط وبعده". فكان "علي السبتي" شاهداً حياً على كل هذه التفاعلات، وكانت شهادته من زاوية جمعت أبعاداً عدة: البعد المكاني لكونه يعيش في الكويت بموقعها الجغرافي البعيد نسبياً عن المراكز الثقافية العربية الرئيسة في مصر والشام والعراق مما يتيح له التأمل والتمعن فيما يجري، في الوقت الذي انعكست فيه على أرض الكويت الكثير من التفاعلات والتيارات الفكرية التي اجتاحت الأمة؛ والبعد الزماني الذي جعله يعايش الأمة والوطن في أزمنة عديدة: شهدت فترات من الزيف والصدق، والانتصار والانحسار، والاحتلال والتحرر؛ والبعد الذاتي في كون شاعرنا لم يرتبط بإيديولوجية فكرية معينة تلزمه بأطر وتصورات مسبقة فجعلت حكمه محايداً منطلقاً من نفسيته الشعرية الجياشة؛ والأهم من كل هذا، أنه شاعر عفوي، بسيط، يتعامل بحب مع من حوله، لذا أحبّه كل من لقيه، وسرعان ما تعلّق بصحبته، وهذا منعكس بشكل واضح في شعره، فرغم أنه طرَقَ الكثير من الموضوعات والعديد من

---

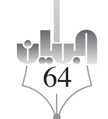
* أكاديمي من مصر مقيم بالكويت.



الأشكال، إلا أنه احتفظ بحالة من شفافية تنضح في إيقاعاته وزفراته، والتي لا يمكن أن تقرأ إلا في سياقها الخاص، بمعنى عدم إسقاط أطروحات الحداثة وما بعدها، بجمالياتها ورؤاها المختلفة، وإنما نقرأ "علي السبتي" منطلقينَ من أعماق التجربة، وخصوصياتها وشرطها التاريخي والمجتمعي.

وبالنظر إلى تجربة الشاعر – على قلة إصداراته – التي جاءت في ثلاثة دواوين (بيت من نجوم الصيف، أشعار في الهواء الطلق، وعادت الأشعار) وبين كل ديوان أكثر من عقد بالنسبة لزمن الصدور(١)، نلاحظ أنها تنطلق من مبدأ: الشعر زفرات مكثفة، دون النظر إلى كثرة المنجز الشعري، فنجد في ديوانه الأول ملامحٍ تجربة مكتملة، استفادت كثيراً من جماليات شعر التفعيلة، وإيقاع موسيقاه المتناغمة مع النفس، وربما يفاجئنا هذا، فالمألوف في هذا الزمن أن يبدأ الشاعر بنشر قصائده العمودية في الكتاب الأول، موثقاً فيه كل ما في البدايات، إلا أن شاعرنا آثر أن يقدّم نفسه بهيئة جديدة مواكبة التطور الشعري عربياً، فجاء الديوان بعمق فني وجمالي، يدهش المتلقي في هذا الوقت، فالتجربة – رغم عفوية مبدعها– إلا أن فيها الكثير من الدفق والصدق والفكر، ونفس الأمر نجده في ديوانه الثاني " أشعار في الهواء الطلق"، حيث المزيد من النضج الفني، والتوهج الإبداعي، والجمع ما بين الشكل العمودي والتفعيلة، وهذا ما سار على دربه في ديوانه الثالث "..وعادت الأشعار"، وإن كان اجتراراً لما سبق طرحه. فالملاحظ في تجربة السبتي الشعرية أنه يكتب كيفما اتفق،وحسب ما يوتّره نفسياً، ويحفزه إبداعياً، فهو يكتب للمرأة وللمكان والزمان والأصدقاء والشعراء، لا يعنيه كثيراً زخرفة النص، بقدر إخراج ما يعتمل فيٍ النفس، لذا لا نجد اختلافاً فنياً كبيراً بين بداية التجربة ونهايتها،

(١) صدر ديوان بيت من نجوم الصيف ١٩٦٩ في طبعته الأولى، وديوان أشعار في الهواء الطلق عام ١٩٨٠، وعادت الأشعار ١٩٩٧م. وقد صدر ديوانه الرابع (رأيت الذي أرى) ٢٠١١م.



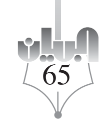
وإن كان ديواناه الأولان محملَين بالكثير من المنجز الشعري، الذي أعاد التأكيد عليه في ديوانه الثالث أو بالأحرى عودة بعد توقف كما أشار في عنوان الديوان، ودائماً العودة تكون بنفس درجة البدء، إن لم تكن أقل. فهناك تفاوت دائما في بنية النصوص الجمالية، وقد أشير إليه من قبل بعض النقاد، كما يبدو في تذبذب مستوى جماليات النصوص، ويعود إلى طبيعة الموقف العام والظروف المحيطة بالتجربة مما يوقع الشاعر أحياناً في مباشرة وتقليدية وعدم دقة في التعبير المراد(٢)، وأرى أن السبب الأساسي ليس خارجياً، بقدر ما هو مرتبط بعدم إفساح الذات الشاعرة المجالَ لصهر التجربة في أعماقها، فالعفوية تغلب عليها، فكأن الذات تريد أن تفرغ شحنتها الشعرية بأسرع ما يمكنها، دون النظر إلى عنصر التجويد، وإضفاء المزيد من الجماليات، وهذا سبب لما نراه في بعض القصائد من إسهاب في عرض الفكرة، أو إطناب في الوصف، أو تعبير يتكرر في أكثر من قصيدة.

إنها تجربة تحتاج إلى قراءة متأملة، تتوخى الرؤى المنبثة في ثنايا النصوص، في سعي إلى التعرف على منظور شاعرنا للناس والعالم والأشياء بشكل خاص، فالقراءات المعتادة تقف عند القصائد التي تنوعت مسبباتها؛ ما بين انفعالات اللحظة والموقف، والعلاقات الشخصية، والمرأة، والوطن، والتي رغم وضوح مقاصدها إلا أنها تشي برؤية بكر، طازجة، تتواءم مع طبيعة النفس الشاعرة، ويمكن أن نلج غمارها عبر محور الثنائيات، ويعني أن نقرأ التجربة ضمن الثنائيات المتلازمة، أي تلازم بعدين في محور واحد، ونتخطى في ذلك القراءة التي تقف عند بعد واحد مثل المرأة أو المكان أو الفلسفة... إلخ، ذلك أن التجربة تفرض ذلك في كثير من معطياتها.

المرأة والمكان:

ونعني به: تلازم المرأة والمكان في

(٢) انظر تقديم د. عبد الله العتيبي لديوان بيت من نجوم الصيف، ص٣١،٣٠، حيث يشير إلى تفاوت المستوى الفني في جماليات النصوص صعوداً وهبوطاً، ويرجعه إلى طبيعة الموقف العام والظروف المحيطة بالتجربة مما يوقع الشاعر أحياناً في مباشرة وتقليدية وعدم دقة في التعبير المراد.



محور واحد، وضمن طيّات التجربة الشعرية، فنقرأ المكان مشتعلاً بالحب الأنثوي، ونقرأ المرأة منتمية للمكان، فيصبح المكان رومانسياً، وتصبح المرأة علامة على المكان.

وبالنظر إلى مضامين القصائد في الدواوين الثلاثة نلحظ أن المرأة الإنسانة والحبيبة لها المساحة الكبرى في زخم التجربة تليها قصائد المكان ثم الشعراء والأصدقاء وبعض المواقف الحياتية، فهي نفس المحفزات الرؤيوية التي نجدها لدى الشعراء عامة قديماً وحديثاً، ولكن شاعرنا يؤثر أن يكون المحفّز الشعري حاضراً في مخيلته وأعماقه، بأن يقابله، ويتحاور معه، ويعايشه، فلم يكتب عن المرأة بوصفها أنثى في المطلق، ولا ماهية الشعر وعالم الشعراء المثالي، أو فلسفة الصداقة وفضل الصديق، وإنما يتوجه إلى محبوبة موسومة، أو صديق بعينه، أو شاعر باسمه، أو مكان برسمه. فها هو يتوجه إلى "رباب"، قائلاً:

بمن انشغلتِ رباب قولي لا تحابي؟

أبشاعر حلو القوافي ذي أغاريد

عذاب؟

أما تغنّى، تطرب الدنيا وتهتز الرحاب

غنّاك أروع ما لديه، فأنتِ فينوس الجميلة

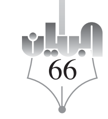
أبهى من القمر المشع يطل من خلف السحاب

أم بالغنيّ المترف الرحب الجناب؟

رب القصور تطاولت حتى السحاب (٣)

يتوجه الخطاب الشعري هنا لرباب، وهي شخصية حقيقية من العراق، وربما كانت تحمل نفس الاسم، فالعاطفة جياشة منطلقة، وسعى الشاعر في النص إلى التعبير عما يعتمل في أعماقه، فجاءت التجربة واضحة، بتشبيهات مباشرة " أنت فينوس الجميلة "، و" أبهى من القمر المشع ". إنها قصيدة كتبت في زمن مبكر (١٩٥٥م)، وهذا دال على تفاعل الشاعر مع أطروحات شعر التفعيلة منذ بداية ظهوره، وهي مقبولة بالنظر إلى حداثة التجربة، وطبيعة التلقي الشعري وقتئذ، تمثل

(٣) بيت من نجوم الصيف، الربيعان للنشر، الكويت،١٩٨٢م، ص٤٦.



قمة التوحد بين الذات بصفتها الشاعرة (شاعر حلو القوافي) وبين المرأة الحبيبة، وهو حائر فيما تتطلع هذه المرأة: للغني أم للمترف أم للشاعر. وهو معنى مألوف لدى الفتيات وهن مقبلات على الزواج فيمن سيخترن. ولكن الجديد هنا: صراحة الذات الشاعرة في حوارها مع رباب، فكأنه يتحدث عن نفسه، وكأن رباب هي رباب المحبوبة لا غيرها.

وحين نطالع قصيدة "حمدية والغد الأخضر"، نجد طرحاً مختلفاً، يقول:

..واسمع صوت حمديهْ

يشق الليل، عبر عرائش العنبِ

يجيء إليّ من دار على الربوات مرميهْ

فيزهر كل درب في العراقِ

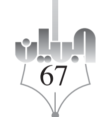
ويورق الذاوي من القصبِ

ويرعش ما تبقى في عروقي من دمٍ تعب(٤)

لم تصبح حمدية مجرد محبوبة، يتردد صدى صوتها حباً في أعماق الذات الشاعرة، إنها صارت العراق المكان، حين يتردد صوتها، والجميل أنه مزج صوت حمدية بخصائص العراق: عرائش العنب، الربوات، القصب، الزهر في الدروب، وهي صفات بيئة العراق التي جمعت السهل والجبل، والزهر والزرع والشجر، ونكاد ونحن نسبح في النص أن نكون حيارى بين الغرام بالحبيبة والمكان، لدرجة أننا نتخيل أن كليهما شيء واحد، أو كلاهما امتزجا.

وقد تنوعت الأمكنة الشعرية حسب تعلق الشاعر بها، فإذا كانت الكويت لها المكانة الأولى شعرياً، بحكم أنها الوطن، فإن العراق لأسباب جغرافية وثقافية وإبداعية يأتي تالياً للوطن، ثم لبنان ومصر، وإشارات إلى لندن ومدن أخرى. فالمكان بالنسبة إليه عالم وذكرى وعاطفة مشبوبة، والمتميز في علاقته الشعرية بالمكان أنه يتعمد ربط ذكراه بإشارات إلى شخصيات وأسماء بعينها، كأنه يقدم المكان كإنسان، والإنسان كمكان، لتصبح الشخصية علامة على ذكرى مكانية مثلما هي

(٤) السابق، ص٩٨.



علاقة إنسانية دافئة، كما تقدّم مع "حمدية"/ العراق، وهو ما يكرره مع سارة / الكويت، يقول:

سارة.. تلك البدوية السمراءْ

رأيتها أمس بشارع الجهراء

فستانها أقصر من عمري

تحمل تحت إبطها أشياء

من ضمنها شعري(٥)

فشارع الجهراء أحد الشوارع الرئيسة في مدينة الكويت، ويحمل اسم إحدى محافظات الكويت الأساسية وهي محافظة الجهراء، وربما سمي لذلك لأنه بداية الطريق من العاصمة إلى الجهراء المدينة. كل هذا أشار إليه الشاعر من خلال رؤيته للبدوية، وهي فتاة سمراء، يبدو من السياق الشعري أن الذات الشاعرة على صلة بها، لأنها تحمل أشعاره، وتقرأها.

الذات والحكمة والزمان:

صحيح أن الحكمة لا تعرف سناً، يؤتيها الله لمن يشاء، ولكنها ترتبط مع من لهم تجارب سابقة، تضرب في الزمان، وبقدر ما تتسع التجربة زمانياً، تنضج الحكمة لتظهر فلسفة موجزة في الشعر، وبين هذا كله، يحاول الشاعر أن يقرأ ذاته، قراءة اعتراف، وفهم، وأحياناً إدانة.

إنه محور انعكاسي، فالحكمة تنعكس من الزمن، والزمن ينتج الحكمة، والذات تتشكل من بين هذا وذاك، أما المحور السابق (المرأة والمكان)، فهو محور ارتباطي في تجربة الشاعر، حيث يفضي بمكنون فؤاده محملاً بعبق المكان، وجمالياته. مما يجعله شاعراً حكيماً بتجربة الزمن، رومانسياً بروح المكان. والحكمة لديه ذات طابع فلسفي في رؤيته للحياة والأشياء، فأعماقه تضج بالكثير، وقد تجعله أحياناً تائهاً، فهو يقول عن ذاته:

وقد كنت قبل اليوم يأكلني الأسى

وأحسب أن الدهر لم يعطني عمرا

تمرُّ بي الأيام صبحاً ومغرباً

تكررني فيها ولا أثرٌ مرّا

كأني بقايا زورق ضاع أهله

فلم يلق لا براً يقيه ولا بحرا

---

(٥) أشعار في الهواء الطلق، دار السياسة، الكويت، ١٩٨٠م، ص٦١.



حملت من الدنيا هموما كثيرة

وآلام ناسٍ حمّلوني لها وزرا (٦)

فلدينا إشارات عن الزمان: (الأيام، الدهر، عمرا، الدنيا، صبحاً، مغرباً) وهي دالة على أن الزمن يعني تجربة، والتجربة تعني حكمة وبصيرة، ولكن لدى شاعرنا تكتسي بمزيد من الهموم والآلام.

ويقول مخاطباً شاعر المعرّة، موضحاً ما في أعماقه من غموض:

الطقس غائم، والريح غير مستقرهْ

وكلٌّ.. ما بداخلي.. طلاسمٌ

والفكر لا يعرف مستقرهْ

حاولتُ أن أنام إلا أنني

ذكرتُ شاعر: المعرّه

هل أنا آخر الأصوات أما أنا

منتهيٌ بالمرّهْ (٧)

إنها مناجاة موقف للذات الشاعرة تأبى فيه النوم، ومن ثم تلحّ الأسئلة التي تبدأ بالعالم باستدعاء مفردات مناخية: الطقس، والريح، ثم تغوص إلى أعماق الذات: الفكر، والشعر، مع حضور أبي العلاء المعري صوتا وروحا، وهو شاعر التأمل بحق، وربما يحاول شاعرنا أن يكون متسائلا على نفس الدرب. وربما نتحفظ على التعبير " منتهي بالمرة "، فهو مأخوذ من القاموس اليومي المتداول، وربما لو استخدم صورة خيالية لتناسب أكثر مع الموقف.

وتفوح الذات أكثر مفضية:

ويسحقني سؤالك: كيف قضيت الزمانَ المرْ

أنا ما كان لي زمنُ

وتاريخي هو العفنُ

زمان لست فيه أنت أحسب أن ما مرْ

وحيداً عشت بين الآه والآهة (٨)

هنا :تتوحد الثنائيات، لتصبح كلاً واحداً معبراً عن ذات شاعرة، تئن ألماً لفراق المحبوبة، وتزداد آهاتها عندما تجد الزمن متسرباً من بين أيديها، فضياع العمر دون جدوى أسوأ ما يؤلم الذات، ويقاس تاريخه / زمنه/ عمره بمدى رضا المحبوبة عنه، فاجتمع هنا: الزمان، والحكمة، والذات، وانزوى المكان المحدد في النص، ليصبح مكاناً

---

(٦) أشعار في الهواء الطلق، ص٦٢.

(٧) ديوان " وعادت الأشعار "، دار السياسة، الكويت، ١٩٩٧م، ص٢١.

(٨) بيت من نجوم الصيف، ص٦٣.

عاماً، يعبر عنه بالدرب، فيقول:

وبالدرِب،

نحثُّ الخطو..، نجعل من هوانا

مشعلاً للدربْ

ومن عزماتنا قوة

فلا رمل الصحاري عاقَ مسرانا

ولفح الريح يفتر إن تحدانا

لأن الحب يربطنا(٩)

فالدرب علامة مكانية، وأيضاً زمانية ورومانسية، لأنه شاهد على حب امتد فترة من الزمن، والغريب هنا أن المكان ارتبط بالصحراء بما فيها من ريح، وتأتي الإشارة إلى هذا المكان القفر، بدلالة التحدي، أي أن المكان بكل شدته وقسوته المناخية، يصبح علامة على التحدي الرومانسي، ليشعل الدرب، ويقهر الريح.

وفي تناوله القضية الفلسطينية، نجد توحداً للثنائيات بشكل مختلف، ففي قصيدة بعنوان " صلاة من أجل العودة "، يقول:

خلني، غاضت بعيني الرؤى،

نامت مصابيح الطريقْ

لا أرى حين أرى غير مضيقْ

حلّ تنين به ينتثر الدودْ حواليهِ

يشيع الرعب في الدرب العتيق...

ما سلاحي غير أشعار وحب

وابتهالات طريد (١٠)

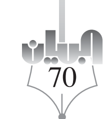
فعنوان القصيدة دال على توحّد الثنائيات، وإن تحوّل الحب الرومانسي إلى حب لفلسطين، وصار الدرب عتيقاً، وعلامة على تاريخ متأصل، قبل ما يدّعيه اليهود ويقر أن الذات الشاعرة لا تملك إلا الحب والشعر والابتهال، ويظل الزمن علامة على سؤال: متى تكون العودة ؟

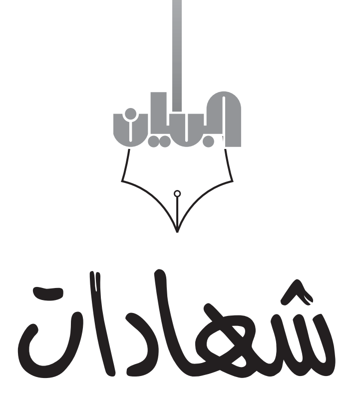
***

تظل تجربة علي السبتي معبقة بشجن ذات عاشت في أزمنة متعددة، وشهدت أمكنة متغيرة، وإن ظل الحب يكتنفها، ويعطر نشيجها.

د(٩) السابق، ص٦١.

(١٠) بيت من نجوم الصيف، ص٧٦.





شهادات

شهادات

علي السبتي.. شاعر الكويت المميز *

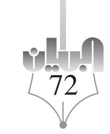
بقلم: عبدالعزيز السريع*

عرفته عندما قرأت قصيدته الرائعة «رباب»، ثم «في الليل يذوب الجليد»، ثم «حمدية والغد الأخضر»، واقتربت منه في الستينات مع صديقه الأثير المرحوم راشد إدريس ونخبة من الأصدقاء، بينهم محبوب العبدالله وصقر الرشود وسليمان الشطي وكمال طعمة وآخر وقرأت له في «الآداب اللبنانية» وفي الكويت، تابعته في «أضواء المدينة»، ثم في «اليقظة». وتابعت مسيرته الشعرية المميزة ولاحظت بسرور علاقته المبكرة مع الشاعر الكبير بدر شاكر السياب، وصحبته عند حلوله في الكويت في الخمسينات، لاجئًا يتخفى، ثم في مرحلة العلاج والنهاية في المستشفى الأميري عام ١٩٦٤، كان علي السبتي هو الصديق الذي يهتم بصديقه ويوليه عناية فائقة، وحين كنت مع بعض الأصدقاء نزور السياب في غرفته بالمستشفى الأميري كنا نشاهد الأستاذ السبتي إلى جواره دائماً حريصاً على راحته متابعاً لأحواله الصحية، ويوم ودع السياب الحياة كان السبتي حاضراً وعمل كل الإجراءات الواجبة حتى نقل جثمانه إلى البصرة حيث مثواه الأخير.

وبوصفي أحد المغرمين بشعر بدر شاكر السياب والشغوفين بإنجازاته غير المسبوقة، فقد أثلج صدري أن يلقى ذلك المبدع الكبير الاهتمام الواجب من وطني الكويت، وما كان لذلك أن يتم لولا مبادرات وصلات علي السبتي واهتمامه. وما زال أبو فراس هو المرجع الأوثق عن السياب في الكويت.

حضر علي السبتي أول مسرحية عرضت لي «الجوع» عام ١٩٦٤،

* كاتب من الكويت.



وكتب أبياتاً شعرية رقيقة تأثرا بالمسرحية وبالشخصية التي أدتها الزميلة أسمهان توفيق، كان مواكباً للمسرح ورغم أنه يكبرنا قليلاً وكان يدير مؤسسة تجارية كبرى لا تتيح له الوقت الكافي للانخراط في الحياة الاجتماعية والثقافية، إلا أنه لم يكن غائباً عن الساحة، بل حاضر ومؤثر، حيث كان ينشر في الآداب اللبنانية في فترة ازدهارها وكان مما يثير إعجابنا وفخرنا أن النقاد - الذين يتولون عادة متابعة الأعمال الإبداعية في الآداب وفق سنتها الحميدة (نقد قصص وقصائد العدد الماضي) - كانوا يثنون عليه، ولم يحدث مرة أن أخذ عليه أحد منهم عيباً في المبنى أو في المعنى وقد كان ذلك يرضي حساسيتنا الوطنية الطبيعية ويعزز من مكانة الأدب الكويتي وحضوره على الساحة العربية.

كان حريصاً على علاقة الود والاحترام لمعاصريه من الأدباء الكويتيين، وكان على صلة بمعظمهم، لا سيما أحمد السقاف وعبدالله زكريا الأنصاري وعبدالرزاق البصير وخالد سعود الزيد، وكان صبوراً وودوداً في تعامله معهم.. وشارك بفاعلية في الحياة العامة وبالحراك السياسي والاجتماعي الذي شهدته الكويت في العقود المنصرمة.

كان يعكس معنى الأبوة منذ شبابه، ولديه ذلك الإحساس بالمسؤولية عمن حوله من جيلنا، يواكب إنتاجنا ويفرح لنجاحاتنا وفي مرحلة لاحقة عند ما تفرّغ، صار أباً روحياً لمنتدى المبدعين الشباب في رابطة الأدباء يحبهم ويحبونه، يتابعهم باهتمام ويحنو عليهم، ويتعامل معهم كأنداد.. يحاورهم في مستحدثاتهم الإبداعية ويستمع إليهم بصبر وتفهم، ذلك هو الشاعر الكبير علي السبتي.

صحيفة القبس، ٢٢ ديسمبر ٢٠١٠، العدد ١٣٤٩٣

علي السبتي... وبعض من ذكريات الأمس

بقلم: محبوب العبد الله *

من أول ديوان "بيت من نجوم الصيف" وهو ديوانه الشعري الأول، وحتى ديوان "رأيت الذي رأى" وهو ديوانه الشعري الأخير يتميز الشاعر علي السبتي بروح من يتفاعل مع الحياة بكل ألوانها ومفرداتها وقضاياها الإنسانية ويعبر عنها شعراً. وهو يتفاعل من خلال مفرداته الشعرية، ومعانيه التي يرددها والتي تدل على مفردات ودلالات ومضامين إنسانية يتفاعل معها بروحه الشعرية المتدفقة ويؤكد معانيها ودلالاتها التي تتواجد لدى كل الناس، وهذا ما يميز عالم علي السبتي الشعري، ويجعله متدفق دائماً ومعبر عن هموم كل إنسان في أي مكان.

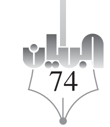
وفي دواوينه الأخرى "أشعار في الهواء الطلق و" عادت الأشعار" تتأكد دائماً المعاني والأهداف الإنسانية التي تكشف عن همومه في هذه الحياة، بين الفرح والحزن، وبين اليأس والأمل، وبين الظلام والنور، وما يتمناه.

وكل الذين درسوا وتأملوا في عالمه الشعري منذ ديوانه الأول "بيت من نجوم الصيف" وأشعاره المنفردة التي نشرها في الصحف والمجلات الكويتية والعربية ومن بينها مجلة "الآداب" اللبنانية في تلك السنوات الجميلة من القرن العشرين أكدوا فيما كتبوه على شاعرية وإنسانية علي السبتي وخصوبة عالمه الشعري.

ومنذ عرفت الشاعر علي السبتي في ستينيات القرن الماضي وهو يتدفق شعراً دائماً من خلال تفاعله مع الحياة اليومية التي يعيشها مرتبطاً مع الآخرين الذين يتأثر بهم ويؤثرون عليه، متطلعاً إلى آفاق الحرية

---

* كاتب من الكويت.



والديموقراطية والعدالة الإنسانية. وهو دائماً يتدفق شعراً سواء من أشعاره.. أو ما يقوله ويردده من أشعار الآخرين.

وبالعودة إلى شريط ذكريات تلك الأيام التي جمعتنا والتي تؤكد بأن السبتي لا يمكن إلا أن يكون شاعراً.. يمتلك ناصية المفردة الشعرية باقتدار وتمكن.

وكانت له صداقات إنسانية وعلاقات شعرية مع شعراء آخرين من دول الخليج العربية، وعدة أقطار عربية من العراق إلى لبنان وسورية وفلسطين ومصر. ولكن ارتباطه وصداقته مع الشاعر العراقي الراحل بدر شاكر السياب ونقله إياه وهو في حالة مرضه الشديد إلى المستشفى الأميري بالكويت - في ستينيات القرن العشرين - ليلقى العناية الخاصة من الجهات المختصة في وزارة الصحة. لقد كنا يومياً نزور السياب - رحمة الله عليه -حيث نلتقي علي السبتي هناك، وعلى الرغم من الحالة المرضية الشديدة التي يعاني منها السياب، إلا أن المحاورات الشعرية بينه وبين السبتي لا تتوقف.

وقد كان السياب وهو يتألم ويعاني جسدياً رغم جسده الهزيل يتذكر بعضاً من ذكريات أيامه وسنينه، ويقول بعض أشعاره، والتي للأسف لم ندونها أو نسجلها، وقد كانت غرفة بدر شاكر السياب في المستشفى الأميري مزاراً يومياً لكل المثقفين والأدباء والشعراء الموجودين في الكويت في تلك الفترة.

وظل علي السبتي يومياً هو أول القادمين وآخر المغادرين بعد أن يكون قد اطمأن عليه وعلى حالته الصحية، حتى وافاه الأجل المحتوم، فنقل علي السبتي جثمانه من الكويت إلى قريته "جيكور" في البصرة ليدفن هناك.

وينتقل بنا شريط الذكريات مع الشاعر علي السبتي إلى عالم الصحافة حينما تولى رئاسة تحرير مجلة "اليقظة" في تلك الفترة من سبعينات القرن الماضي والتي كانت من سنوات العمر الجميلة لأنها عبرت عن تلك الفترة الزمنية بظروفها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والفنية، وبرز فيها علي السبتي كاتباً وصحفياً عبر عن هموم وقضايا تلك المرحلة كمواطن كويتي عربي.



علي السبتي ليس من الحاشية

بقلم: حمد الحمد *

شاعرنا الكبير علي السبتي هو من الكبار الذين يتركون بصماتهم على الورق ويتركون أشعارهم بلغة تفهمهما أجيال متعاقبة، لم ينزوِ تحت قامة شاعر قديم، إنما كتب كلمات أشعاره بلغة يفهمها تلاميذ المدارس ويغوص في أعماقها المبحرون في عالم الفكر.

علي السبتي ليس من الحاشية فلم تكن أشعاره لمدح هذا أو ذاك، ولا من أجل هدف زائل حيث يقول:

لك العافية

ولي شهقتي الباقية

لكم كل ما تشتهون

فماذا تريدون مني

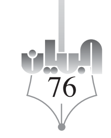
ولست من الحاشية

شاعرنا السبتي تطرب لكلماته المختصرة وهو يجلس في زاوية في ديوانية رابطة الأدباء، يطلق جملاً وكلمات وأبيات تختصر الزمن، وتزرع الفرح بين الحضور، ولكن أشعاره تبقى في ذاكرتنا وذاكرة الأدب الكويتي.

يبتعد عن الإعلام لأنه يعي أن الشاعر تقدمه أشعاره وليس صورة على صفحات الصحف الملونة.

يعيش مع الكبار وهو الكبير بينهم، وتراه بين الصغار المحبين للأدب في

* كاتب من الكويت.



منتدى المبدعين برابطة الأدباء أول الحضور لجلساتهم، وهو المعلم وهو المستمع وهو المدرسة لهم.

على السبتي شاعرنا الكبير لا يحب الانحناء لعواصف تهب على الوطن بين حين وحين حيث يقول:

يريدون مني أن أنحني وما كان

جدي انحنى من ألفين عام

أظل أنا على العهد باق

برغم الزحام

لكم دينكم ولقلبي دين

فمن أي كهف خرجتم علينا

بهذا الزمن اللعين

إنني وعين الكويت الحبيبة لا أستكين

سأرفع هذا الجبين

أتعرف معنى لرفعي هذا الجبين

لكم كل حبي

ولكنني رغم كل الأذى

لا ألين

علي السبتي يغيب هذه الأيام عن رابطة الأدباء حيث يفتقده الجميع لكن هو باق بكلماته وروحه بيننا.

يأتي في يوم آخر ويتحامل على نفسه رغم المرض وأوجاع فقد الأعزاء لتعود روح الرابطة، يتألم شاعرنا عندما تقترب من الوطن رياحٍ عاتية ليقول في أبيات له:

غداً أموت وكلنا نموت

لكن عندي لكم وصية

فلتحفظوا الوصية

لا تتركوا بلادكم تصير مثل بيروت

الكويت تسكن هناك في داخله فهو يتغنى بها كالتغني بحبيبة تسكن روحه

أطال الله في عمر شاعرنا.

علي السبتي
الشاعر... الإنسان

بقلم: بثينة العيسى *

علي السبتي الشاعر..
علي السبتي الإنسان ..

علي السبتي الاثنان معاً، لأنه من القلة التي أثبتت أن الفواصل بين الشعر/ الإنسان يمكن أن تزول.

علي السبتي الملهم بلا أستذة ..
المرشد بلا خارطةً، بلا بوصلة، بلا يقينْ.

الأب الرّوحي لكل قلم جديد، الأب الروحي بلا وصاية.

علي السبتي المحرّض على الجميل دائماً ..
على قبول الآخر واحتواء المختلف، يشرّع بابه على كل صوت يأتي من الخارج.

علي السبتي شاعرنا الذي يعيش بين نارين:

" نار انتظاره، ونار أن تموت النار في التراب " ١

لو ماتت النارُ في التراب فماذا سيحل بجذوة الشعر؟

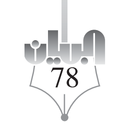
هذا مثالٌ على حرارة الأسئلة التي تتوهج بها قصائده..

علي السبتي كل هذا، وأكثرّ، شخصياً كنتُ أدهش من كم التقارب بين شعراء وكتاب من مواليد السبعينات والثمانينات على أقصى تقدير، مع شاعر من مواليد العشرينات (٢٤ أو ٢٥ أو٢٦) .. حتى هو لا يدري! وهو الشاهِد الأبلغ على أن الحداثة قيمة وجوهر في إنساننا السبتي، وشاعرنا أيضاً، كيف لا وهو القائل: " للقديم حقه المشروع بالدفاع عن وجوده، وللجديد مشروعيته لأن يحقق حضوراً وفعالية بما يتناسب مع معطيات

---

* كاتبه و قاصة من الكويت.

(١) من ديوان الشاعر / أشعار في الهواء الطلق – ص٦



واقع متغير ٢"
علي السبتي كان من القلة النادرة التي تحضر جلسات "منتدى المبدعين الجدد" للمشاركة في حوارات الشباب، وكان يرجئ مداخلاته ورأيه الشخصي إلى آخر تلك الجلسات، حتى يتأكد من أن كل واحد من الحاضرين قد أدلى بدلوه وعبر عن رأيه بدون تأثير شخصي منه ..

علي السبتي كان صوتاً أصيلاً ومحرضاً ضد العالم في لحظات "سفالته"، ومن الذي يعرف سفالة العالم وبذاءته خيرٌ من شاعرٍ أو كاتب يحاول أن يدفع قصيدة إلى سطح المشهد، ويُقمع بأقدام الدوغمائية الثقافية والأحادية الفكرية الرافضة لكل صوتٍ مختلف؟

" كلهم سفلة .. القتيل ومن قتله

يدعون بأنهم يحملون الصليب إلى الجلجلة

وهم ... يحرقون العروق

إذا برعمت سنبلة

كلهم ... سفلة "

تلك القصيدة الشهيرة لشاعرنا تعاطينا معها كـ تميمة، رددناها مراراً على بعضنا كما لو كنا نشد على خيباتنا بتواطؤ، ونبتسمُ بألمٍ أمام غربتنا.

علي السبتي وهبنا في شعره وطناً، وفي إنسانه وطناً آخر..

مطلع تلك القصيدة الصادم والمفاجئ والصريح كان ملهماً ليَ على مستوى شخصي لكي أكتب روايتي الثانية "سعار" .. رواية كل أبطالها سفلة، واستخدمتُ مطلع القصيدة في بداية الكتاب كنوع من التحذير، لا الاعتذار .. للقارئ الذي يوشك أن يرى ذلك!

قصائد السبتي تعكس غربة الشاعر دائماً، الغربة التي تعمّدنا بها ولإمسناها واحترقنا في أتونها أحياناً، غربة الوطن الذي لا يشبه إنسانه، غربة العيش في " مدينة الحجر "، غربة البحث عن الحياة والفن والجمال و ..

" فكل شيءٍ في مدينتي له ثمن

الجنس والأطفالُ والسكن

مدينتي غيومها بلا مطر

وأرضها حجر ٣"

وهو السائل ..

" مدينتي .. متى أراكِ تزدهين بالبشر؟! ٤"

ونحن نسألُ أيضاً.

(٢) من كتاب " علي السبتي : شاعر في الهواء الطلق " لـ إسماعيل فهد إسماعيل – صفحة ٦٤

(٣) بيت من نجوم الصيف – صفحة ١٦٤

(٤) المصدر السابق، صفحة ١٦٥

علي السبتي.. ريادة جيل وأبوة جيل

بقلم: فهد توفيق الهندال *

يعود أول لقاء يجمعني بالشاعر الكبير علي السبتي إلى عام ٢٠٠٤ لحظة دخولي رابطة الأدباء في الكويت، كعضو جديد يتلمس دربه بين أروقة وتاريخ هذا المكان الذي أدين له بالكثير لما فتحه أمامي من آفاق واسعة حول واقع الأدب والثقافة في الكويت بمختلف جوانبه وزواياه، مع قناعتي أن الفصل بين الأدب وصاحبه تبقى حتمية مطروحة قد تتحقق وقد لا. وإذا ما جمع الأديب بين الفضيلتين (الأخلاق والأدب)، فإنها نادرة لا يمكن أن تتكرر إلا بين شخصيات معدودة، و)أبو فراس) أحد هذه النوادر الجميلة.

عندما تلتقي معه، يقيم لك أياً كان مقامك وزناً بما يفوق وزن الذهب، يضمك بحنانه الرحب، ويفسح لحديثك فضاء العقل ونقاء القلب، لترحل مع دخان سيجارته إلى ماضيه البعيد، فتقترب من دقات قلبه العتيد، الذي راقب الزمن بكل أفراحه وأتراحه.

ما زلت أحتفظ بهديته الغالية لي، كتاب (النثر الفني في القرن الرابع) لزكي مبارك، الذي جاء به بعد نقاش عابرٍ في إحدى جلسات المنتدى، حول قضية الكتابة النثرية وتوظيفها إبداعياً كلغة أكثر منها سرداً، فما أن كان منه – حفظه الله – إلا أن أحضرٍ لي هذه الهدية الغالية والباقية في اللقاء التالي، وهي نسخة قديمة جداً – طبعة ١٩٣٤ – ومن مكتبته الخاصة التي لم يبخل بها على أحد من جيله أو من جيلنا.

علي السبتي لم يكن شاعراً عادياً، بقدر ما كان شاعراً بحد ذاته، فله الريادة في الشعر الحديث في الكويت، حيث وضعه الدكتور سليمان الشطي في

---

* كاتب من الكويت.



كتابه (الشعر في الكويت) في فترة سماها بمفصل الحداثة مناصفة مع الشاعر الراحل أحمد العدواني، ليقول عنه الشطي: "مع علي السبتي دخل الشعر الكويتي مرحلة الحداثة الشعرية، فقد كان هو أول من طرق بابها بقوة بقصيدته "رباب" (١٩٥٥) التي تبدت بهذا الشكل الجديد الذي ستكون له الصدارة في ستينيات القرن العشرين وما بعدها". ليذكر الدكتور الشطي لاحقاً: "هذا الدخول إلى الحداثة لم يتوقف عند حد تجاوز القافية المهندسة، ولكنه حمل معه معنى من معاني الروح الجديدة في الشعر. إن طبيعة التشكيل والتعامل مع الصور الجديدة المستحدثة التي تمتد منبثقة من زاوية خاصة تستجيب لروح حديثة لها رؤاها وصورها وصياغتها".

ولعل هذه الروح لعلي السبتي، لها نكهتها الخاصة، وعبيرها الساكن بين أبناء جيله والأجيال التي تليه، لا يمكن أن تغادر المكان دون أن تترك أثرها المطلق على مشاعر الكثيرين حوله أو ممن صادفوه أو حتى من سمعوا به وقرأوا له؛ هذه الروح تسري بعلاقتها السحرية عبر دواوينه وأشعاره، كما يقول الأديب إسماعيل فهد إسماعيل في كتابه (علي السبتي شاعر في الهواء الطلق): "أن تعرف السبتي من خلال قراءتك لدواوينه أو عبر علاقة هامشية، شيء، وأن تقترب منه لتتشكل بينكما صداقة.. شيء آخر". لتستمر هذه العلاقة بين السبتي ومريديه حتى الجيل الحالي، من خلال حضوره المتواصل وحرصه المتدفق حناناً وتشجيعاً لأعضاء منتدى المبدعين، ليحقق أبوة لا وصاية لها إلا الحب والود والدعم لأجيال متعاقبة في الأدب والحياة.

شهادات

أبو فراس..الابتسامة..التشجيع

بقلم: إستبرق أحمد *

أن أكتب عن الأديب/الأب علي السبتي... لاشعورياً ابتسمت. فهو ابتسامة بحد ذاته تحمل تعددها فتكون: لمّاحة، مشاغبة، صادقة، واضحة، مهتمّة،عبقة بالفكاهة وغيرها من ابتسامات تقع في زاوية الضوء/الغبطة الهائلة، معلقة على باب الضيافة لا الصد، ماطرة ببذخ لا قطرة بخيلة تغسل كاتب شاب/ كاتبة شابة من التردد أو الخيبة.

قد تختلف معه في رؤيته لكنك مجبر على احترامه وفق ما يحويه من قدر كبير من التهذيب والتقدير والنقاء.

أصف علاقته بالكتّاب الشباب لأنني منهم ولأنه الأكثر ديمومة في التواصل من جيله معهم ، فلا أراه إلا حريصاً بثقافته أن تظهر لحون أغنية الطموح ،لا يطمر تراب كتابة، يشعر بلهفة ٍبذورها على النماء، يجلس متمعناً برفقةٍ سيجارته المتأملة معه، منصتاً لتجارب ضاجة بالبداية دون ملل، مخبراً الكثير منا علانية أو خفاء حول ما يجلو الغبار ويكشف البهاء عن كتابته، كيف تظهر مرايا النص بلا لطخات سلبية... تعتمه، بـ أبوته ،أسئلته، قدرته على استنطاق النص و قياس شخصية الكاتب الذي يقدم له النصيحة الغنيّة.

شخصياً كان ضمن من شجعني من داخل رابطة الأدباء، على الكتابة و على العمل في مجلس إدارتها، وفي كليهما أنصفني باهتمامه،أتساءل: ما الذي يريده الكاتب من أن يُلاحظ و يُلتفت إلى تجربته في النص والعمل؟ بوفراس يقدم ذلك بصدق وافر وطيبة غامرة.

"شكرا جداً" بو فراس" قليلة في حقه وحجم مودتي له التي ستظل باقية وممتنة ..

---

* كاتبة من الكويت.



عبدالله بشارة(١):
السبتي يكتب بحيادية ومهموم بمجتمعه وأمته والشعر قوته

كتب: فيصل العلي *

ثمن السفير عبدالله يعقوب بشارة الأمين العام لمجلس التعاون الخليجي السابق قيام مجلة "البيان" بعمل ملف متكامل عن الشاعر الكبير علي السبتي.

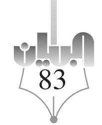
وقال بشارة: كانت تجمعني صداقة قديمة مع الشاعر الكبير علي السبتي، وقد درسنا معاً في مدرسة المباركية، ثم عملنا معا في مجلة اليقظة في عام ١٩٦٤م حيث شغل شاعرنا الفذ منصب رئيس تحرير المجلة فحقق إنجازات عدة، خاصة أنه أهم ما يميزه كونه يكتب بجرأة وبمصداقية؛ بمعنى أنه كان يكتب بحيادية ولم يكتب كي يتكسب من كتابته مادياً، فعندما ينتقد جهة أو مؤسسة ما فإنه لا ينتقد كي يحصل بالمقابل على كتابته تلك مصالح أو مناقصات أو أي مصلحة تذكر، و قد حقق الكثير من الإنجازات الصحفية.

وروى بشارة أن الشاعر علي السبتي قد استعان بأديب عراقي اسمه "صالح حمد" واستعنت أنا بصحفي فلسطيني فكان هناك تناغم جميل في العمل الصحفي ، فهو إنسان نبيل طيب المعشر وصديق صدوق ويحترم كلمته.

---

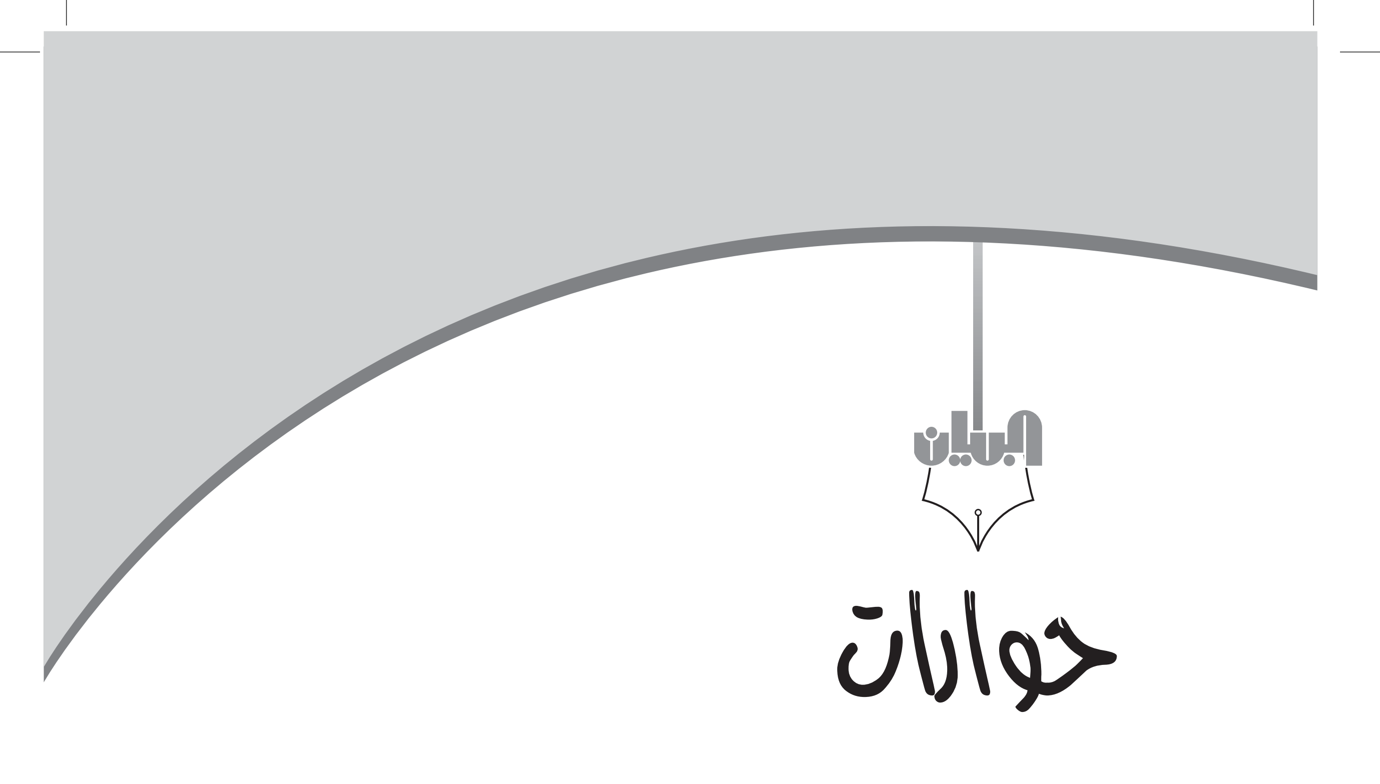
(١) أمين عام مجلس دول التعاون الخليجي الأسبق.

* صحافي من الكويت.



وأضاف بشارة إن أهم ما يميز الشاعر علي السبتي أحاسيسه كشاعر وخياله كشاعر، بينما توجد لدي ميول سياسية إلا أننا لم نختلف يوماً قط ولكن السياسي بحاجة إلى الشاعر كون الشاعر يجعل السياسي معروفاً للعامة، ولدينا شعر المتنبي بسيف الدولة وكافور الدليل الكافي لذلك، بينما كنت مع علي السبتي الأخ والصديق.

وبيّن بشارة إن السبتي كان مهموماً بمجتمعه الكويتي وبالعلاقات الإنسانية كما كان مهموماً بأحوال أمته كثيراً وكان الشعر قوته.



حوارات

حوار مع الشاعر علي السبتي ـــــــــــــــ أجرى الحوار: فيصل العلي

حوار قديم لشاعر متجدد ـــــــــــــــ أجرى الحوار: بلال خير بك



الشاعر علي السبتي لـ "البيان": هذه هي حقيقة علاقتي بالسياب

● فكري مستقل ولم أنتم لأي حركة سياسية.

● أرفض إلقاء قصائدي في أمسيات شعرية يغلب عليها نغمات الهواتف النقالة.

● لا أرفض النثر لكنه ليس شعراً.

أجرى الحوار: فيصل العلي *

الشاعر الكويتي علي السبتي يشرع نوافذ الذاكرة فيتحدث لمجلة البيان حول العديد من القضايا بدءاً من فكرة إنشاء رابطة الأدباء مروراً بالقضايا الإنسانية والاجتماعية التي لها النصيب الأوفر من إبداعاته الشعرية وانتهاء بتعليقه على بعض القضايا مثل الجدل بين السياب ونازك حول أول من كتب قصيدة الشعر الحر، وعلاقته بالسياب.

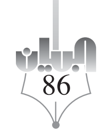
كما تحدث عن الأسباب التي جعلته يحجم عن المشاركة في الأمسيات الشعرية وهو يرى أنه يوجد أدب احتلال في الكويت ولكن لا يوجد فيها أدب حرب، وعرج على النشر والنقد وقضايا أخرى تهم الساحة الثقافية والفكرية في هذا الحوار:

● كيف جاءت فكرة إنشاء رابطة الأدباء؟

- الفكرة بدأها الشاعر عبد المحسن الرشيد البدر الذي التقيته مصادفة وتحدثنا عن بعض القضايا الثقافية فطرح فكرة إنشاء رابطة الأدباء في الكويت فأعجبت بالفكرة واتفقنا على بعض النقاط وقررنا أن يتصل

---

* صحافي من الكويت.



كل واحد منا بمن يعرف من الأدباء واجتمعنا وقررنا تقديم طلب إلى وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل لإنشاء الرابطة وهكذا أنشئت الرابطة وانتخب الشاعر عبد المحسن الرشيد كأول أمين عام للرابطة في عام ١٩٦٤م.

● من تذكر من الأدباء المؤسسين الذين كانوا معك؟

– أذكر منهم كل من فاضل خلف وعبد الله سنان وعبد الصمد التركي وهداية سلطان السالم وبقية الأسماء موجودة في سجلات الرابطة.

● من يقرأ شعرك يلاحظ النزعة الإنسانية كما يلاحظ اندفاعك نحو المشاكل الاجتماعية.. فما تعليقك؟

– الشاعر هو إنسان بالدرجة الأولى كما أنه يحس ويتفاعل مع من حوله من أفراد وقضايا فيعبر عن تفاعله هذا من خلال قصيدته، وعلينا ألا ننسى بأن الشاعر يعيش مع الناس، وبالنسبة لي فإن هؤلاء الناس جزء مني وأنا جزء منهم.

● بمن تأثرت من الأدباء في بداياتك؟

– لقد أحببت شعر فهد العسكر وتأثرت، به وكذلك شعر محمد مهدي الجواهري وعبدالله سنان وبعد ذلك تعرفت إلى شعر بدر شاكر السياب قبل أن أتعرف شخصه، إذ كنت أقرأ له في الصحف العراقية والعربية، وكذلك الشاعر سعدي يوسف وكانت مجلة الآداب هي أشهر المجلات للنشر آنذاك.

● دار جدل كبير حول أول من كتب قصيدة من الشعر الحر بين بدر السياب ونازك الملائكة فما هي وجهة نظرك؟

– لم أتابع القضية بشكل دقيق عندما أثيرت إلا أنه يقال إن السياب نشر قصيدته قبل نازك الملائكة، وهنا أريد أن أوضح نقطة مهمة وهي أن السياب والملائكة بدأا بنشر قصائدهما في العام نفسه، كما أن نقطة أخرى بحاجة إلى توضيح وهي أن من كتب الشعر قبل السياب ويدعي أنه شعر حر إنما كتب نثراً وليس شعراً، إذ ما كتبه السياب يعد إضافة للشعر العربي فقد حافظ على الوزن، بينما ما كتبه علي با كثير ومن معه إنما كتبوا النثر وليس الشعر.

● ما هي طبيعة العلاقة التي كانت تربطك بالشاعر السياب؟

– لم أكن أقرب الناس إلى السياب كما يعتقد الكثير، إنما كنت أقرأ له وأعتبره أستاذي، فمن شعره عرفت أسرار القصيدة الحديثة، ولقاءاتي معه كانت قصيرة، وعندما سمعت أنه مريض كتبت عنه مقالة في مجلة "صوت الخليج" مما دفع وزير الصحة آنذاك المرحوم عبد اللطيف ثنيان الغانم للاتصال بي وقال لي إن وزارة الصحة مستعدة للتكفل بعلاج السياب، وبعثت رسالة له بعد أن حصلت على عنوانه، لكنه كان حينها يتلقى العلاج في إحدى

المدن البريطانية، ولما اتصلوا به عرفوا أنه غادر إلى بعض المدن الأوروبية، وبعد مضي فترة من الزمن علمت أنه عاد إلى العراق وأنه يرقد في المستشفى الجمهوري بالبصرة، فسافرت إليه وعرضت عليه أن يكمل علاجه في الكويت، وكان وضعه الصحي سيئاً جداً، فوافق وجاء إلى الكويت وأدخل إلى المستشفى الأميري وبقي ستة أشهر فيه إلى أن توفي.. (ويأخذ الشاعر علي السبتي نفساً عميقاً ويسرح قليلاً وكأنه يشاهد فيلماً دراميا ويكمل قائلا): عندما كان في المستشفى كنت أزوره كل يوم، ولعلك لا تعلم أن غرفته في المستشفى تحولت إلى صالون أدبي دون تخطيط مسبق.

• وممّ كان يعاني السياب؟

- كان يعاني من مرض الشلل النصفي، وهو مرض وراثي.

• هلا تحدثنا عن شخصيته؟

- عندما عرفته كان مريضاً فلا، ولا أستطيع الحكم على شخصيته بشكل قاطع.

• ولكن حملت جثمانه من الكويت إلى البصرة؟

لقد قمت بواجبي تجاهه.

• من أشهر من كتب عن السياب؟

- لقد كتب الكثيرون عنه أبرزهم الأستاذ ناجي علوش والدكتور إحسان عباس والدكتور عيسى بلاطة.

• هل مر السياب بقصص حب كثيرة أم أنه لم يجد من تلتفت إليه كما يقول الكثيرون؟

- لقد مر السياب بقصص كثيرة وهذا أمر طبيعي، إذ يعشق الشاعر في شبابه كثيرا، ولعل شعر السياب سجل بعض الأسماء، وبعض الأمور وكان يحب زوجته وقريبته "إقبال" وذكرها في شعره، وكنا نتبادل الزيارات أنا وأسرتي مع أسرته حتى جاء الاحتلال.

• من من أدباء الكويت غيرك تربطه علاقة بالسياب؟

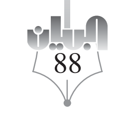
- ليس للسياب علاقة قوية بأديب كويتي آخر.

• كتبت في بداياتك المقال والقصة والشعر الذي آثرته خلال مشوارك الأدبي.. فما تعليقك على ذلك؟

- كانت العاطفة كبيرة وجياشة في وقت الشباب والأفكار كثيرة والحماسة تثيرها، فكنت أكتب المقالة والنقد الأدبي والقصص القصيرة والشعر الذي وجدت فيه نفسي وتمكني من أدواته ورأيته أكثر تعبيراً عن أفكاري.

• أنت مبتعد عن المشاركة في أمسيات شعرية؟

- لأنني أرفض جو الأمسيات الشعرية عامة، فكيف يقبل شاعر أن يلقي قصيدته وأصوات الناس هنا وهناك، ناهيك عن نغمات الهواتف النقالة وآلات النداء الآلي.. ومن جهة أخرى فإن الشعر



بحاجة إلى استقبال ذهني خاص من قبل المتلقي الذي لا يجد الوقت الكافي لمعرفة ما يقصده الشاعر، لذا أفضل أن تُقرأ قصيدتي لا أن تُسمع.

• تجمعك صداقات كثيرة وقديمة مع شخصيات سياسية وأدبية وفنية في الوطن العربي إلا أنك تتجنب الحديث عنها فما تعليقك؟

– ليست صداقات إنما هي علاقة معرفة واحترام متبادل من كلا الطرفين ولا داعي للحديث عنها.

• الشعر ديوان العرب فهل استطاعت الرواية بحضورها الطاغي أن تسحب البساط من تحت أقدام الشعر؟

– يقولون عن الشعر أنه ديوان العرب لأن الشاعر قديما كان لسان قبيلته يسجل تاريخها ومآثرها وأفراحها وأتراحها، أما الآن وبفضل وجود وسائل الاتصال المتطورة فلم يعد الأمر كذلك، أما الرواية وهي جنس أدبي جميل فإنها لن تصبح ديوان العرب، لأن الشعر ما زال متفوقاً.

• لماذا يلجأ بعض الشعراء لكتابة الرواية؟

– لقد لجأ بعض الشعراء العرب لكتابة الرواية لأنه يحمل في داخله عدة أفكار لا تستوعبها القصيدة، وتلك الأفكار –عادة– تعكس أحلامه وآراءه، والشاعر الذي كتب رواية كتب عن تجاربه وربما عن أكاذيبه!!

• عرفت بزاوية صحفية عنوانها "من الديوانية" فهل هي آراء تسمعها في الديوانية أم أن المقال يحمل آراءك الخاصة؟

– هي ديوانيتي الخاصة التي أقول فيها ما أرى، كما أنني كاتب أوجه الناس، وعنوان الزاوية مجرد فكرة، وفي السابق كنت أكتب في مجلة "المجالس" وكانت زاويتي تحمل عنوان "ملاحظات على الخريطة الكويتية".

• أمازلت قومي التوجه؟

– بطبيعتي إنساني النزعة، وأنا إنسان مسلم وأنتمي إلى بلدي الكويت، كما أنني عربي ويهمني أن أرى العرب أمة واحدة، وأرفض الظلم والاضطهاد واستغلال الناس وممارسة العنصرية ضدهم، وأنا أعتز كثيراً بعروبتي ولكنني لا أدعي بأن العرب أفضل من غيرهم.

• هل انتميت لأي جهة أو حركة سياسية أو فكرية؟

لم أنتم لأي حركة سياسية لأنني ذو فكر مستقل وخاص، وتجمعني صداقات مع جميع الاتجاهات السياسية والفكرية.

• ذكرت "لاتا" في إحدى قصائدك وهي مغنية هندية معروفة.. فما الذي دفعك إلى ذلك؟

– إن "لاتا" فنانة كبيرة وقديمة وهي تعادل أم كلثوم، كما أنني أحب الاستماع إليها.

• هل ولد في الكويت ما يسمى "أدب الحرب"؟

- لا، وذلك بسبب أن الاحتلال جاءٍ ضمن ظروف معينة كما كان سريعاً والأدب بحاجة إلى وقت طويل، وما لدينا الآن هو "أدب الاحتلال" وليس أدب الحرب لأنها كانت ردود فعل عفوية، فالأعمال الأدبية لم تؤرخ للاحتلال كما ينبغي.

● ما هي قراءتك لمشروع "المبدعون الجدد" الذي تبنته رابطة الأدباء؟

- لقد تم اكتشاف مواهب أدبية واعدة عبر مشروع رابطة الأدباء الخاص بالمبدعين الجدد، وعندما اجتمعت معهم شعرتٍ بموهبتهم، وأتوقع لهم مستقبلا باهراً في الشعرٍ والنثر، وأتمنى أن يكونوا امتداداً لنا.

● بماذا تفسر قصور الحركة النقدية تجاه الأدب الكويتي؟

- يتحرج بعض النقاد الكويتيين من الكتابة عن الأدب الكويتي لأنه يخشى أن يغضب الأديب منه إلا أن بعض النقاد العرب كتبوا عن الأدب الكويتي وخدموه دون مجاملات.

● وهل تتقبل أنت النقد لنتاجك الأدبي.

- لا أمانع في أن يكتب نقدا لما أكتب، ورحم الله من ذكر عيوبي، وكل واحد له نظرته، والأديب عندما ينشر إبداعه فقد أصبح من حق الآخرين أن ينتقدوه، ومن لا يريد أن ينتقده أحد عليه ألا ينشر ما يكتب.

● ما هو تقييمك للمؤسسات الثقافية في الكويت؟

- إن المؤسسات الثقافية الكويتية تعمل بشكل جيد ونحن نتطلع إلى الكمال وهو أمر صعب.

● هل أنت راض عن نفسك كأديب؟.

- نعم أنا راض عن نفسي كإنسان وكشاعر.

● أما زال الأديب لا يلقى التكريم إلا بعد وفاته؟

- لقد بدأت الكويت بتكريم الأدباء وهم أحياء بعيداً عن العادة القديمة بتكريمهم بعد وفاتهم.

● هل ترفض قصيدة النثر؟

- لا أرفض النثر لكنه ليس شعراً.

● وكيف ترى مجلة البيان؟

- لقد بدأت مجلة البيان تتطور نحو الأحسن.



حوار قديم لشاعر متجدد

أجرى الأستاذ بلال خير بك حواراً مع الشاعر علي السبتي، ونشر في صحيفة الأنباء الكويتية في ١٠ مايو ١٩٨٤م.والبيان تعيد نشره هنا لما فيه من معلومات مهمة تخص الشاعر وسيرته الثقافية والأدبية.

الحديث مع الشاعر علي السبتي، حديث قصير مهما طالت أبعاده. لأن علي السبتي عدة تجارب حياتية وإنسانية .. من تجربته الحياتية مع الشاعر المرحوم بدر شاكر السياب، إلى تجربته الشعرية الخاصة. ومن تجربته هذه، إلى تجربة أخرى في عالم الصحافة في مجلة اليقظة التي ساهم بها مع الأستاذ عبد الله يعقوب بشارة، ومن الصحافة إلى أسهم البورصة. ومع الأخيرة كانت له قصائد كثيرة وجميلة... كل هذه التجارب تآلفت وانسجمت مع بعضها في عمر الشاعر أمده الله.

وفي الحوار التالي تحدثنا عن جميع هذه النقاط، وأثرنا معه عدة قضايا أخرى..

● ذكرياتك مع المرحوم الشاعر بدر شاكر السياب وعلاقتك الشعرية به؟

- أحب أن أقول لك في البداية، أنني لا أتذكر السنوات والأيام بالضبط. ولكنني أتذكر أنني عندما بدأت القراءة، بدأت بقراءة أشعار بدر - رحمه الله- وكان ينشرها في الصحف والمجلات العراقية وفي مجلة الآداب اللبنانية وأعجبت به كثيراً.

وكان قد أصدر أولى مجموعاته الشعرية "أزهار ذابلة" و "المومس العمياء" وكنت أتابعه بشكل جيد، وقرأت له "أنشودة المطر" التي صدرت عن مجلة "شعر" اللبنانية، ثم كنت في زيارة للبصرة، وهناك تعرفت عليه عن قرب، ثم التقينا في فترات متباعدة، وسمعت فيما بعد أنه مريض، وقرأت مقالا في مجلة "الحوادث" للكاتب إلياس سحاب يقول فيه أن بدرا مريض ويحتاج لعلاج، فكان ذلك دافعي لأن أكتب عنه كلمة في حينه في مجلة "صوت الخليج" وجهتها لوزير الصحة وكان يومها السيد عبد اللطيف ثنيان الغانم وتجاوب معي بسرعة، فقد صدرت " صوت الخليج" يوم



الخميس، فاتصل بي يوم السبت وقال أنه مهتم بموضوع بدر فهو يعرفه ويعرف عائلته بالبصرة. ولم أكن أنا أعرف عنوانا لبدر، مما ألزمني بإرسال برقية إلى إلياس سحاب في "الحوادث" وبعد فترة وصلني جواب يقول أنه يعالج في انكلترا بمدينة "درم" وقلت ذلك للوزير فقال لدينا طبيب انكليزي في الكويت، سوف أرسله إلى هناك ليدخل بدرا إلى المستشفى على أن يكون علاجه على حساب وزارة الصحة الكويتية، وعندما ذهب هذا الطبيب إلى بلاده كان بدر قد ترك انكلترا وذهب إلى فرنسا. وبعد ذلك انقطعت أخباره عني.

ثم سمعت أنه عاد إلى البصرة ويرقد في المستشفى الجمهوري وزرته هناك فوجدته في وضع سيئ فاقترحت عليه أن يأتي إلى الكويت، ليس من أجل الرعاية الطبية، ولكن من أجل الرعاية المعنوية. وكان أن وافق وحجزت له في المستشفى الأميري، وتحولت غرفته إلى منتدى أدبي، يجتمع الأدباء فيه. وكان - رحمه الله- مصاباً بشلل نصفي وغير قادر على الحركة، ولكن كان يتكلم. إلى أن توفى فأخذناه إلى البصرة ودفناه هناك.

• هل قرأت له مرة بعض من أشعارك، وماذا قال عنها؟ وكيف كان تقييمه لها؟

- نعم قرأت له بعضاً من شعري وكتب ذات مرة رسالة إلى الأستاذ "محيي الدين محمد" وهو ناقد سوداني يعيش في قطر، قال فيها "وفي الكويت شاعر مجيد هو عبد الصاحب الموسوي، وهناك شاعر مجيد آخر هو علي السبتي، ولكن عيبه أنه يتبع خطواتي" فقلت له مرة "بدر ليس من العيب أن أتتبع خطواتك" وكان يتضايق- رحمه الله- ممن كانوا يقلدونه مع أنه مدرسة في الشعر الحديث. ولم أزل حتى الآن متأثراً به، فالسياب داخل فيّ حتى النخاع.

وأي ناقد يعيبني على هذا التأثر يظلمني. فالشاعر يتأثر ويؤثر.

الكتابات الأولى

• متى كتبت أول قصيدة شعر.. محاولاتك الأولى؟

- كتبت محاولات كثيرة. وكانت أول قصيدة كتبتها على طريقة الشعر الحديث وهي قصيدة "رباب" عام ١٩٥٥م وكتبت قبلها قصائد، اقرأها الآن وأضحك عليها، منها بعض القصائد العمودية التي تستطيع أن تصنفها تحت عنوان النظم والصناعة الشعريتين.

• نعود إلى رباب ونسمع بعض أبياتها ....

- أقول فيها:

لا تعجبي إن ما سألتك يا رباب
ولقد تجرع خاطري مر الشراب
وتكاد تأكلني الوساوس والعذاب
يمتص أيامي يشك بي الحراب
بم شغلت رباب يا أمل المعنى
يا من خلقتك من هواي البكر لحنا

لحن كما شاء الغرام وشئت أنت

الشعر والصحافة

• تهتم في أشعارك بالجانب الاجتماعي من الحياة. هل تكتب تعبيراً عن همك الشخصي أم تعبيراً عن هموم الآخرين؟ وهل كتابة الشعر لديك ضرورة شخصية؟

- أنا لا أعبر عن أفكار الآخرين وأحاسيسهم بل أعبر عن آرائي الشخصية.

• نعود بالذاكرة إلى الماضي ... تجربتك الصحفية مع مجلة اليقظة؟

- طلب مني الأستاذ عبد الله بشارة أن أكون رئيساً للتحرير فيها فوافقت. ثم تعبنا مادياً وكان الاتفاق أن يكون الربح مناصفة بيني وبينه.

• هل شاركت في رأس المال؟

- لا لم أشارك فيه، بل شاركت بالجهد. وكان رأس المال بسيطاً. ولكننا تعبنا مادياً. وسافر عبد الله ليمثل الكويت في هيئة الأمم. وبقيت أنا مع مسائل كثيرة معلقة خاصة بالمصروفات مما اضطرني أحياناً إلى أن أدفع من جيبي الخاص. وجاء البهبهاني ودخل مكاني واسترحت من القلق والهم.

العودة إلى القلق الصحفي

• تقول أنك استرحت من القلق الصحفي ولكنني أراك تعود إليه ثانية؟

- أنا أحب الكتابة، ولكن مصدر تعبي كان الحالة المادية للمجلة. فالمطبعة بحاجة إلى الفلوس وكذلك العمال، والمحررون والفنيون، ولم يكن هناك دخل يغطي هذه المصاريف. ولم يكن بإمكان عبد الله، أو بإمكاني أن ندفعها أو نغطيها. وسدت جميع الأبواب في وجوهنا. وعلى الرغم من وجود الإغراءات الكثيرة من الشرق والغرب إلا أنني أتحدى إن كان هناك من يقول بأن علي السبتي قد تلقى فلوساً من أي جهة كانت. لقد كان بإمكاننا، عبد الله بشارة وأنا، أن نقيم مؤسسة من أقوى المؤسسات. ولكن هل كان بإمكاننا أن نبيع أقلامنا؟! بالطبع لا ألف مرة.

سهام الشعر وأسهم البورصة

• أمسكت بسهام الشعر وبأسهم البورصة. هل الحياة في مفهومك نوعاً من المغامرة الخطرة؟ وهل تحقق السعادة من مقاربة الخطر؟

- أنا لم أشتر دكاناً في سوق البورصة، لأنني لا أملك رخصة. ولست أملك مالاً يشتري ذلك. هناك صديق يملك رخصة، فاقترح عليّ أن أستعمل رخصته وأشتغل بالدلالة كوسيط من الوسطاء، وليس كمالك أو تاجر، وحسب اتفاق مسبق بيني وبينه. وكنت أول من كتب شعراً عن سوق المناخ في الكويت.

وكجواب على سؤالك أقول إنني أحقق ذاتي وسعادتي بالشعر، التاريخ

يحدثنا عن المتنبي والبحتري وأبي تمام ولا يحدثنا عن التجار، تجار الذهب، والماس. والشاعر الفرنسي "بودلير" ما يزال العالم حتى الآن يسمع صوته، فهل يسمع هذا العالم الآن أصوات التجار في مرحلته. كم بالكويت من تجار وأصحاب رؤوس أموال إذا ماتٍ أحدهم قد لا يعرف له أحد قبراً. بينما التجار الذين حولوا أموالهم إلى قيمة اجتماعية بقيت أسماؤهم.

فالبقاء للشعر وما دونه زائلٍ.. ولو خيرتني بين أن أكون شاعراً أعيش عيشة الكفاف وبين أن أكون أغنى الأغنياء دون أن أعرف كيف أصوغ كلمة أو أقولها، لفضلت عالم الشعر وكفاف العيش.. ولو وفر الشعر لي هذا الكفاف لما عملت في مجال ثان.

وقد خرجت من السوق بتجارب ممتازة، منها تأوهات في المقبرة الجنوبية.

• كتب علي السبتي الشعر. هل جرب كتابة نوع آخر من أنواع الأدب؟ تجاربك الأخرى؟

جربت كتابة القصة، والمقالة، والنقد، وكتابة الأغنية الشعبية. ولكنني لا أعتبرها ذات بال أمام عالم الشعر وتجربتي فيه. وبمناسبة ذكر الأغنية الشعبية لي قصيدة غنتها نجاة الصغيرة هي دومي بعزك درة الأمصار" غنتها بمناسبة العيد الوطني ولحنها الدكتور يوسف الدوخي أقول فيها:

دومي بعزك درة الأمصار
وتسنمي هام العلا بفخار
وتسنمي تيهاً فإنك درة
لما تمر بخاطر البحار
وطني ومطمحي أمنياتي
أن أرى فيك الرقيق كمالك المليار

وهناك قصيدة غناها عبد الحميد السيد (مهد الرجال)، وأخرى غنتها مائدة نزهت، ومونولوج غناه مونولوجست مصري في التلفزيون.

فكرة مشروع

• ماذا تعد الآن؟ وما هي مشاريعك الشعرية؟

- لدي مجموعة من القصائد أفكر طبعها في كتاب وتحتوي على العمودي والحديث. وأنا من ضمن الذين يكتبون قِصائدهِم دون أن يضعوا لها إطاراً مسبقاً، أو طريقة جاهزة بل تأتي من سياق الفكرة والنغم والحالة النفسية التي أكون داخل عالمها.. باعتبار أن الشعر ليس ديكوراً منزلياً، نغيره وقتما نشاء. "وهنا إشارة لإشكالية القديم والحداثة" فالتجديد يأتي من خلال الأفكار وليس من خلال أشياء أخرى. فالشعر يتطلب موسيقى وهناك فرق كبير بينه وبين النثر.

• ولكن ثورة الفكرة يجب أن يرافقها ثورة في الشكل حتى نمسك بخيوط الانسجام؟

- ميزة الشعر الحديث أنه لا يلزمك قسراً بالقافية التي قد ترغمك على حشو الكلمات الزائدة

أحياناً، بل يعمد إلى إراحتك منها. أنا أقرأ لشعراء قدامى وشعراء حديثين وأطرب لما يهزني منه دون تحيز مني لطرف دون الآخر. أقف مع كل أشكال التعبير المتوفرة، من كتابة وفن ورسم وغيرها من ضروب وسائل التعبير. ونحن لا نستطيع أن ننشئ حاضرة دون أن نشجع كل هذه الوسائل.

هناك شعراء يكتبون قصائد لأجيال قادمة أمثال أدونيس.. ولكنني أقول أن لكل عصر شعراؤه. فأنا لا أكتب لعصر قادم، فالعصر القادم له كتابه ورجاله. وأنا لا أكتب تعبيراً عن الماضي فالماضي له رجاله أيضاً. وأنا أعبر عن نفسي وعن الأجيال التي تعايشني.

أدونيس والقراءة الغامضة

• قضية أدونيس تكمن في أنه يقرأ التراث العربي بطريقة غامضة، وبخاصة ما خلفه لنا المعتزلة والمتصوفة من خلال أسلوب يكاد يكون غريباً مائة بالمائة أحياناً؟

– نعم هذا صحيح وأنا لا أقول أنه ليس بشاعر أو كاتب كبير. أدونيس مثقف عالمي دون ريب لكن أنا لا أفهمه. مرة سألت المرحوم صلاح عبد الصبور في القاهرة، وكان أدونيس قد نشر قصيدة في مجلة الآداب اللبنانية، وقلت له ماذا فهمت من أدونيس؟ قال أنني لا أفهم شيئاً. قلت إذا كنت وأنت صلاح عبد الصبور لم تفهم شيئاً فكيف يفهمه القارئ العادي؟..

وكتب عنه محمود أمين العالم مرة فقال: "أدونيس يكتب لأجيال قادمة" فأدونيس ثمرة من ثمرات تطور الفكر البشري قد لا نفهمه لتقصير ثقافي منا، ولكن أفضل أن يكتب الشاعر لأناس يفهمونه ويعايشونه فهذا أحسن بكثير.

آراء صريحة

• ننتقل من أدونيس إلى شعراء محليين أذكر لك الأسماء وتلخص رأيك؟

• إبراهيم العريض؟

– هو ناقد وكاتب أكثر من كونه شاعراً..

• أحمد مشاري العدواني؟

– هذا أستاذنا في الشعر.

• محمد الفايز؟

– شاعر جيد غزير الإنتاج.

• خالد سعود الزيد؟

– هذا "أبونا" الذي يحتضننا.

• خليفة الوقيان؟

– شاعر جيد.. وأنا أتنبأ له بمكانة كبيرة في عالم الشعر العربي.

• فايق عبد الجليل؟

من أحسن من يكتبون الأغنية الخليجية.

• الثقافة المحلية والثقافة العربية.. يكثر الآن في عالمنا العربي التأكيد على الخصوصية الوطنية على حساب الخصوصية القومية؟

– المحلية في أساسها عالمية فهل

إذا كتبت الآن قصيدة أتحدث بها عن العمال في بولونيا أكون عالمياً؟ وعندما أكتب عن مشكلة الفقر في الكويت فإنني أكون محلياً؟

شاعرات ومستقبل القصيدة الكويتية

● قلت رأيك في الشعراء.. وماذا عن رأيك بالشاعرات الكويتيات؟

– لا أستطيع أن أقول أن في الكويت شاعرات.. هناك تجارب شعرية نسائية لم تنضج بعد.

● من منهن لفتت تجربتها اهتمامك؟

– غنيمة زيد الحرب تبشر تجربتها بالخير وتعد بالنضج.

● وماذا عن مستقبل القصيدة الشعرية في الكويت؟.. وبماذا تبشر هذه الأيام التي نحياها؟..

هذه الأيام التي نحياها لا يوجد بها نشاط شعري.. واسألني عن نفسي وعن نشاطي، فعلى الرغم من توفر أجواء الحرية، وتوفر أسباب كل شيء فإنني لست قادراً على الكتابة.

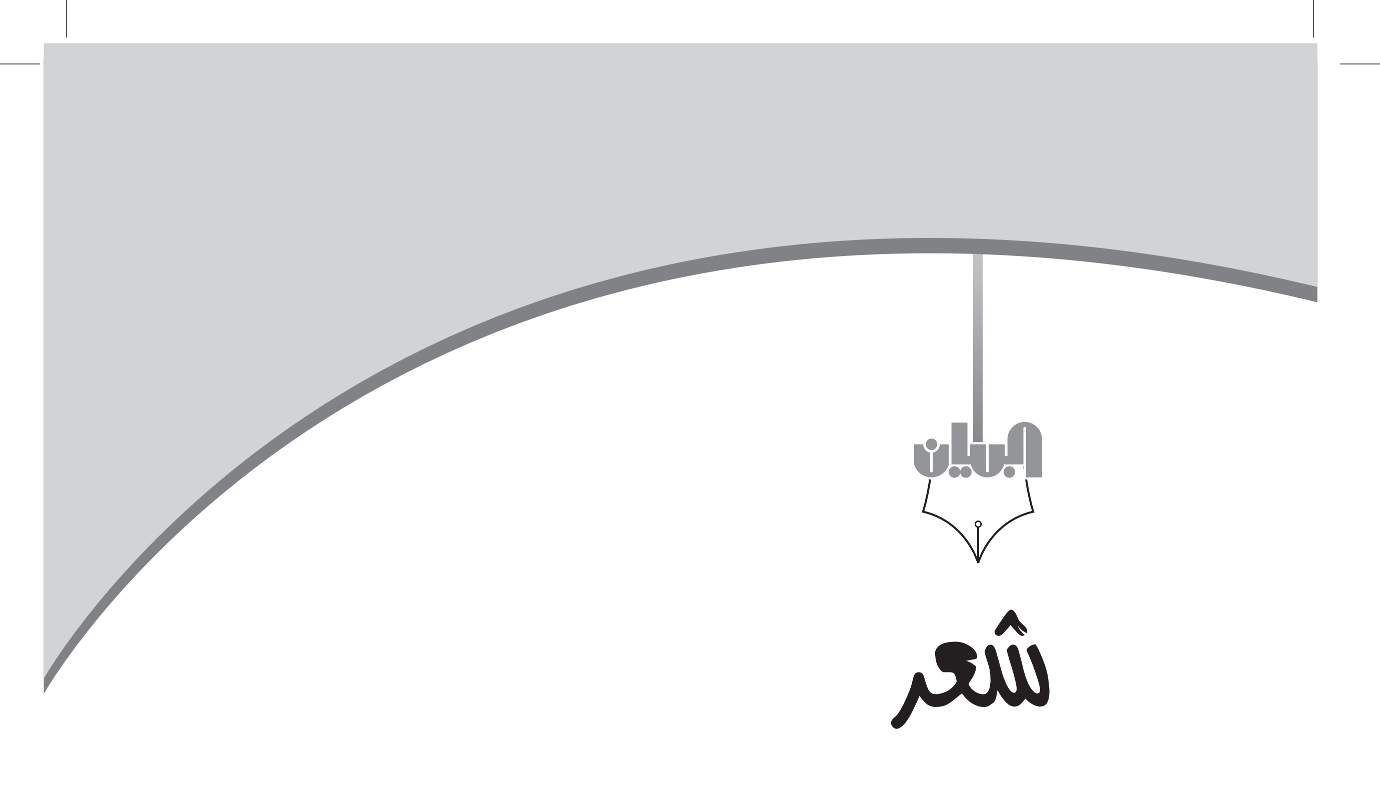
وأسألك أنا كشاعر ألا أتمنى أن أكتب كل أسبوع، أو كل شهر قصيدة بالطبع نعم. ولكنني لا أتمكن من ذلك.. لماذا؟ يمكن العوامل الجغرافية أو عوامل أخرى لا أقدر على تفسيرها.

في الصحافة والتقصير

● إذن لماذا العتب الذي يسمع من البعض على الصفحات الثقافية في الصحف المحلية، والقول بأنها مقصرة في تغطية النشاط الأدبي المحلي؟

– إن الصحف المحلية لا تقوم بإبراز نشاطات رابطة الأدباء الثقافية، وكذلك بقية الروابط الأخرى، وتكون التغطية قصيرة وفي مكان ضيق. أنا لست متتبعاً جيداً لهذه النشاطات والتغطيات ولكنني سمعت رأي الدكتور عبدالله العتيبي في التلفزيون، ولم أسمع رداً منطقياً عليه في الصحف المحلية. ويجب أن لا يلام على رأيه.

وها أنت ترى أن الصحف المحلية لم تعن بالمهرجان الشعري الذي انعقد مؤخراً في بغداد، بالرغم من أهمية ما دار فيه من شعر ونثر. وبإمكانك أن تسأل أصحاب الصحف والمحررين عن أسباب ذلك. فقد كانت تفصيلات هذا المهرجان كفيلة بأن تغطي عمل صفحة ثقافية لمدة ستة أشهر. وهذه فرصة أضعتموها عليكم. فلو كان المهرجان رياضياً لركض عشرات المحررين إليه، نظراً لأن صحافتنا المحلية تعني بالرياضة وكان الناس تفكر بأرجلها، لا برأسها وعقلها.



إلى علي السبتي تحية وودّاً وتقديراً ــــــــــــــ د.سالم عباس خدادة

الصورة ــــــــــــــــــــــــــــــــ عبد الله الخاطر



إلى علي السبتي .. تحية ووداً وتقديراً

شعر: د.سالم خداده *

تهدهد حرفاً، وتعصر حرفاً لتملأ كأس المحبين صرفا

فيالك من وادعٍ مستريحٍ ويا لك من غاضبٍ صاغ سيفا

تقاتل زيفاً، وتدفع خوفاً وتبني المعاني جمالاً ولطفاً

"وصوتك من أي واد يهف يحرك" في النفس ما ليس يخفى

"وتنثر في طرقات الحياة أزاهر" تعبق حسناً وعَرْفا

وما زال فيض القوافي مثيراً لديك، وما زلت أحلى وأصفى

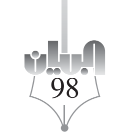
نزلت الشريعة ظمآن لكنَّ كأس الحقيقة تغريك رشفا

فخذ من رحيق الشريعة حتى يكون سلاف الحقيقة كشفا

لأن الحقيقة دون رحيق الشريعة زيف و تيه ومنفى

* * *

* شاعر وأكاديمي من الكويت.





الصورة

شعر:عبدالله الخاطر *

إنها صورة من شاعر الصورة وإليه،
إنها لك يا أبا فراس....

في معطف قلبي المجنون

خبأت الصورة

ورسمت ملامحها الأخرى

بأثير الصمت . . . شجون

خبأت الصورة

بجدار الليل . . نجـوم

تتراقص أضواءً حرة

تسبح ما بين الأحلام

كبراءة كون عذري

كملاك يحرس عين الأطفال

من خوف الليل

وكتبت حديثي المشحون

* شاعر وأكاديمي من الكويت.



من شوق البعد

عن وقت مرّ بعيداً عنك

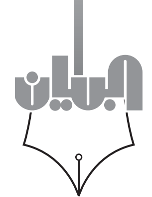
عن غيرة وهم وظنون

عن خوفي من أن ترحل

أو تنسى هذي الصورة

في معطف قلبي المجنون





الديوان الصغير

قصائد مختارة للشاعر علي السبتي من دواوينه



مدينة ناسها بشر

(إلى أحمد العدواني الشاعر الذي يفهم ما يقول)

اللّيل في مدينتي أحمرْ
لكنه من الدخانِ والغبارِ أحمرْ
وكل من فيها
يكره من فيها
لأنها تذل بانيها

* * *

قبابها قد بُنيت للزينهْ
فهي مدينة حزينهْ
وكل عذراء بها
تنام عند بابها
تنتظر الصباحَ، والصباحُ لا يعودُ
لأنه من دونه ملاعب القرودْ

* * *

نهارها كليلها ظلمهْ
حتى النجوم فيها عتمهْ



ولا "ليالي" إن أصحخت السمع الموّالْ!
كأنها مقبرة حفّارها محتال!!
* * *
مدينتي كأنها تمثالْ
مُلوّن مُزركشٌ لكنه تمثالْ
حتى النساء في مدينتي بلا آمالْ
المال في مدينتي المال

يبيع يشتري يستأجرُ الرجالْ
فكل شيء في مدينتي له ثَمَنْ
الجنس والأطفال والسكنْ
مدينتي غيومها بلا مطرْ
وأرضها حجر
وناسها من ناسها...؟
بشر!
* * *
أود يا مدينتي لو أجمع الحجرْ
وآمر القدَرْ
فيغسل المدينة التي أحبها
من البشر!!
* * *
مدينتي متى أراك
- تزدهين بالبشر؟

رباب

لا تعجبي...
إمّا سألتك يا ربابْ
ولقد تجرع خاطري مرَّ الشراب
وتكاد تأكلني الوساوس والعذاب
يمتص أيامي يشك بي الحرابْ
* * *
بمن انشغلت ربابُ يا أمل المعنَّى
يا من خلقتك من هواي البكر لحناً
لحناً كما شاء الغرام وشئت أنتِ
يبقى على الأيام أقوى من تصاريف الليالي،
من مال قارون يجر على الدنا زهواً ذيوله
قارونُ عاد بوجهه العربي أقسى من أخيه
المال يغدقه فيجري كالجداول كالبحورِ
فيدير أفئدة الصبايا
يا أنت يا غولاً يخيف إذا ادلهّمَ الليل أو طلع النهار
يا باعثاً في الأرض آلاف البغايا
بغد تثور الأرض ثورتها، فتقتلع الجذور
وتعود للدنيا الشموس وضيئة الدم والاهابْ؟
* * *
بمن انشغلت رباب قولي لا تحابي
أبشاعر حلو القوافي ذي أغاريد عذاب



أما تغنّى، تطرب الدنيا وتهتز الرحاب..
غنّاك أروع ما لديه فأنت فينوس الجميلة..
أبهى من القمر المشع يطل من خلف السحاب..
أم بالغنيّ المترف الرحب الجناب؟
رب القصور تطاولت حتى السحاب
والكاديلاك تجوب أنحاءَ المدينةْ
تحكي على الدنيا حكايات حزينة
تروي حكايا الظلم والعرق المذاب
قصص امتصاص المال من تعب الشباب
رب الكاديلاك الجميلة يا رباب
نشر الدمار بأمتي... نشر الخراب
من دمع هذا الشعب حار يعبّ كاسات الشراب
* * *
لا تعتبي،
يا بهجة الدنيا، إذا برز السؤالْ
حيران يبحث عن حقيقة ما يقال
فالحي يروي قصة القصر العتيدِ
قصص الهدايا الغاليات وقصة العقد النضيدِ
أغراك رب الكاديلاك بها فيا هول المصاب
إن صح ما زعموا ويا طول العذاب؟
* * *
أنسيت شاعرك المتيم يا رباب؟
أنسيت أشعاري وحبي والعذاب؟
أنسيت أيام الطفولة؟



أنسيت حتى الذكريات؟

أنسيت أياماً قضيناها كأحلى ما تكون؟

أيام نفترش الرمال وأنت نائمة العيون

فأقص قصّة سندباد يعود من عالي البحارِ

قد جاء للتجار يحمل كل أنواع البهارِ

يا حاملاً عطر الربيع لشهرزادِ

كل النساء بفرحة مستبشرات بالإياب

* * *

أترى الذي قد كان وهماً أو خيال؟

تعب السؤالْ

قولي وعينك ما حقيقة ما يقال

أنا لا أصدق يا حبيبة ما يقال

* * *

وأتى الجواب

همسات شاعرة تهوّم في الخيال

لا لا تصدق ما يقال

أنا لم أبع قلبي. وهل قلب يباع

كل الكلام إشاعة... لا .. لا تصدق ما يشاعْ



اللّيلُ في المدينَة

اللَيْل أقبلَ بالعويلِ وبالنباحِ
وبكل هائجة الرياحِ،
كالبوم تصفر في القِفارِ
وينز من صدأ الجراحِ
حمى تقض مضاجعَ الشبّانِ،
تفرز في جوانبها سهامَ لهيبِ نارِ
من أين هذا الليلُ.... من أي الصحاري
من أي حالكة البحارِ
من أي وادٍ للوحوش، يفح بالدم والدمارِ
كالداء يولد إثر داءِ
ليل ترى أم ذا نذير الانتهاءِ
غشي المدينةَ كاد يخنق ساكنيها
وأحالها بحراً من الحيتان تأكل من بنيها
و"تتفُّ" ما ابتلعته دوداً من وباءِ!

* * *

وتجول عينك في الظلام، لعل نجماً في السماءِ
نسيته- إذا زحفت- خنازير القتام
ما زال يومض، لو ... ويجهش بالبكاء
لو أن أمّاً حول طفلتها تغني
أغنَّية البحّار... عاد إلى الديارِ
ويداه حاملتان ناضجة الثمارِ
قد عاد ... كلٌّ عاد.. إلا أنت مالك لا تعودُ؟



أوّاه لو يجدي التمني
ومناك لو تنهار في الدرب السدودُ
لتشق دربك مشمخر الكبرياءِ
لكن ما تبغي هباء في هباءٍ...
* * *
وتلوبُ في أعماق نفسكَ.. ذكرياتُ الأمسِ يا أمسَ الشفاءِ
يا أمس مكتدحيْن: جوعان وعارِ
يا أمس مسحوقيِن من تَعَبِ السَّفَارِ
يا أمسُ ما زالت حكايا الأمسِ تحرقِ لي دمائي
وتخيط عاري
أو لم يقل لك ابن عمك كيف كانوا في البحارِ
وأبوه حين أصابه الداء اللّعينُ
وامتصه فيكاد منه لا يبينُ
فتجمع المستضعفون حيالَ ربان السفينةْ
يا عم ذاك النور يرقص في مدينةْ
لو كان مجرانا إليها... علنا نجد الدواءَ
باسم الإله نريد أن نهب العزاءَ
عرج بنا- نفديك بالمقل الحزينة-
* * *
لكنه رفض النداءَ وصاح فيهم من يكونُ؟
هذا الذي تتوسلون لأجله يا للغباءِ
ألأَجلِ بحّار نضيع الوقت نبحث عن دواءِ
لا.. لا نعرّجَ فـ(المبضعُ)(1) بانتظارِ

(1) المبضع... اصطلاح محلي يعني، التاجر.



سنسير إن بقاءنا أمر مشينُ

... واشتدت الحمى فذابَ من السقامِ

وقضى فالقوه بقاع البحرِ .. والفضلات تلقى في البحارِ

يا ذكريات كفى... ويغرق في الظلامِ!!

* * *

ويظل مرتجف الأضالع مثل طيرٍ في العراءِ

لا النوم يسعفه ولا طيف الحبيبهْ

لا نجمة في الأفق تبرق بالضياءِ

والريح تعول كالذئابِ المستريبهْ

يا وليتاه أليس ثمةً من عزاءِ

أيظل منهوك القوى من غير داءٍ؟

وإلى متى يبقى بالعذاب وبالشقاءِ

أهو المسيحُ ليحملَ الآلامَ عن جيلِ الجريمه

جيل تذر الملح في عينيه أمجاد قديمهْ

فيرى الطريق- إذا رأى- فإلى وراءِ!

* * *

يا رب هذا اللّيلُ طالَ... ويشرئب إلى السماءِ

صوت المؤذن وهو يهتف بالدعاءِ

الليل ولّى والنهار أتى...

فآهٍ من النهارِ

* * *



تأوهات من المقبرة الجنوبية

من خلال دُخانِ البُخورْ
من خلالِ صراخ المغنّي،
يجهشُ يزحفُ بينَ القبورْ
من خلالِ الذي فيَّ من تركاتِ الدهورْ
راح بين الضلوعِ يفورْ
خافقٌ ضجَّ بالدمِ والدمعِ يسألُ أيَّانَ يومُ النُشورْ
يا زماناً يدور
أينَ من كانَ بالأمسِ يهطلُ ناراً ونورْ
يحرثُ الأرضَ فالأرضُ مزدانةٌ بالفتونْ
ما لَكُمْ يا رفاقَ الطريق استَكَنْتُم لِما يوعدون
يا رفاقي الذين استوَوْا فوقَ تلِّ الظنونْ
أين ذاك الصفاءُ الذي عندَكُمْ عندما كنتمْ تَكْدحَون
ما لكم تَلبَسون المخازي ثوبَ الزفاف
لِمَ صِرْتُم زعانفَ
ماذا تبقَّى لَكُمْ منْ عَفافْ؟
تقولُ التي مادَرَتْ بالذي في دِماغي ويوشكُ أن يتنزَّى دماً في العيونْ
أنتَ فوقَ الظنون
هاتِ شعرَكَ دَعْكَ من اليشتري أو يبيع
فالزمانُ بقربِك حين تغنِّي ربيعْ
عُدْ لنا مثلما كَنتَ أخشى عليكَ تَضَيعْ
في زحامِ السهامِ وكَمْ ضاعَ في السوقِ شعرٌ بديعْ

* * *



وكمْ في السوقِ من شرفٍ مُباعْ
وكم في السوق من فكرٍ مُضَاعِ
هو الدينارُ يحكَمُ كلَّ شيء
كأنَّ القومَ في غابِ السباعْ
تأمَّلْ في الرجال ترى كبيرا
إذا ما رزته بعض المتاعِ
يتاجر في السهامِ وفي أمورٍ
إذا ذكرت خجلت من استماعي

* * *

يا بنةَ الوهم
ها أنذا أتحدَّى
عشتُ طيلةَ عمري... وها أَنَذَا أتحدّى
لن أطأطىء رأسي
لن أطأطىء رأسي
سأحفرُ في الصخرِ دربي
ومهما تخلَّى الذين ظننتهموا من صحابي عني
سأمشي ببيداءَ قاحلةٍ وأغنّي
وأبصقُ فوقَ الوجوهِ التي خِلْتُ سيماءها هي مني
وجوه الذين استراحوا على القمةِ الزائفة
سينهدُّ صرحٌ بناهُ لهم آخرون
سينهدُّ ذاك الصرحُ وهو مهدَّمٌ
أقيمَ على هشٍ من الرملِ خائر
أرادوه صرحاً للمعالي شامخاً
وهل سيقيمُ الصرحُ دُون مشاعرْ

وهلْ

أجل وهَلْ...؟!

- أين قصائد الغَزَلْ

دَعْكَ من الحديثِ عن غدٍ فما الذي حملُه لكَ الغدُ

هل أنت في (الزمان) أوحدٌ

الشعرُ يا صديقي عذابٌ

وحين أكتبُ

وأتعبُ

على الذين قد ظننتهم في سالفِ الأيام

سواعدً تبني ملامحَ الأحلامْ

ثم غدوا

تكشَّفَتْ لي عنهمُ الأوهامْ

لكنني سأحفرُ الصخور

لأَنني من خَلَلِ الدُخَانِ في مجامرَ البُخور

ومن خلالِ القهقهاتِ في مخادعِ الفجور

رأيتُ نجمةً النشور.



حديث مع امرأة من بلّور

تحبينَ كلَّ المظاهر

تريدينَ قصراً على السِّيفِ عامِرْ

تريدينَ سيارةً وجواهرْ

تريدينَ صيفاً خياليَ إلى بحره لم يسافرْ

تريدينَ مثل نساءِ الأكابر

بكل احتفالٍ تشيرُ إليكِ الأصابعْ

وتأكلُ لحمَكِ أحداقُ جائع

وأن تُصبحي محوراً للمطامِعْ

بكلِّ المحافل

تُضَاءُ إليكِ جميعُ المشاعلْ

وتسكبُ فوقَ يديكِ المشاعر

تريدينَ من ضمن تلك المظاهرْ

حبيباً.. وزوجاً.. وشاعرْ!

الست من الخفرات الحرائرْ

فماذا تريدينَ مني، أنا لا أحب المظاهر

وأكرهُ في الحبِّ أخلاق تاجرْ

حبيبةُ قلبي التي في هواها أفاخر

تحبُ الكتابَ وتقرأ شِعري

وتفهمُ سِرِّي وجَهْري

وتفتحُ لي قلبَها حين أخلو إليها وأفتحُ قلبي

ونمشي على الدربِ دربٌ تراهُ الخلاص

لها هو دربي



حبيبة قلبي أنا خبزُها من دموعِ الجبين
تكافِحُ مثلي ظلامَ السنين
وتوقدُ في الليلِ شمعةَ شوق وعاطفةٍ ويقين
وتزرعُ في ضَحكِات الصغارِ
بذورَ انتصارْ
حبيبةُ قلبي التي في هواها أفاخر

* * *

تراني، حبيباً وزوجاً وشاعراً!!
أعود إلى مكتبي والدفاتر
لبيتيَ الذي منه فيه أهاجر
لأكتبَ أخلطَ دمعي بدمعِ المحابرْ
وألعنَ كلَّ صنوفِ المظاهر
وتلك التي في هواها تتاجر
تحاولُ أن تشتري قلبَ شاعرْ
بمالٍ هو السحتُ مالُ أبيها
تجمّعَ من تعبِ الكادحينَ، ومن عَرَقِ المتعبين
من الأرضِ في غفلةٍ من بينها
وتسألني لتثيرَ اضطرابي
لكي تتحدى شبابي
أَمِثْلُكَ يكتبُ أحلى القصائدْ
بواحدة اسمُها لم يَرِدْ في الجرائد
كأني أقتاتُ مِنْ فضلاتِ الموائدْ
كأني لستُ الذي مِنه جمرُ المواقِدْ



كأني.. ولم تَدْرِ أنَّ التي في هواها أُكابد
خريدة أحلى الخرائد!

* * *

حبيبةُ قلبي يا قطعةً من فؤادي
ويا بعضَ خيرِ بلادي
لكِ المجدُ خمري أنتِ وخُبزي وزادي
وكل ثرائي.
شموخُكِ في بلد الأغنياءِ
كأنك فيضٌ من الكبرياءِ
كذاك النساءُ من الفقراءِ
إذا الليل وافى نساءَ الثراء
برقصٍ وخمرٍ وما في الخفاء
فإنكِ تزهين إذ تنسجينَ قميصَ فدائي



دعْ عنك

دعْ عنكَ ما في الأمرِ من سرِّ

أوَ ما عرفْتَ مسالِك الأمرِ؟

فعلامَ تخشى... من مُماطِلةٍ

في كُلِّ وعدٍ لونُها يُغري؟

قاومْ جراحَك فالدُنى عجبٌ

إلا عليكَ ... السرُّ كالجهر

يا صاحبي والهمُّ يجمعُنا

دعني أبثك لاعجاً يَفري

أنا ما شكوتُ لغيرِ ذي ثقةٍ

حمَّلتُهُ ما ضَجَّ في صدري

فاحملِ إلى بلدٍ وصيةً مَن

لولا المنى لاندسَّ في القبر

كُلُّ العروقِ تفجرتْ غضبا

حتى عروقُ الشِّعْر في شِعْري

عُمري الذي قد ضاع بين هوىً

لا يُستطابُ وآخرٍ عُذري

ومضت سنيني كُلُّها تَعَبٌ

ما طابَ لي يومٌ مدى عُمري

حَمَّلْتُ نفسي فوق طاقتِها

وحَمَلْتُ هَمّ الناسِ من صغري



أغرى بأن أحيا كأيِّ فتىً

النَفطُ بين ركابِهِ يجري

ويَصُدُّني خُلُقٌ حرصتُ على

أن يزدهي بي ساعةَ الفخر

أخلاقُ آبائي موانِع لي

من أن أبيعَ نتائجَ الفكْر

إني لأنظُرُكم فأعرفُكم

من أنتمُ في ساحةِ الْحشْر

كلٌّ بيُمناهُ كتابُ هدىً

وكتابُكم في سورةِ النَّحر

تستغربون إذا فَتَحْتُ كُوىً

أرقى بها للعالمِ السِّحري

فأراكمُ تحتي كباشَ فِدىً

تتهافتون على الهوى المُزري!

يا صاحبي والمرتجى يُغري

ولقد عرفتَ مسالكَ الأمر

ولعلَّ ليلاً ضجَّ من لهبٍ

يَهدي إليك نسائمَ الفجْر

* * *



ومن الهوى

المُدَّعون بحبِّ "لَيْل" كثارُ
وكثيرُهم في النائبات صِغارُ
أين التفتَّ وجدتَ ثوراً جائعاً
جوعَ الدهور يُديرهُ دينارُ
يستضعفونك حيث أنت هوىً لهم
في حينَ أنت الشامخُ المعطِارُ
ومن الهوى ما يستلذُّك طعمُه
ومنَ الهوى ما تخجلُ الأسحارُ
أنا ما كتبت الشعر أبغي شهرةً
حتى البغايا في "الزمان" شِهارُ
لكنما حبٌّ تسربَ في دمي
فجميعُ هذي الأرضِ عنديَ دارُ

* * *

من يقتل من؟

كُلُّهم .. سَفَلَهْ
القتيلُ ومنْ ... قتلهُ
يدَّعون.. بأنَّهمُ.. يحمِلون
الصليبَ إلى (الجُلْجُلَهْ)
وهمُ... يحرقون العروقَ
إذا ... برعمَت... سُنبلهْ!!

* * *



خلف...الشجرة

كنتُ

خلف الشجرهْ

لأرى ما لمْ أرهْ

فرأيت الدربَ

يَمْتَدُّ قصيراً

نحو:

تلك.. المقبرهْ

* * *

أنا لي زماني

يُريدون أن يقتلوني

فهل يقتلونَ الوطنْ...؟

... وكم حاولوا يشتُروني

... وما كانَ لي منْ ثمَنْ

... سوى أن أكونَ أنا والوطَنْ

فقُلْ لِحُثالاتِ هذا الزمانِ الذي عندهمْ مُرتَهَنْ...

أنا لي زماني

وعشقيَ لي والوطنْ

... يُفَرقُ ما بيننا حين تَظّلَّمُ كُلُّ اللّيالي

كفَنْ!

... ومازالَ بيني وبينَ حبيبةِ قلبي

زمْنْ!

* * *



لا تلتفت

لا تلتفتْ

ما عاد شيءٌ يستحقُ الالتفاتْ!

واضرب بخطوِك في المجاهلِ، في الدروبِ الموحشاتْ

أو في البحار الساجراتْ

وفي الرياحِ السافياتْ

أحمل جراحَك لن يفكرَ فيك غيرُك في زمان الإمَّعاتْ

قاوم ليالي القهر وانشد حلو شِعرَك في البساتينِ

المواتْ

فغداً يجيء يُعيد للأرضِ الحياةُ.

* * *

لا تلتفتْ؛ إلا إليكَ ودَعْ قطيعَ الماشياتْ

النابحين على الطريقِ وفي سراديبِ الدخانْ

الراقصين على أنينِ المتعبين ولاعقي سقْطَ الفُتاتْ

جُوفٌ تحركُهم مطامِعُ خسةٍ في حينِ ما غفلَ الزمان

* * *

لا تلتفتْ

افرشْ طريقَك بالغناءِ وبالأماني المُزهراتْ

واستقبلْ الدنيا كما تهوى الرجالَ المَكرُماتْ

ما أنت أولُ من تدَمَّى واستهانَ بهِ الطُغاةْ

أو أن قلبَك ما تجرّعَ من طعونٍ غاداتْ



ما شابَ دفترَك القديمَ نقاطُ سوءٍ محبطاتْ

أو أن يهددك الجديدُ وفي الجديد تعودُ للمجرى الحياةُ

* * *

لا تلتفتْ

ولقد عهدُتك تَسْحَنُ الصَّوَّانَ تشتلُ في مقالعهِ الورودْ

وتخُطُّ دربَ العابرين ويزدهي بكمُ الوجودْ

فانشُرْ غناءَك فالقديمُ هو الجديدْ

وتعودُ حيثُ تشاءُ...

والدنيا تعودْ

* * *

بلى آذنتنا

بلى.. آذنتنا من قديمٍ زَعازعُ

ولم نحسم الأمرَ الذي هو واقعُ

بلى.. حادثاتُ الأمسِ ليست بعيدةً

وهذا حديثُ السوقِ في السوقِ ذائع

شُغلنا بجمع المالِ والمالُ سُبَّةٌ

إذا لم تصُنه المحصنات الروادع

وقد أثقلِت أرضٌ وضجّت لُحودُها

وما شبعت تلك النفوسُ الجوائع

فهذا مديرٌ يُشترى بهديةٍ

وهذا من التثمينِ للسُحتِ جامع

وهذي هلوكٌ منهكاتُ عروقُها

أما خَزيَتْ مما تُشيعُ المخادع

* * *

وتسألُ أمُّ البيتِ ما أنت صانعُ

وقد غشيَت كُلَّ البيوتِ الفواجعُ

فهذا شهيدٌ شرَّفَ اللهُ أهلَهُ

وهذا أسيرُ أثخنتهُ القوامع

فقلتُ لها: يا جارك اللهُ من أنا

إذا لم أكن تختالُ فيَّ المواقع

وقلتُ لها باق بقاءَ أرومةٍ

تصكُ عليها باخلاتٍ أضالع

وهل أنا إلا من بلادٍ ترابُها

هو المِسكُ والأرضون عندي بلاقع

وما اخترتُ إلا حيثُ مَهدي حفيرتي

وحيثُ هوى نفسي قديمٌ مُضارع

سأبقى إلى أن يكتبَ اللهُ أمرَه

وما أنا مما يَكتُبُ اللهُ جازع

* * *

ألا هل غدٌ أرجو على غيرِ موعدٍ

أم اضطربت فيَّ الدافعاتُ المراجع

أم اختلفتْ بيني وبين عشيرتي

أمانيُ نَفْسٍ مُخضراتٌ لوامع



اعتراف

(إلى الأستاذ/ خالد سعود الزيد)

جَدَّدْتَ فِيَّ مَعارفاً ومَوَاهبا
وَبِكَ ارْتَقَيْتُ إلى الصَّفاءِ مَرَاتِباً
وَفَتَحْتَ لي بَاباً عَلى ما أشْتَهي
فَرَأَيْتُ أَنْوَارا زَهَتْ وَمذاهِبا
وَشَرِبْتُ مِنْ كأسٍ شَرِبْتَ فَأشْرَقَتْ
تِلْكَ النجومُ وكُنَّ قَبْلُ غَوَارِبا
فَعَرَفْتُ أيَّ الصَّادقينَ صَحِبْتُهُم
وَفَخَرْتُ أنّي صِرْتُ فِيهم صَاحِبا
أُنْبِيكَ خَالدُ أنّ فكْراً نيّراً
لابُدَّ أَنْ يَلْقَى فُؤَاداً خَاطِبا
وَبِأَنَّ مَنْ يَهَبُ الحقيقَةَ عُمْرَهُ
لا يَسْتَحيلُ بِمَا يُعمِّرُ خَائبا
وَبأَنَّ فَجْرَ الصامتينَ يَلوحُ لي
خَلْفَ التِّلال يُذيبُ ليلاً شائباً
لا والذَّي أعْطَاكَ عَقلاً فَاتحاً
وَحبَاكَ مِنْ ثَمَرِ اللِّسانِ عَجَائبا
مَا كُنْتُ بَعْضاً في القَطيعِ وَلَمْ أكُنْ
إلا لمُنْغَلقِ الحَقَائقِ ثَاقِباً
لي حافظٌ مِنِّي يَصُونُ مَسيرَتي
مِنْ أنْ تَرانيَ في المتَاهةَ ضَارِبا
وَأرومةٌ تَحْمي الدِّماءَ مِنَ الأذى
وَتَصُدُّ غَاشيَةً وَتَقْطَعُ لاَغِبا
وبِمثلِ مَا بكَ بي خَلائقُ تُتَّقى
وَخَلائِقٌ طَابَتْ هَوَىً وَمشَارِبا



رؤيا..!

إني لأسمع صوت قبّرة الحقول
تشدو فأفهم ما تقول

* * *

دعها..
فإن طاوعتها حمّلت عرقك ما تخلّفه السيول
وسقطت من عين العلي وتبرأت منك الأصول

* * *

ورأيت خلف الشمس وهي تغوص في حمأ الأفول
بستان رمّان وأعناب وريحان شكول
وشممت نسرينا وما كل الروائح تُشتهى عند الأصيل
وأكاد أبصر من وراء تساقط الظلماء؛
تخفق ... راية الزمن الجميل

* * *

لا شيء يبقى في ظلام المستحيل
حتى الحياة لها بديل
ومدمّر الروض البهيج بما يدمره قتيل
أو ما سمعت نشيد قبّرة الحقول
وعرفت معنى ما تقول؟!
فامسح جراحك وإفتتح الأبواب كيما تزدهي كل الفصول

* * *

في سوق الحراج

كل شيء هنا في المزادْ
القديمات واللامعات الجداد
والذي كان صلباً قوي العمادْ
صار في ساحة العرض رخو القياد
كتب.. صحف تشترى وتعارْ
وحبر يراق وأرخص منه مياه الوجوه التي تستعارْ

* * *

يصيح المُكاري، بصوت يشوه ضوء النهار
هذه فرصة سنحت فاغتنمها
لتكتب في دفتر الانبهارْ
وتصبح ممن يشار إليه بكل الدواوين
في زمن الانكسار

* * *

تفرج على ما ترى واتخذ موقفاً
فإما تباع وإما تعار
إذا أنت لا تستطيع الشراء
فكن بعض ما يقتنيه التجار
ففي السوق لا شيء يبقى إلى الليل
من بات راح مع الانحدار!

* * *

أيها الطائفون بسوق المزادْ
ارفقوا بي إذا ما رأيتم دماً يتخلل تل الرماد
إنه بعض قلبي توارى حياء بيوم الحصاد
فاعتراه الكساد
وما من معاد!

* * *



شطحات..!

(إلى الصديق خالد سعود الزيد)

تَبْقَى وَحدَكَ
لا تتوسدُ غيرَ ذراعكْ
أو تُبْحرُ في غير شرَاعكْ
فَجَميعُ الأشرعَة الزاهية الألوانْ
تَتَلاَشَى؛ حينَ يهبُّ الطوفانْ
لا شاطئ يأويك ولا ميناءْ
ميناؤك بينَ ضُلوعكْ
فادخُلْ تأمنْ
مرساتُكَ تاريخُكْ
يزهو بكَ في كلِّ زمانْ

* * *

تبقى وحدَكَ مهجوراً
كالمعبدِ في زمنٍ غابَ به الوجدانْ
من يسمعُ صوتَكَ غيرُكْ؟
ورنينُ المال يصمُّ الآذانْ!!
فتحمَّلْ همَّكَ وامسَحْ جُرْحَكَ
واحمَدْ ربَّكَ أَنَّكَ في هذي الفَوْضى إنسانْ
وستبقى وحدَكَ ... تَبْقَى
تتحدى نَفَثَات الشيطانْ
تتحدى عواطفاً تُشْتَرى بالدراهمَ
ونفوساً كأنما هيَ بعضُ الغَنَائمَ
ولَكَ الفكرُ خالدٌ رَغمَ كل المظَالمَ
وفؤادٌ محصَّنٌ وهوىً غيرُ نائمَ

* * *

رسالة....

أعَاتبُ... لَوْ يُجْدي لَدَيْك عتَابُ

وألْفُ سؤال مَالَهُنّ جَواب

تَصُدّينَ لا غضْبَى ولاَ أنا غَاضبٌ

وَ لا ملَلاً والأمْرُ مِنْك عُجابُ

ولَكنّ طَبْعاً فيك لَمْ أدْر سِرّهُ

تُحَارُ به الألْبَابُ وهيَ صِيَابُ

وكَنّا كَناريْ رَوْضَة يَرْعيَانها

تُحيطُ بهَا اللّذاتُ وَهْي شَبابُ

وَكُنْتُ أرى فيك الأمانيّ كُلّها

وأنّي على قدْر الوَفاء أثَابُ

وَما كُنْتُ أدْري أنّ حُبّك مِنّةٌ

وإنّي علَى حِمْل الهَوى سأعَابُ

وأنّ دماً قَدْ نزَّ بَيْنَ قَصائدي

تَشَرّبهُ في السّافيات تُرابُ

وأنّ فضاء مِثْلَ عيْنيك ضَاقَ بي

ولي ذكرياتٌ في حِماهُ عِذَابُ

تَعودينَ أوْ لا . لم يَعُدْ ذاكَ شاغلي

وَقدْ تُقْصَدُ الغدرانُ وهيَ سَرابُ

وَقَدْ يَنْقَضي عَصْرٌ ويَبْزُغُ غيرُهُ

وتُمْحَى سطورٌ. والكتابُ كِتابُ

وشاغلُ نَفْسي أنْ تَظَلّ جَليدَةً

وإلا .. فَمَا بَعْدَ الضّيَاع إيابُ

* * *



همسات

فراشٌ باردٌ وهوىً قديمُ … وأطيافٌ تُطِل ولا تُقيمُ

ومما زاد في الهمِّ اتساعاً … أكاذيبٌ يُرَوِّجُهَا أثِيمُ

يَراني في تَوَهُّمِهِ مسيئاً … وما من شيمتي: الفعل الذَميمُ

وما من شيمتي إتْيَانُ أَمْرٍ … يَلَذُّ بأَمْرِهِ العَقْلُ السَّقيمُ

وقد عَوَّدْتُ نَفْسِي أنْ أَراها … كما أَهْوى وَدَرْبِيَ مُسْتَقيمُ

وما لي مِنْ أنيسٍ حينَ أخْلو … إليها غَيْرُها فهيَ النَّعيمُ

تُعَرِّجُ بي لأخْرى تزدهي بِي … بها يَتَكوَّنُ المَجْدُ الرَّحيمُ

ولو نفسي كأنفس مَنْ أشاعُوا … لَظَلَّتْ في قطيعهمُوا تَسيمُ

ونفسُ الحُرِّ إنْ وَجَدَتْ هَواها … بغير وعائها لا تَسْتقيمُ

فَقُلْ للضَّارِبين بكُلِّ وادٍ … لِكُلٍّ دَرْبُهُ وهوَ العَلِيمُ

ودَرْبي غيرُ دَرْبِكُمُ فَسِيروا … بغيرِ هدىً وإن شِئْتُمْ أقيمُوا

فبينكمُ وبيني شاسعاتٌ … من الطرقاتِ آخرُها سَديمِ

وإنِّي قد رأيتُ وما رأيتُمْ … زماناً يزدهي فيه النُّجومُ

يَعِيشُ العارِفون به سُراة … ويبقى الأرذلون كما أُسِيمُ

* * *



البرتقالة المضيئة

مهداة إلى أحمد متولي (حارس رابطة الأدباء)

قال لي: أثمر البرتقالْ
قلت: من بعد ما أثمر الهجرُ
والشعر آذن بالارتحالْ
والمكان غدا مرتعًا للنمِالْ
بعد أن كان بستان حُبٍّ
تُرقِّصُ أغصانَه نسمات الشمالْ

* * *

لا تقل لي: تعالْ
لا تُساعدني قدماي على الخطوِ بين القبورِ
التي درست في الرمال
ولم يبق منها سوى قصص
لفّقَتْها الوساوس حين استُبيحت عقولُ الرجالْ!

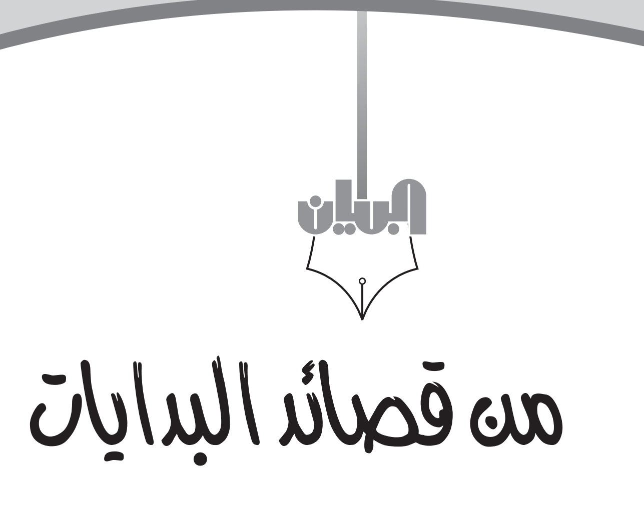
* * *

أمس كنت على السِّيفِ
أشتمُّ رائحة المتعبين
وشمس المغيب تلوّن وجه السماء
ووجه البَحَرْ
وأُوشكُ، أنظر آبائي الأولين
يخوضون في الماء بحثًا عن الهدف المنتظرْ
وكم واحدٍ غاص ثم مضى، ولم يبق منه أثرْ!
وها نحن من بعدهم في ظلام السنين
سنغدو لمن سوف يأتي حديثًا عَبَرْ

فدعك من الأمنيات الكذابِ
ومن قول ها نحن...مَن نحن؟
والذّل سَرْبَلَ وجه القمرْ
وورو الربيع يُداسُ وعطر الخزامى
تعفّن مما تَنِزُّ الحفرْ!

* * *

ولكن قلبي
مازال ينبض بالحبّ والذكريات
فانتضيت دماغي
وجابهت كل التحدّي
لأرى كوكبًا يتمطى
وخلف السّديمِ
يلوح قمر!



من قصائد البدايات

للشعر: علي السبتي

ما اخترت غيرك جنتي أو ناري

ذكرى وحنين



ما اخترت غيرك جنتي أو ناري

شعر: علي السبتي

بعد حصول الكويت على استقلالها في ١٩ يونيو ١٩٦١م سعى عبدالكريم قاسم – حاكم العراق آنذاك – إلى ضم الكويت إليه باعتبارها جزءاً من العراق، فهب شعراء الكويت يتغنون بالكويت وطناً، ويذودون عنه شعراً، وقد تشكلت خلايا من الفنانين والأدباء والشعراء تعمل بدأب على ذلك، فأسهم السبتي في هذه الحركة الوطنية، ودافع عن الكويت وذاد عنها بكلماته شعراً ونثراً.

وهذه القصيدة هي من قصائد تلك الفترة، تغنت بها الفنانة نجاة الصغيرة ولحنها لها الفنان يوسف الدوخي، رحمه الله، وسجلتها في الكويت:

١- دومي بعزك درة الأمصارِ — وتسنمي هام العُلا بفخار

٢- وتخطري تيهاً فإنك درة — لما تمر بخاطر البحار

٣- فلقد عشقنا فيك كلّ سجية حتى — اليباب بدا كنهر جاري

٤-وإذا يضج "الغير" من لفح النوى — فأنا أُقَبِّل بالسموم الذاري

٥- وألذ أوقات الزمان عشية — فوق الرمال مع النسيم الساري

٦-وتثيرني مرأى الصخور وقد بدت — كعرائس الأبحار في الإبحار

٧- غنيت بحرك وهو مهد طفولتي — ولثمت رملك وهو مسك ذاري

٨-ومناي لو بيدي اختيار مصائري — ما اخترت غيرك جنتي أو ناري

٩- إيه كويت سَلِمْتِ من كيد الأذى — ووقيت شَرّ عصابة أَشْرارِ

١٠- ضمي بنيك على المحبة والوفا — إن المحبة عروة الأخيار

١١- وتطهري من عابثين تمركزوا	في كلّ دائرة كداء ساري
١٢- من كلّ منزوع الضمير مخرب	جم الهوى متقلب الأفكار
١٣- من ناهبين من البلاد تراثها	الآكلين حقوق أهل الدار
١٤- الجاعلين من المناصب سُلَّماً	للسحت دون غضاضة وشنار
١٥- اللاعبين على الحبال بخسة	السائرين وراء أيّ شعار
١٦-من مدعين ثقافة ومبادئاً	وهم النجاسة جسمت بإطار
١٧-وصحافة هي كالبضاعة تشترى	وتباع في علن وفي أسرارِ
١٨-في كل يوم خطة وعقيدة	وسياسة فواحة الدينار
١٩-وموجهين ولو امتحنت بلاءهم	" لعجبت من سخريِّةَ الأقدار"
٢٠- ودعاة علم مائلين مع الهوى	متقلبين تقلب البتار
٢١- عشاق مالٍ مغرمين بجمعه	يتلذذون بمنظر الدولار
٢٢-فإذا استمر الوضع وفق مسيره	تغدو البلاد على شفير هارِ
٢٣- وتظل تعثر في طريق كفاحها	إن كان فيها الرأي للتجارِ
٢٤- قالوا تساوى في البلاد أُناسها	لا فرق بين غنيهم والعاري
٢٥-فالكلُّ يرفل في نعيمٍ دائم	والكلّ يشرب من نمير جاري
٢٦- كذب . فما زال الفقير يصده	عن شرب ذاك الماء وحش ضاري
٢٧- وطني ومطمح أمنياتي أن أرى	فيك الفقير كمالكِ الدينارِ
٢٨- متساويين مراكز وكرامة	أهل اليسار ومن بغيرِ يسارِ
٢٩- ساوِ الجميع بما تجود ولاتكن	فيما تجود به كـ (عين عذاري)



ذكرى وحنين *

(مهداة إلى روح فهد العسكر)

شعر: علي السبتي

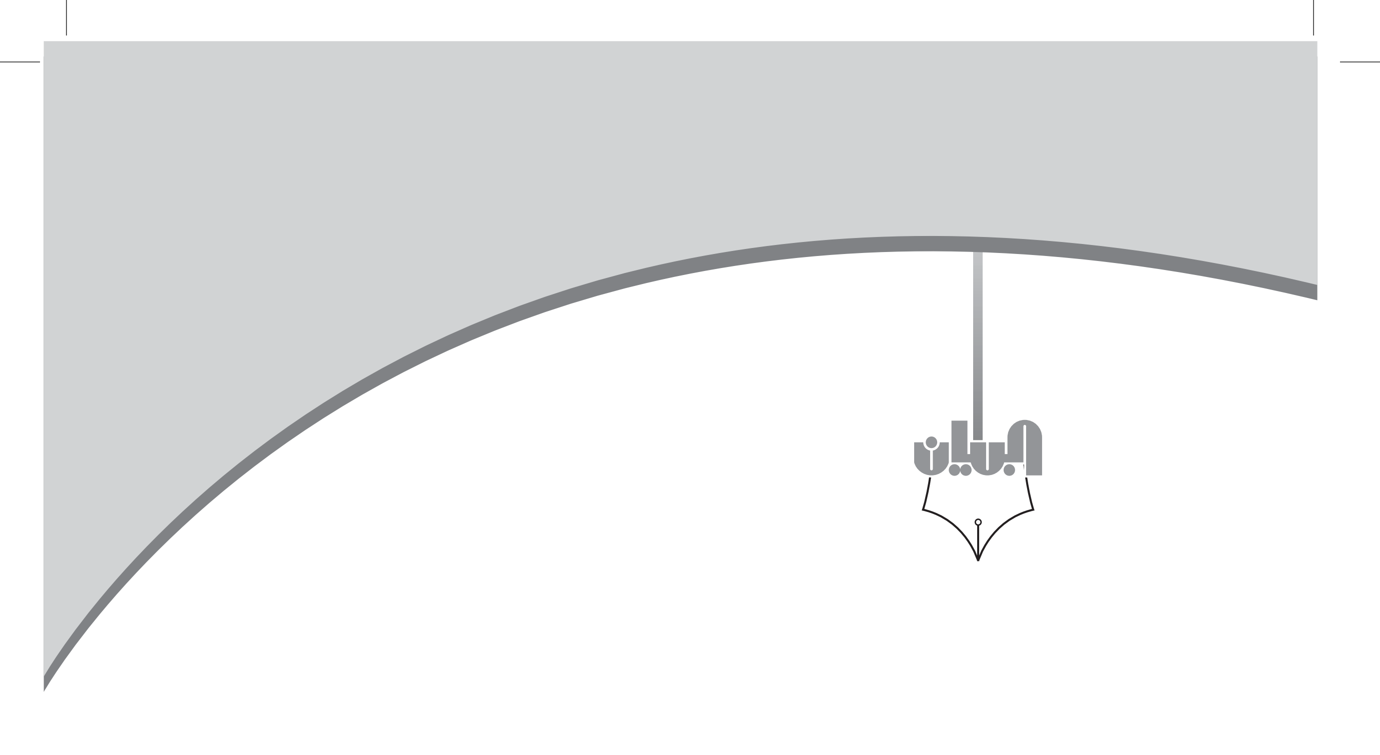
طاب المقام فهاك كأس الصرخد ... واخلع وقارك يا مناي وعربد
أو ما ترى الندمان حيث تراهم ... في نشوة مهما احتسوها تزدد
فتعال نرقص ما تشاء وإنني ... لخبيرة بالرقص .. لا تتردد
ولأسقينك من رحيقي خمرة ... أن تحتسيها نار قلبك تخمد
فقم امتثل لأوامري ومطالبي ... وإليك ثغري قد حبوتك مقودي
قم نرقص "السمبا" على نغماتها ... وانشد قريضك يا هزار وغرد
واسكب بأذني كل لحن حالم ... فاللحن منك يذيب صم الجلمد
أنت الذي يشدو الهزار بشعره ... ولكم سبيت به قلوب الخرد
فاشرب وغَنِّ فإن هذي ليلة ... جاد الزمان بها على القلب الصدي
ذي ليلة ضحك الزمان لبشرها ... هذي الكواكب قد بدت كالمسجد
والبدر يرقص ناشراً أنواره ... يختال مبتهجاً بليلة مولدي
فتعال نرتشف المدام سوية ... لا تعبأن بعاذل ومفند

وحسوت من كأس الهناء سلافة ... عادت بقلبي للنعيم الأرغد
وأخذت أرتشف الشفاه كأنني ... طفل يمص لبان ثدي أنهد
إن الشفاه بها الرحيق معتق ... لا ينتهي فهو الرحيق السرمدي
من بعد أن ذهب الزمان لأمرهم ... وخلوت إلا من غزال أغيد
نمنا تحيط بنا الملائك والهوى ... أنا قصدها ووصالها هو مقصدي
حتى دعا داعي الصلاة وخف من ... لبى النداء إلى ربوع المسجد
أيقظتها من نومها فتململت ... وتنهدت حتى مددت لها يدي
صافحتها عند الوداع مسلماً ... ورجوتها باسم المسيح وأحمد
أن أحضرن إذا أردت وصالها ... وحدي خلي من عيون الحسد
ولكم نعمت بوصلها وبراحها ... إذا كان منزلها كأقدس مشهد
واليوم أنظر والشقاء يحيط بي ... والبؤس يخنقني ببرد أسود
لم يبق لي غير الحنين لوصلها ... فأهيم في دنيا الخيال المسعد
ذكرى تذيب حشاشتي وجوانحي ... وهوى يروح مع الزمان ويغتدي

---

* نشرت في مجلة الفكاهة في العددين (٢٣-٢٤) المؤرخ في ٢٢ نيسان ١٩٥٥م.





ألبوم
الصـــــور



علي السبتي



السبتي والدكتور خليفة الوقيان في رواق الرابطة





السبتي مبتسماً كعادته دائماً



السبتي والدكتور عباس يوسف الحداد في الاستديو أثناء تسجيل أشعاره في ١٥ يوليو ٢٠٠٦ م





السبتي قارئاً لشعره



مع الكاتبة فتحية الحداد





في مسرح الرابطة ٣ يوليو ٢٠٠٦ م

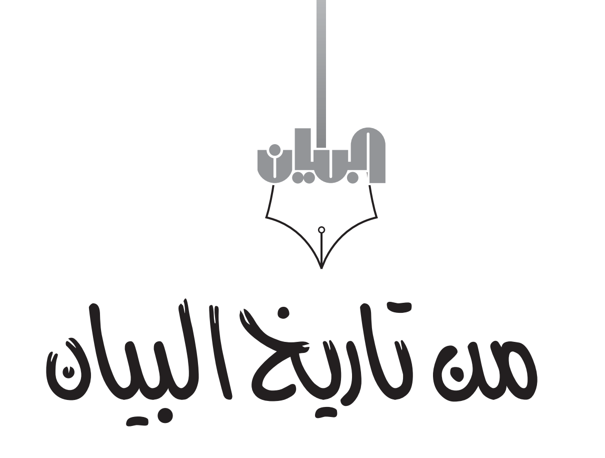


في حالة تأمل . .



السبتي بروفة قراءة قبل تسجيل شعره ١٥ يوليو ٢٠٠٦ م





من تاريخ البيان

سيكولوجية اللا انتماء في مذكرات بحَّار

بقلم: شاكر العاشور *

تمهيد

يمر الأدب العربي في الكويت بمراحل خطيرة، لا يشك في أنها ستحدث تطوراً ملموساً في تاريخ الأدب العربي بصورة عامة. وذلك بإقحام العاملين في طريقه مسالك المثل والمعتقدات، التي وجد الأدب ليدافع عنها، ويجسدها بصورة تجعلها أبرز وأدق ما يمكن، كما يجد طريقاً أقصر لمعالجتها. وهذا ما لمسناه أخيراً عن طريق كتاب وشعراء كويتيين- وإن كانوا قلائل- نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر رأس الشعراء الكويتيين المجددين المرحوم فهد العسكر، صاحب أكبر مدرسة تحريرية في سواحل خليجنا التائق للمجد. فقد دافع العسكر عن المرأة، ومساواتها بالرجل، وحارب التقاليد العمياء في شتى المجالات. وكان بكل ذلك مجاهراً وأبياً، ولم يعبأ بما يصيبه، حتى بعد استغلال الحاقدين لظروف عماه. وإلى جانب العسكر وجدنا شعراء وكتاباً، نحى قسم منهم منحى فهد العسكر، وتعمق آخر في رؤيا أخرى. ولاشك في أن حركة الشعر الحر التي لاقت تقبلاً شديداً عند شعراء الكويت الشباب، دليل واضح على النضج الفكري والحضاري. ومن جملة العاملين في النهضة الأدبية في الكويت حالياً الأستاذ علي السبتي والأستاذ محمد الفايز والأستاذ أحمد العدواني والأستاذ عبد الله زكريا الأنصاري وخالد سعود الزيد وخليفة الوقيان وعبد الله العتيبي في مجال الشعر، ناهيك عن جهود الأستاذ أحمد السقاف الذي أخذ على عاتقه تمثيل الكويت في المؤتمرات الأدبية. أما في مجال القصة ففي الكويت شباب لهم القابلية الممتازة في تطوير القصة في الخليج العربي، منهم الأستاذ سليمان الشطي والأستاذ

* كاتب من الكويت.



إسماعيل فهد إسماعيل والأستاذ فرحان راشد فرحان.

أما المسرح الكويتي فقد لقي تطوراً ملموساً على يد رائده الأستاذ صقر الرشود. ويعتبر الشاعر أحمد العدواني أول من كتب المسرحية الشعرية في الكويت، بعنوان "مهزلة في مهزلة"(١).

بيد أن ثمة حدثاً عظيماً في تأريخ الأدب العربي في الكويت، بزغ في سماء الأدب في الخليج العربي بأسره(٢)، فأعاد نظر العالم الأدبي في أدب تلك المنطقة. ألا وهو ذلك العمل الخطير الذي أطل به على عالم الأدب العربي المعاصر شاعر الكويت الشاب محمد الفايز في مذكرات بحار. تلك المذكرات التي قيل فيها بأنها أطرف وأحسن ما كتب في السنوات العشرة الأخيرة(٣)، والتي قيل في شاعرها أنه من الشعراء الطلائعيين القلائل(٤)، وأنه شاعر ستكون له خطورته(٥)، وأنه شاعر أصيل استطاع أن يحطم القشرة الذهبية التي تحيط بالإنسان العربي في الكويت(٦). إضافة إلى وجوب تعريف القارئ العربي به، الذي نادى به الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور(٧). فهذه الاعترافات النادرة بمذكرات بحار، وبشاعرها، لتعكس لنا المكانة العظيمة التي تحتلها الثورة الأدبية الجديدة في الكويت، كما تشف عن مستقبلها.

* * *

لو آمنا بأن الأصالة من أهم مقومات العمل الأدبي لكبرنا في مذكرات بحار أصالتها المستوحاة من صميم الواقع المعاش، ومن ظروف البيئة المحلية. إلى جانب المسحة الفولكلورية الأصيلة التي

---

(١) أدباء الكويت في قرنين- خالد سعود الزيد، الكويت ١٩٦٧.

(٢) فتأثراً بمذكرات بحار، كتب شعراء شباب من البحرين، قصائد تنهج نفس نهج مذكرات الفايز . أمثال علي خليفة في قصيدة (أنين الصواري)، والدكتور غازي القصيبي في قصيدته (أوال).- راجع مجلة (هنا البحرين).

(٣) آراء فاروق شوشة وبدر شاكر السياب ومحمود سليم الحوت المثبتة في نهاية ديوان الفايز (النور من الداخل).

(٤) نفس المرجع السابق.

(٥) نفس المرجع السابق.

(٦) رأي الأستاذ عبد الجبار داود البصري في مقاله عن مذكرات بحار- راجع ملحق صحيفة الجمهورية الي تصدر في العراق، الملحق الأدبي رقم ٦٨.

(٧) ورد هذا القول في مقال الشاعر صلاح عبد الصبور عن الشعر العربي المعاصر- صحيفة صوت الخليج الكويتية، العدد (٢٠٣) حزيران ١٩٦٦م، نقلاً عن صحيفة الأهرام القاهرية.

طغت على جو هذه الأناشيد. فمحمد الفايز يفلسف الحياة، ونظرته لها بصورة خاصة، عبر معطيات عالمه.. ذلك العالم الذي يتمتع بشخصية وكرامة وجذور خاصة به. فأغلب من أن تلون لنا ريشته الفولكلورية هذه الصورة التعبيرية؟

"صوت الدفوف يرن في أذني، فتشربه الضلوع من الحنين

قبل الرسو إلى الضفاف المشرقات

بنسائنا ودفوفهن، نسائنا المتطلعات.

للبحر، حيث شراعنا كحمامة بيضاء أعياها المطاف".

أم هل هناك أعظم من أن نستعيد عاداتنا التي بدأ التطور الواهي يمد أسنانه الصدئة لها؟ عبر هذه الصورة التي يذكرنا بها محمد الفايز بهدايا العرس التي قدمها أباؤنا لأمهاتنا يقول:

"وتدفقي، وأنا أصلي فوق ثوبك، والنساء الأخريات خلف الجدار

وحديثهن عن السوار

والحق، والصندوق، والماء المعطر، والمراش".

هذه الأصالة الفولكلورية، والرؤيا العميقة التي امتاز بها محمد الفايز، كانتا مدعاة إعجابي الكبير بمذكرات بحار، ومن ثم دافعي للكتابة عنها. أما مجال البحث فسأقصره على الدافع الأساسي في فلسفة فكرة المذكرات عن الإنسان القلق، المتمثل فيها بشخصية البحار، والذي تقف في سبيل سعادته عوامل شريرة لها جذور يعترف بها شاعر المذكرات، إذ يقول:

"وكاللسان

أبدا يحدث عن حقارة عالم

من عهد (قابيل) تهاوى للحضيض".

وباستعرضنا للتسلسل الزمني لهذه المذكرات، سنحاول تبيان الدوافع السيكولوجية في وجود الإنسان عبر فلسفة الفايز.

لما يزل بحارنا هذا صغيراً عندما تأصلت في نفسه كراهية الجدب، الذي لا تجود بغيره رمال بلاده الصادية تحت لفح الهجير. وذلك عندما غرقت السفينة التي كانت تقل إليهم الماء من البصرة. وعز على بحارنا الصغير هذا الجفاف الذي حجر حتى قرب الجمال السوداء، فلا تجود بقطرة ماء لاوراء الصغار الذين ظمئوا: "يتساقطون كما الزنباق حين تعصفها الرياح".

فيتألم كثيراً .. لماذا يعيش:

"فوق أرض لا تجود

إلا برمضاء الرمال، وبالدماء

والموت والجدري"؟

فيذهب لوالده الضرير، عله يجيبه، ويفهمه.. لماذا لا تعطينا أرضنا؟ فيجيبه والده:

"الأرض تمنح عندما تجد الرجال".

هنا.. يقف بحارنا أمام مشكلة عظيمة! فهو مؤمن برجولته وقوته:

"**نحن الرجال**

نحن العطاء إذا تعذرت الحياة عن العطاء."

لكن.. كيف يكافح؟ وأين يكافح؟ أو ليست هي هذه أرضه التي لا تجود إلا برمضاء الرمال، مهما عمل بها؟

وإزاء هذا القلق الشديد، والكراهية المتعاظمة، يرأف به والده الضرير ويدفعه إلى (الكتاب) عله يفيد منه قسطاً من العلم، يؤهله لإقحام ميادين الحياة، بصورة تسهل عليه الحصول على سعادته.

بيد أن المصيبة أضحت أعظم من سابقتها. فالطرق التربوية التي يسلكها (المطوع) في تعليم الصبيان، لا تستند على مفاهيم سليمة في فتح باب الاستيعاب المنشود من القراءة:

"**وفؤادي الحرن الصغير**

صندوق الأم تحطم من زمان

لن تدخل الكلمات فيه عن لسان

رجل عجوز

وعصاة فوق رؤوسنا."

فعصا (المطوع)، وفلقته تولدان في نفسه الضجر الذي يحثه على كراهية مواصلة تعليمه، وإن صرخ في وجهه أبوه وجافاه. ويوضح لنا عدم جدوى تعلمه في هذه الصورة التي تمثل رده على والده:

"**وأنا أصلي... بيد أني لست أفهم ما أقول**

وما حفظت من الكتاب".

تحت كل هذه العوامل المضجرة.. الجفاف الأرضي، وعصا المطوع التي تهتز فوق رأسه المتدلي على الكتاب وكأنه دلو فارغ، يتضاعف العناء النفسي عند هذا الصبي فيبعث في نفسه الحقد على الحياة في الأرض، ذلك الحقد الذي يترابط عند هذا الصبي بمستويات أعلى.. حيث يقول من خلال حقده على المطوع:

"**نحن الصغار**

الهاربين من اللحى السوداء، أشبه بالكبار

الحاقدين على الحياة وليلها.".

فهنا تظهر فكرة اللا انتماء عند هذا الصبي ، حيث أدرك أن الأساس الذي تقوم عليه الحياة في أرضه واه(٨). فوجوده بين أقرانه لهو ذلك الفراغ الذي لا يطيقهم، ولا يطيق عيشهم، إن حياتهم ليست حياته، كل شيء هنا في الأرض عدم. فمشكلة التفكير أصبحت أعمق وأكثر مما يجب، حتى أضحى لا انتماؤه لهم وللأرض معضلة أشد، فقرر ألا يبقى في أرضهم(٩).

---

(٨) اللامنتمي- كولن ولسون- ترجمة أنيس زكي حسن - الطبعة الأولى، ص ٩، مقدمة الناشر في تعريف اللامنتمي.

(٩) تتشابه نفسية البحار هنا مع نفسية (هاري) بطل قصة (ضياع في سوهو) لكولون ولسون، عندما أحس بلا جدوى حياة رفاقه. - ضياع في سوهو- ترجمة يوسف شرور وعمر يمق.

ففكر في تجربة البحر.. البحر الذي قد يجد بأمواهه، ولآلئه ما يسعده، ويرضي نفسيته.

ويبحر صبيناً مع بحارة من بلاده، وكان مشغوفاً بصورة عرمة جداً، كيف لا وفي ذلك خلاصه من الجفاف وعصا المطوع؟ فهو يقول قبل أن يلاقي ما لا قى في البحر:

"أواه يا أرض الحرائق والسموم

البحر أحنى من ضفافك، والشراع

أذرى إلي من الصنوبر. يا بحار

الملح فيك ألذ من عنب الدوالي في المدينة

فخذي شراعي يا رياح، خذي السفينة".

فيمضي أياماً وليالي في الغوص على اللآلئ والمحار ويقارع الريح والاصطخاب العبابي أخرى. حتى يحالفه الحظ، ويعثر على لؤلؤة ثمينة أثناء صيده.. فيصرخ – كما هي العادة– (عندي)، ويفرح فرحاً لا يقابل، وذلك عندما أخذها منه رئيس السفينة، وحفظها في خرقة حمراء، منتظراً قدوم سفينة (الطاش) الذي هو التاجر الذي يشتري لآلئ البحارة فيحس بحارنا المسكين بالغبن، وذلك عندما يدرك أن كل ما يحصل عليه الصياد من اللآلئ لا يكون له، ولكنه يجمع عند رئيس السفينة، ريثما يأتي (طواويش) البحار فيشتروا الصيد، وبعد ذلك توزع الأرباح بالنسب على البحارة، وعلى أناس غير ملتاعين بمرارة البحار. فيفيض بحارنا لوعة، وينطلق بأعظم نشيد عرفهٍ الخليج العربي، عندما يقول معبرا عن استياء أخوته البحارة:

"ليت النساء

اللابسات لآلئ البحار قد ذقن العذاب

ومرارة الدنيا كزوجته الحزينة..

.. في بيتها الطيني حالمة وحيدة..

سيعود ثانية بلؤلؤة فريدة

يا جارتي سيعود بحاري المغامر

سيعود من دنيا المخاطر

ولسوف تغرقني هداياه الكثيرة

والعطر، والأحجار، والماء المعطر، والبخور

ولقاؤه لما يعود، كأنه بدر البدور".

ولو رجعنا إلى نفسية الشاعر، بعد الأحداث الأخيرة، لرأينا أن ثمة عوامل جديدة قد بدأت تؤثر فيها، ومن ثم في سلوكه كإنسان يرى أكثر مما يجب. فقد رأيناه سابقا يحقد على الأرض وأهلها، ولكنه هنا يتراجع قليلا بفكرته.. فيحنو على سكان الأرض، عندما يوضح لنا تفكيره بزوجة البحار الحالمة في الأرض بعودة زوجها وهداياه. بيد أن تفكيره هنا بزوجة البحار المسكينة لا يدفعنا للقول بالتراجع عن لا انتمائه، بل العكس هو الصحيح، إذ أن الشر الذي تلمسه في البحر من قائد السفينة، ومساومة (الطواويش)، ضاعف

في نفسيته فكرة لا انتمائه. أن لا انتمائه هنا لم يقتصر على الأرض، بل تعداها إلى البحر، وكل شيء أيضاً: "ولو شعرت بالحقد اللذيذ على الحياة.. على الجميع(١٠)"

ويستمر بحارنا في ترحاله وعودته إلى أهله لامنتمياً، وإنما عمله هذا للحصول على قوته فقط، لا لأي غرض آخر. حتى تشاء الظروف في إحدى رحلاته، وتغرق السفينة التي لم ينج منها إلا هو وأربعة من رفاقه. وعند وصولهم إلى الشاطئ، يتوجس بحارنا شراً من رفاقه الذين صمموا على أكله.. لاشتداد جوعهم. لكن فراره، واختباءه في أحد الكهوف حال دون ذلك.

ضاقت الدنيا بعينيه، مل البحر الذي تغنى له.. لم يعد أي شيء لم يجربه. فقرر العودة إلى الضفاف، ولزوم بيته- كاللامنتمي الرومانسي- وإن لاقى الجفاف.

وهنا أحب أن أقف قليلاً لأبين لقارئي العزيز نقطة دقيقة في بحثي هذا. وهي رجائي له بأن لا يفكر في إني أفسر فلسفة محمد الفايز باللا انتماء المطلق، إنما تفسيري لها هو أن هناك عوامل تؤثر في نفسيته تأثيراً يدفعه في أغلب الأحيان إلى اللا انتماء الذي يعبر به عن استياء إنسانه من الظروف العصيبة المحيطة. ولكن إيمان هذا الإنسان، وفشل محاولات انقطاعه عن العالم يدفعه في أحيان أخرى إلى الانتماء، ومعايشة غيره، والارتباط معه(١١).

وما بينته أعلاه، يوضحه لنا محمد الفايز بعاطفة حبه لأمه، والأخذ بكلامها وحكمتها:

"**في البحر رزق الناس يا ولدي، وأيام الجفاف**

في الأرض ما برحت. ومن يلق الشباك

يأكل".

وإلى جانب هذه العاطفة التي ربطته مرة أخرى بأمه، فثمة علاقة عاطفية جديدة في حياته دفعته إلى الانتماء، بحبه لجارته (طيبة)، وانشغاله بها. فطار الخيال بعقله، وأحب العودة إلى البحر مرة أخرى، آملاً في الحصول على ما يعلي شأنه بعيون (طيبه). فيعود إيمانه بالبحر، يحدوه في ذلك حبه

(١٠) إن فلسفة هذا البيت هي نفسها فلسفة (دانفرز ريد) الإنسان اللامنتمي في قصة كولن ولسن (ضياع في سوهو)، الذي أحس بتجويف الإنسانية، فأضحى يقول: (انا من الذين يؤمنون بالقضاء على الإنسانية ومسرحها).

(١١) يتفق الباحثون في مشكلة اللامنتمي العربي، على أن ثمة عوامل تحد ما يريده الإنسان العربي في لا انتمائه. ومن هذه العوامل، عوامل دينية وأخلاقية وعاطفية. وفي ذلك يقول الناقد العراقي عماد عمران فياض أن اللا انتماء العربي يستحيل عليه أن يكون مطلقاً.



(لطيبة)، وانصياعه لحكمة أمه:

"يا ملح البحار

ستكون شهداً عن قريب. والنهار

سيطل مثل عيونها".

فيستمر بحارنا متجولاً في بحاره، مرحا بأماله، يصطاد الكثير ويربح القليل. وبين فترة وأخرى يحن لأهله، فيعود إليهم بعد انتهاء موسم الصيد، محملاً بهداياه الرخيصة التي ابتاعها من أسواق (بومباي) و(مسقط). وقبل الرسو ترن في أذنه أصوات دفوف النسوة المستقبلات لعودتهم، وبينهن (طيبة).. التي يراها بشوق:

"وكما أميز وردة بين الورود

أو نجمة بين النجوم، لمحتها بين النساء

وأكاد أنشق عطرها قبل اللقاء".

إلى هذا الحد العظيم أحب (طيبة)، وأحبته، وسهرت لبعده:

"تطالعني من شقوق الجدر

وتشكو إلي عذاب السهر".

ولم يلبث هذا الهيام حتى تحول إلى علاقة أعظم، وانتماء أشد، وذلك بزواج بحارنا من (طيبة). هذا الزواج الذي كان من الدوافع الكبرى التي حملت بحارنا على العمل في البحر سعياً وراء الرزق.

وخلال سفره وعودته إلى (طيبة) وحبها، تصيبه الفاجعة الكبرى، التي أفقدته إيمانه العظيم بالانتماء.. ألا وهي موت (طيبة) بمرض الجدري. طيبة التي كانت له العالم بأسره، ينتمي للعالم بانتمائه لها، فيكاد يفقد عقله أثر هذه الصدمةٍ العظمى، حيث يروح يطوف مناديا دون وعي، وبتداع وتساقط يكاد يضاهي تساقط (فوكنر) لو كان في واقعيته:

"من يشتري كل البحار؟

من يشتري كل المحار؟

بعيون (طيبة)".

لقد كره العالم كله بعدها، وحقد على الأرض أكثر من ذي قبل، وقرر- داخل نفسه- ألا ينتمي! ولمن ينتمي؟

"غنيت أمس لمن أحب، وهمت في ليل البحار

لأعود ثانية، ومعي هدايا للصغار

واليوم حاربت الظهيرة والنهار

شمس بلا أقمار عينيها ظلام

أطفي الشموع

فعيون (طيبة) كل ما حوت الشموع

والكل وهم، والحياة إلى فناءٍ".

تمعن يا قارئي العزيز جيداً، ترى كلمة (الظهيرة) وكلمة (الشموع)، فهما يدللان على النهار والليل اللذين حاربهما، فحارب إذن بهما الحياة بكل أشيائها وأبعادها ناهيك عن قوله. (الكل وهم).

فيهيم دون هدف في بحاره، لا تردعه أهوالها، ولا قسوة ظروفها، ولا تعنت تجارها. تلك الظروف التي أجبرت أكثر البحارة على الانتحار، بإلقاء أنفسهم في البحر، كما ورد في المذكرة الثالثة عشرة. ويستمر

في ذلك حتى تبلغه الشيخوخة التي تعجزه عن العمل، فيعود إلى المدينة، ليتكئ مساء كل يوم، يجتر ذكرى أمسه، على حوائط المسجد، ويسبح ربه:

"ونروح نجتر الخيال ونستعيد
ذكرى الحجار الهابطات مع
الرجال إلى القرار
حيث الصخور المورقات، وحيث
أكوام المحار".

تلك هي نهاية الإنسان، التي فلسفها محمد الفايز.. ذلك الإنسان الذي تتحكم في نفسيته عوامل مختلفة، تجره للانتماء مرة، وتقذفه إلى اللا انتماء أخرى. وتلك هي مشكلة إنساننا في هذا القرن.

النتائج:

خلال استعراضنا للتسلسل الزمني لمذكرات بحار وللعوامل التي رسمها لها شاعر المذكرات، استطعنا أن نخرج بالنتائج التالية.. التي قد تساعدنا في إلقاء نظرة على مكانة هذا العمل الأدبي، وهذه النتائج لا تتعدى رأينا في هذه المذكرات:

١- نستوضح من الطريقة التي عرض لنا بها الفايز مذكراته، وهي التطاحن بين اللا انتماء والانتماء إن ثمة عوامل تتحكم في ذلك.. عوامل نستطيع بها أن نحدد شخصية اللا منتمي العربي على الصعيد العام. حيث أنه إضافة إلى العوامل التي استعرضناها في عرض المذكرات، توجد عوامل دينية وأخلاقية تحد من لا انتماء الفرد العربي، فالفرد العربي مؤمن بتعاليم دينه مطبق لها، من ذلك قوله تعالى: (وتعاونوا على البر والتقوى). وكذلك فالإنسان العربي ملتزم أخلاقياً وشهامة، حيث أننا لا نتمكن من تصوره وهو يمد يديه ليستجدي ما يعيش به، كما أرانا ذلك (كولن ويلسون) في روايته (ضياع) في سوهو، عندما صور لنا شخصيات تعيش عالة على غيرها. بل العكس هو ما يتمثل به اللامنتمي العربي عند محمد الفايز، حيث عرض لنا صراع العربي من أجل عمله في طرق شريفة في حالة لا انتمائه كما أن ثمة عاملاً عاطفياً آخر يتكم في نفسية اللامنتمي العربي، حيث أن الإنسان العربي عاطفي بصورة شديدة. وهذا ما لمسناه في انصياع بحارنا لحكمة أمه، وانهيار لا انتمائه أمام حب (طيبة).

٢- ثمة تناقض في عرض الفايز لفكرة المذكرات، وباعتقادي أن نفسية الشاعر الخاصة لها أثر فعال في هذا العرض المتناقض. فتراه حيناً يستعمل رمز (المطر) للدلالة على الخير والعطاء ومرة أخرى للدلالة على النقمة والشر. كما فعل ذلك في شخصية البحار، حيث يعرضه مرة بصورة الإنسان الغني، الذي تمتلئ يداه بلآلئ البحر، ومرة ذلك الإنسان الشقي المعذب.

٣- نجح محمد الفايز في التقاط الصور الفولكلورية الحية من مجتمعه، مما زاد من عذوبة وأصالة ونكهة المذكرات.

٤- كما أؤيد ما ذهب إليه الأستاذ الناقد العراقي عبد الجبار البصري في مقاله المنوه عنه في الهامش، بأن الفايز استطاع أن يأتي بصورة مبتكرة وجميلة جداً. من ذلك وصفه لمفرق شعر (طيبة):

"أين انطلاقات الظفيرة

ووميض مفرقها كخط من نجوم

في ليل أيامي الحزينة، أين أفراح اللقاء".

٥- وفق الفايز في اعتماده على الوحدة العضوية في القصيدة، وفي الهيكل الهرمي الذي عرض فيه أفكار أناشيده العشرين. حيث يتعذر علينا الاستغناء عن بيت واحد من أبيات القصيدة الواحدة ، دون أن يهتز المعنى. وخير مثال على ذلك المذكرة الثالثة عشرة والمذكرة الحادية عشرة، ومذكرة (في بيت سيدنا تعلمنا الكتاب).

* * *

وختاماً فمذكرات بحار عمل أدبي خطير لم يشهد الأدب العربي الحديث منذ فترة لا بأس بأمدها مثيله.

أما شاعرها فمن الشعراء القلائل الذين يحق للأدب العربي الحديث أن يفتخر بهم.

---

* العدد: السادس عشر، أغسطس،١٩٦٧م.



عمر أبو ريشة.. كما أعرفه

بقلم: يعقوب عبد العزيز الرشيد*

لقد صدر مرسوم تعييني كسفير لدولة الكويت في الهند، الهند الجميلة الحافلة بكل مغاني الحب والجمال. وهنا شرد الفكر ليطوف بتلك المغاني، مغاني العلم والمعرفة مغاني الروحانيات الخالدة. فقد كانت ولا تزال منبعاً فياضاً لهذه الروحانيات. وقبل أن أسترسل بتطوافي بتلك المغاني الحلوة قطع علي صديقي هذه الرحلة الجميلة رحلة الخيال.

وقال لي هيئ نفسك في خلال شهر لتذهب إلى الهند، وتركته لأهيئ نفسي لهذه الرحلة. فأخذت عائلتي إلى لبنان كي يتموا بقية صيف ١٩٦٤م هناك وهي السنة التي عينت بها:

وعندما وصلت إلى لبنان التقيت بصديق فنان. وكان قد علم بخبر تعييني فهنأني وقال أنها لصدفة جميلة أن تتناول العشاء عندي بعد غد مع سفير سوريا في الهند فسألته من هو سفير سوريا في الهند، فقال عمر أبو ريشة. فقلت إنها لصدفة جميلة. كم كنت أود أن أقابله وأسمع عنه، لأنه بحق يعتبر أستاذ الجيل. فقال صديقي وستقابل في هذه الحفلة كثيراً من الشعراء والأدباء كالشيخ صقر بن سلطان القاسمي والأستاذ الشاعر فؤاد الخشن والأستاذ الشاعر أبو سعد وغيرهم. فلم يسعني إلا أن أقبل الدعوة شاكراً له.

وهنا أخذت أسترجع في ذاكرتي بعض قصائد الأستاذ السفير الشاعر عمر أبو ريشة، فخطرت ببالي بعض أبيات من قصيدته بعد النكبة، التي

---

* كاتب وشاعر من الكويت.



قالها ١٩٤٨م:

أمتي هل لك بين الأمـم
منبر للسيف أو للقلـم
أتلقاك وطرفي مطـرق
خجلاً من أمسك المنصرم
ويكاد الدمـع يهمي عابثاً
ببقايـا كبرياء الألـم
أين دنياك التي أوحت إلـي
وترى كل يتيم النغم
كم تخطيت علـى أصدائه
ملعب العز ومغنـى الشمم
وتهاديت كأنـي سـاحـب
مئزري فـوق جباه الأنجم
حلم مر بأطياف السنـا
وانطوى خلف جفون الظلم

إلى أن قال:

الاسرائيل تعلـو رأيـة
في حمى المهد وظل الحرم

ويرجع ليخاطب الأمة العربية:

أو ما كنت إذا البغي اعتـدى
موجة من لهب أو مـن دم
اسمعي نوح الحزانى واطربي
وانظري دمع اليتامى وابسمي
واتركي الجرحى تداوي جرحها
وامنعي عنها كريم البلسـم
ودعي القادة في أهوائهـا
تتفانى في خسيس المغنـم
رب (وامعتصماه) انطلقت
ملء أفواه البنات اليتيـم
لامست أسماعهم لكنهـا
لم تلامس نخوة المعتصم
أمتى كم صنم مجدتـه
لم يكن يحمل طهر الصنم
لا يلائم الذئب في عدوانه
إن يك الراعي عدو الغنم
فاحبس الشكوى فلولاك لما
كان في الحكم عبيد الدرهم

وهنا وبعد أن رجعت بالذاكرة إلى ١٩٤٨ وعشت في أبيات قصيدته تلك مكبراً شاعرنا الكبير على عزته وأنفته وشجاعته، أخذت أستعجل الدقائق والساعات لكي تمر سريعاً كي أجلس إلى جانب عمر أبو ريشة، ولقد تصورت في مخيلتي بأنه صارم حاد الملامح طويل ضخم الجثة كبير الرأس فيه كثير من عجرفة وغرور، وأخذت أعد نفسي لمحادثته. فأخذت تتنابني شتى الأفكار.

وحان موعدنا فذهبت إلى هناك فوجدت الأصدقاء كلهم قد سبقوني فسلمت عليهم جميعاً لأنني كنت أعرفهم سابقاً، وهنا قدمني

صديقي الفنان إلى الأستاذ عمر أبو ريشة وقال زميلك في العمل في الهند، فحياني عمر أبو ريشة بابتسامة عريضة وجلست بجانبه وأخذت أتفرس في وجهه، فلم أجد لتلك الصورة التي تخيلتها عن أبي ريشه أي أثر.

بل وجدته طويل القامة متوسط حجم الرأس دقيق الملامح وقد خط الشيب شعره رزين الحديث وديع الطبع متواضعاً إلى أبعد حدود التواضع، فشجعني هذا كله إلى أن أخوض معه الحديث عن الهند وخاصة وأنا أعرف بأنه قد سبق وأن مثل الجمهورية العربية المتحدة أيام الوحدة كسفير لها في الهند. فتكلمنا طويلاً عن الهند وبعد ذلك عرجنا على الأدب والشعر، فأنشدته بعض أبيات قصيدته – بعد النكبة– فابتسم وقال إنها أيام مضت، ولكنني مع الأسف أنني لا أرى أي صدى لمثل هذه القصائد الآن بين الأمة العربية. إن الأمة العربية قدانقسمت على نفسها وكأنها تتآمر على ذاتها لتجعل إسرائيل تقوى، بينما تذهب ريحنا، أنا لا أدري لماذا هذه الخلافات بين زعمائنا وقادتنا ما دام هناك أمامهم عدو واحد مشترك. أنني يا يعقوب أقول لك ذلك وكأنني أرى من سجف الغيب ما سوف يحصل لنا بعد سنوات قليلة. إنني أرى بأن إسرائيل سوف تحطم الأمة العربية ونحن في سبات عميق وفي خلافات أعمق.

فقلت مخففاً لماذا هذا التشاؤم، فقال أنه ليس تشاؤماً ولكنه هو الواقع. وبعد ذلك أخذنا نخوض بعدة أحاديث أدبية وشعرية، فسمعنا من الشيخ صقر بن سلطان القاسمي (أمير الشارجة) سابقاً، وسمعنا من الأستاذ فؤاد الخشن وسمعنا من الأستاذ أحمد أبو سعد، وهنا جاء دوري فقلت لهم أنني لست بشاعر ولا يحق لي أن أعتبر نفسي شاعراً أبداً وإن كنت أنظم بعض أبيات، وهنا ألحّوا إلا أن يسمعوا، فقلت إنني سوف أسمعكم بعض قصائد لشاعرنا الكبير فهد العسكر، فأنشدتهم بعض قصائده الغزلية فنالت استحسانهم، وهنا طلب بعضهم أن أقول ما نظمته فأسمعتهم قصيدة قصيرة هي:

أحلام

رأيتك فانهل فيض السنا
علي فاغضيت يا فتنتي
فغص السؤال ولم ينطلق
وضاق الخيال ولم يفلت



ترى هل يتوب إلى الزمان
ويشنر ظلك في واحاتي؟
أراني أطوف بحلم المحال
وأرجع منه إلى وحدتي

ومن ثم قمنا للعشاء. وفي تمام الساعة الحادية عشرة مساء ودعنا السيد الأستاذ عمر أبو ريشة، لأنه سوف يسافر غداً في الصباح الباكر إلى الهند، فودعته بحرارة وقلت أنني سأراك في الهند إن شاء الله.

وجلسنا نتجاذب أطراف الحديث وقد أثر فيّ حديث عمر تأثيراً بالغاً وشعره الرصين القوي وإلقاؤه الجميل، إلى أن انفض سامرنا وذهب كل إلى سبيله يلفه الليل في عباءته السوداء.

● العدد السابع عشر، سبتمبر، ١٩٦٧.



شعر

يادهر

شعر: خالد سعود الزيد *

كم فيك يا دهر من مجون　　ومن مآس ومن شجون

ومن ليال بلا نجوم　　تاهت على دربها لحوني

فكم مناد بلا مجيب　　وكم غراب على الغصون

ورب بغي بكل ... درب　　تدعى، على الرغم، بالمصون

ومذنب قد تراه حراً　　وصاحب الحق في السجون!

ومن عجيباتك اللواتي　　حيرن ذا السهل والحزون

يحرم الخمر بائعوها　　ليشربوا نخب ذي غصون

ويدعى الدين ذو رياء　　يبدو لدى الناس كالرزين!

فيأكل السحت وهو ظلم　　وكم تجنى على المدين

وكم يتيم براه برياً　　بغير حق وغير دين

* * *

يادهر قد هجت بي ظنوناً　　فهل سأبقى على ظنوني؟!

أم يعقب الليل فجر حق　　وتشرق الشمس باليقين!

أم أنت ليل بلا انتهاء　　ينهد من ظلمة حرون

---

* شاعر ومؤرخ من الكويت.



يا ويح من رام منك وصلاً | فأنت وصل إلى المنون!
فذاهب عنك مثل... آت | إليك، في لهفة الجنون
ما زلت عوناً لكل وغد | وكل ذي غدرة خؤون!
تنيل زيدا عطاء عمرو، | وتطلب الغث بالسمين
وتسأل الصدق من كذوب | وتلصق المين بالأمين

* * *

يا دهر قد هجت بي ظنوناً | فهل سابقى على ظنوني؟!
هل أنت شيء له حدود | يحده الناس بالقرون؟
أم أنت شيء بلا وجود | والسر في نفس ذي الشجون!!

● العدد السابع عشر، سبتمبر، ١٩٦٧م.



شعر

معلقة فلسطين

شعر: فاضل خلف *

أخرستني نوب الدهر العنيد	فجفتني ربة الشعر النضيد
وغــدت قيــثارتــي صامــتــة	لا تبث الفن من قلبي العميد
وأنــاشـيـدي الـتـي صغـت بها	ذوب قلبي أصبحت رهن قيود
وبــدا أفـقـي جـهـمـاً مـظـلـماً	لا تــرى فيه تباشـيـر الـسـعـود
هــو أفــق قــد تـــوارت شمسه	خلف أستار من الظلم المبيد
مـوقـف قـد جـهـمـت أطـرافـه	قصة الآلام في الشعب الشريد
قـصـة دامـيــة جــاءت بـهـا	خيبة العدل وتجار الوعود
أتــراهــم فـكــروا إذْ وعــدوا	بمـئـات شـيـبـت قـلـب الـولـيـد
ويحهم هل غاب عنهم رشدهم	حين أملوا وعد بلفور العنيد
ويحهم هل كانت الأرض لهم	ليصكوا الحق بالوعد الفريد
لـطـمـوا الحـق بـوعـد زائـف	وتمــادوا فــي عـتـو وجـحـود
جحدوا الفضل فأضحى ثاويا	فـي رمـوس "كـالحـات" ولحـود
هـكـذا يـفـعـل أربــاب الـهـوى	من أولى القوة والبأس الشديد
هــكــذا يـفـعـل قـــوم بـلـغـوا	ذروة الـعـلـم وآفــاق الـوجـود
مـلـكـوا نـاصـيـة الـدهـر ولـو	أنصفوا كانوا مزامير الخلود

* شاعر من الكويت.



لكن الأطماع قد أعمتهم　　فغدوا كالوحش في غاب وبيد

هزئوا بالحق يا ويحهم　　واستباحوا حرمة العهد العهيد

وسعوا في قتل شعب آمن　　لم يروا منه سوى الخير الرغيد

مزقوه واستباحوا قدسه　　فغدا نهبا لشذاذ اليهود

قد جفتهم كل أرض حرة　　وقلاهم في الورى كل رشيد

شردوا في الأرض لكنهم　　في فلسطين رأوا خير مهود

فغدا الغاصب في نعمائه　　راقصاً بين زهور وورود

وغدا أهل فلسطين وهم　　في ملمات وفي عيش نكيد

أخرجوا بالغدر من أوطانهم　　فغدت ألعوبة الشعب الطريد

* * *

أيها التاريخ سجل بالأسى　　قصة المأساة والشمل البديد

قصة دامية محزنة　　سطرتها غدرة "الخل" الجحود

وأفض في ذكرها أن بها　　عبرة الأجيال والدهر الأبيد

وابن في صفحات حرة-　　غضبة الأحرار للعدل الوئيد

فلقد ضج له أهل الحجا　　ببيان واضح القصد مجيد

عل في ذكراك نفعا للألى　　صرعوا العدل وخانوا بالعهود

يا فلسطين لقد طال السرى　　فتطلعنا إلى الأفق البعيد

علنا نلمح في انحائه　　مطلع الأنوار والمجد التليد

علنا نرمق في أطرافه　　شعلة الثورة مع خفق البنود

علنا نسمع في أرجائه　　صرخة الأحرار للثأر العتيد

بيد أنا لم نجد غير دجى　　وغمامات من النكبة سود

جعلت آمالنا خائبة　　بزمان النصر والفجر الجديد

أحقيق ما نرى أم أنه　　من أضاليل خيالات الهجود

أين أبطالك قولي أغدا　　جمعهم بين فقيد وشهيد

أيــــــن ابـــنــــــاؤك انــهـــم ضـربـوا فـي كـل قـفـر وصـعـيـد
تــركــوا الـــدار ومــا كــان لـهـم في صعاب الدهر عنها من محيد
تــركــوا الـــدار الــتــي آوتـهـم ورعــت أبــاءهـم بـعـد الجـدود
خـرجـوا لا عـن قـلـى أو نـفـرة أو فـتـور الحـب أو نـفـس زهـود
فـمعاذ الحـب أن يقلى الـورى وطـنــاً فــاض بـــآلاء وجــود
بـل هـي الأقـدار فـي غضبتها فرضـت سطوتها رغـم الجهود
لـهـف نـفـسـي لـصـغـار روعـوا وشـيـوخ- فـقـدوا الأهـل- قـعـود
لـهـف نـفـسـي لـنـسـاء ثـكـلـت بـفـراق الـولـد والـــزوج الـودود
لـهـف نـفـسـي لجـمـوع سلخت حـقـبـة مــا عـرفـت أيـــام عـيـد
لـهـف نـفـسـي لـكـهـول ودعـوا -أمــل الـدنـيـا- وشـبـان وعـيـد

* * *

حـدثـيـنـا يــا فـلـسـطـين فـقـد شفنا الوجد لما خلف السدود
كـيـف بـيـاراتـك الــزهــر وهــل اقـفـرت مـن اغـنـيـات وقـصـيـد
والـــروابـــي الـغـر مـا حـل بـهـا بعد هجر الأهل للربع المشيد
والجــبــال الـشـم فـي منعتها والمروج الخضر في يوم الحصيد
كـيـف شـطـآنـك فـي إشـراقـهـا واصطفاق الموج في البحر المديد
كيف أطـيـارك هـل ظـلـت على سابق العهد بـتـرديـد النشيد
كـيـف سـاحـاتـك- بـالـلـه- وهـل ودعـــت الحـــان قـيـثـار وعـود
أيــن أمـجـادك هــل ازرت بـهـا حادثات الدهر بالغدر الأكيد
والــبــطــولات أحــقــاً صـرعـت وتــلاشـت بــين وعــد ووعـيـد
وذرا حـيـفـا ويــافــا هــل غــدت مربعاً خصباً لغدرات الضديد

* * *

بـــرح الــشــوق فـلـسـطـين بـنـا لـربـوع المجـد والـعـهـد السعيد
واسـتـبـد الـشـوق فـي انحـائـنـا فأعيدي سـالـف المجـد أعيدي

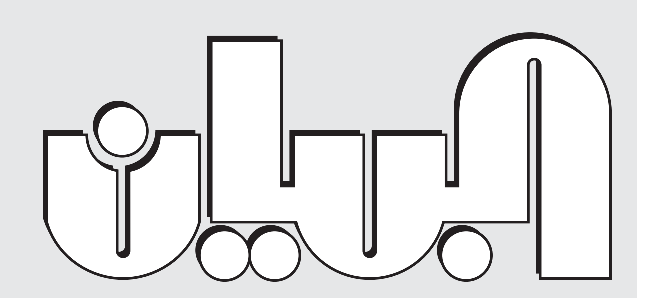
وابعثي النخوة في أسد الحمى ورجال- يصنعون المجد- صيد
يؤثرون الموت في ساح الوغى ومجاليها- على عيش العبيد
يجتوون الذل في أصفاده ويطيحون بأسلاك الحدود
لا يهابون صواريخ العدا لا. ولا يخشون طاقات الحشود
وإذا ما النار في آفاقهم غشيتهم هتفوا: هل من مزيد
يا فلسطين اهتفي ثم اهتفي بهم يأتوك بالعزم الوطيد
أنهم فتيان صدق هزئوا بمعدات ونار وحديد
وهم فخر الأعاريب إذا أغطش الليل. وهم خير جنود
فأسألي الأمجاد عنهم فهم في ذرا أوراس أو في بور سعيد
واذكري بطشهم في خصمهم صاحب العدة والجيش العديد
حين أردوا بغية في غضبة أحرقت سورتها كل مريد
مزقوا أوصاله في عزمة ذكرتنا بمضاء ابن الوليد
عزمة صارت على الدهر سنى ومنارات لتمزيق الجمود
أسندتها صرخة الأحرار في مغرب الأرض وفي الشرق الصمود
أيدوا أيدوا الحرية السمحاء إذْ أيدوا الأحرار في الرأي السديد
أيدوهم بفعال حرة وبقول واضح غير رديد
هكذا الأحرار في أفعالهم هكذا الأحرار عشاق الصمود

* * *

يا فلسطين كأني بالحمى زلزل الأرض على الخصم اللدود
فاعصفي بالقيد لا تنتظري واحبطي كيد أعاديك وزيدي
وأطلقي الألحان في رحب القرى واهتفي يا عزمات العرب عودي
وانشري في الأفق أعلام الهدى وتغني بالبطولات وجودي

* العدد السادس عشر- أغسطس - ١٩٦٧م.





العدد 491 يونيو 2011

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282/25106022ـ فاكس: 22510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.



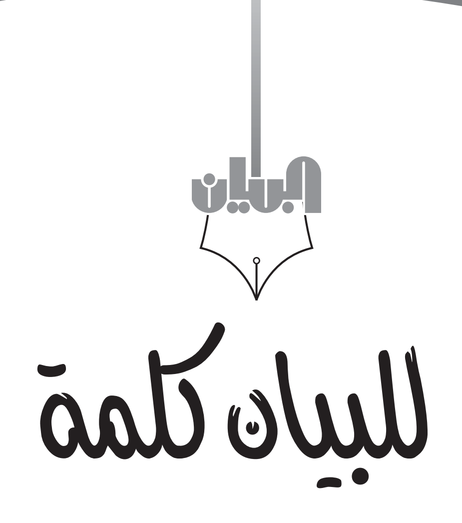
Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(491) May 2011

Editor in chief
S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602


البيان
للبيان كلمة

للبيان كلمة

أمنيات.. ثقافية

بقلم: سليمان الحزامي*

يسر أسرة مجلة البيان أن تتقدم بخالص التهنئة للسادة أعضاء مجلس الإدارة الجديد، والذي تم انتخابه من قبل الجمعية العمومية في رابطة الأدباء بدولة الكويت يوم ٢٠١١/٣/٢٨م.

ولعل انتخابات هذه الدورة تميزت بالمنافسة الشريفة والحبيبة إلى النفوس، ونقول لمن فاز: مبروك، ولمن خالفه الحظ نقول له: نجاح زملائك هو نجاح لك.

وهنا يطيب لنا أن نكتب عن ثقافة الانتخابات في جمعيات النفع العام، وهي صورة من الصور التي تعكس تلاحم وتآخي أعضاء الجمعية العمومية، في أي جمعية من جمعيات النفع العام، فكيف إذا كانت هذه هي جمعية رابطة الأدباء في الكويت، فإن التآخي والمشاركة كانت عنواناً لانتخابات الرابطة، في التاريخ المذكور أعلاه.

وفي هذا الصدد نضع أمام المجلس الجديد آمالاً وتطلعات تهم أعضاء رابطة الأدباء الكويتيين، وهذه الآمال والتطلعات أختصرها بالنظر إلى مبنى الرابطة فقد حان الوقت للبحث جدياً في إعادة البناء، ونقترح على السادة أعضاء مجلس الإدارة أن يبدأوا التحرك الفوري سواء من القطاع الحكومي الرسمي أو من خلال القطاع الخاص، والذي لن يتأخر في خدمة الأدب الكويتي وأدباء الكويت.

وقد سبق أن كتبنا مقترحاً بتحديد يوم ٣٠ أبريل من كل عام ليكون يوم الأديب الكويتي، وهنا أقول يا حبذا لو أن مجلس الإدارة الجديد تبنى هذه الفكرة وعمل على أن يكون يوم ثلاثين أبريل من كل عام ميلادي يوماً خاصاً للأديب الكويتي وهي فكرة ستجد القبول عند المسؤولين في الدولة لو تم طرحه في وقته المناسب، وأعني بهذا أن نسبق الزمن لأن أمامنا أعياد تخص رابطة الأدباء، منها على سبيل المثال اقتراب موعد مرور ٥٠ عاماً على إنشاء الرابطة، وكذلك مرور ٤٥ عاماً على صدور العدد الأول من البيان، وهاتان المناسباتان تعلنان وبوضوح عن اهتمام الدولة بالقطاع الأدبي والثقافي في الكويت منذ فترة تزيد على نصف قرن، وهنا لا أذهب بعيداً في التاريخ وإنما أتحدث منذ سنوات الاستقلال أو في النصف الثاني من القرن العشرين.



هذه المناسبات يجب أن لا تمر مرور الكرام، وعلى مجلس الإدارة أن يتبنى هذه المناسبات ويعمل على تفعيلها وتحريكها حتى نستطيع أن نعمل حراكاً ثقافياً في المجتمع الكويتي وبالتالي المجتمع العربي.

والأعداد القادمة من البيان سوف تكون ذات نكهة خاصة، فعلى سبيل المثال نحن ندعو المهتمين بالشعر الحديث أن يقدموا لنا نتاجهم؛ لأننا بصدد إصدار عدد خاص عن الشعر الحديث في الكويت، وهذا العدد سوف يصدر خلال العام الحالي، وكذلك سنعمل على إصدارات خاصة لعدد من أدباء الكويت، فعلى على سبيل المثال سوف يكون العدد القادم عن الشاعر الأستاذ علي السبتي وسيلحقه أعداد أخرى لشعراء وأدباء الكويت أمثال عبد الله الدويش، وعبد الله العتيبي، وعبد الله سنان وغيرهم من أدباء وأديبات الكويت.

> **سوف نعمل على الاهتمام بنشر الأدب المترجم من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية من قصص قصيرة أو مسرحيات ودراسات، وهنا أيضاً أكرر الدعوة للمهتمين بهذا النوع من الأدب بأن يتم تزويد مجلة البيان بنتاجهم والذي نأمل أن يثري ويساهم أيضاً في رفع شأن الأدب العربي.**

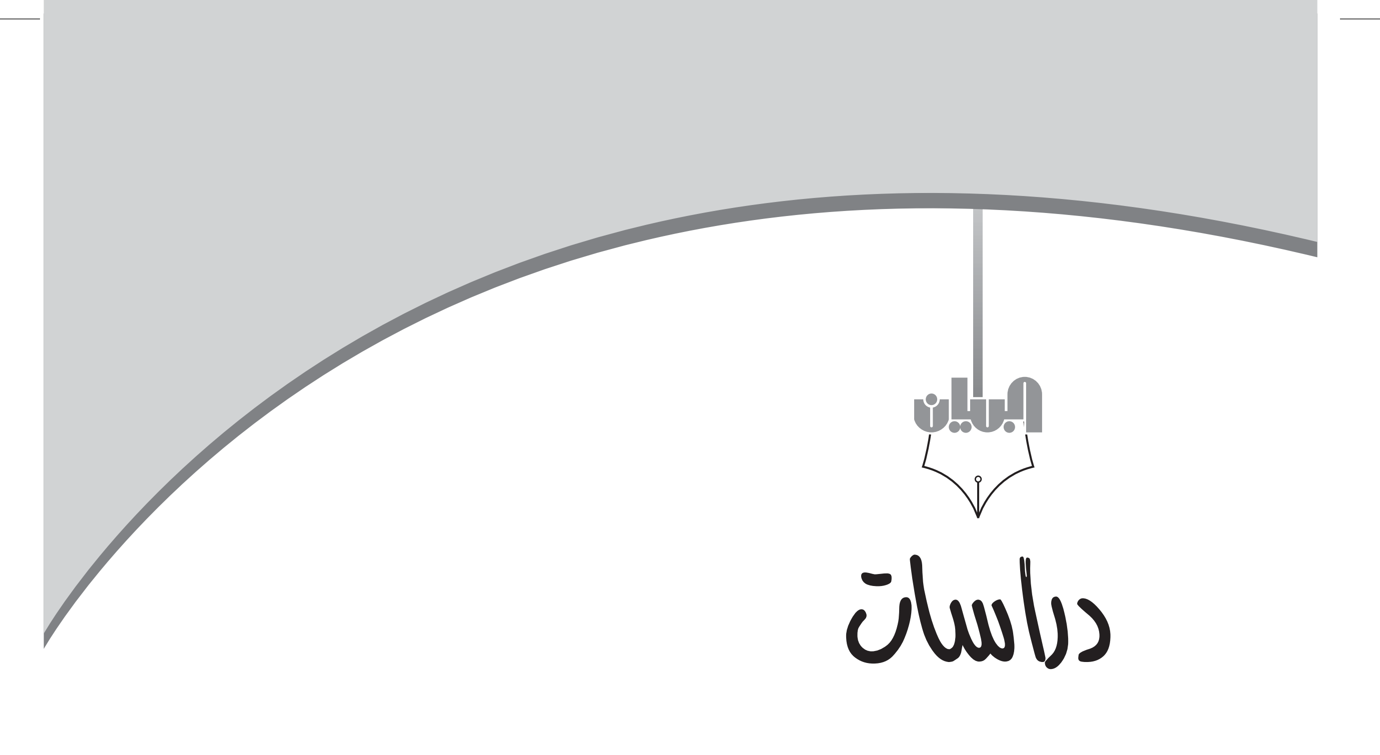
كما أننا سنعمل على إصدارات خاصة للأدباء الشباب من الجنسين، وهنا أتوجه بالدعوة للأبناء من الشباب كلاً في مجاله بأن لا يتأخروا في طرح نتاجهم لمجلة البيان لتكون الناشر الرسمي لإبداعاتهم الأدبية، إن الدعوة للحراك الثقافي دعوة متماسكة لكنها واسعة الأطراف مترامية الحدث لهدف نبيل نتطلع إليه جميعاً وهو رفع اسم راية الأدب الكويتي في الوطن العربي.

وأخيراً .. سوف نعمل على الاهتمام بنشر الأدب المترجم من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية من قصص قصيرة أو مسرحيات ودراسات، وهنا أيضاً أكرر الدعوة للمهتمين بهذا النوع من الأدب بأن يتم تزويد مجلة البيان بنتاجهم والذي نأمل أن يثري ويساهم أيضاً في رفع شأن الأدب العربي.

وللبيان كلمة

● رئيس التحرير





دراسات

شعرية الانزياح في التراث العربي ــــــــــــ د.أحمد بوزيان

آليات التداولية في تحليل الخطاب ــــــــــــ عبد القادر عواد



شعرية الانزياح في التراث العربي بين حضور المعنى وغياب المصطلح

بقلم: د.أحمد بوزيان*

إن نظرة فاحصة أو عاجلة على الدراسات النقدية قديمها وحديثها، نلفي ثمة إجماعا على أن لغة الشعر تختلف عن غيرها، من حيث هي لغة خاصة. وإن إجماعا كهذا يعطي للغة الشعر خصوصيتها وفرادتها وتميزها، كونها تشبه اللغة العادية، وتختلف عنها، من حيث نظامها الخاص، وبنيتها المفارقة، باعتبارها لغة مكثفة مركزة. وهذا ما دفع المهتمين بطبيعتها إلى عقد مقارنة بينهما وبين لغة النثر بحثاً عن خصوصيتها والكشف عن بنيتها، ومؤدى هذه الخصوصية"إن الشعر كلام غير الكلام العادي"(١) إلا أن هذا الوصف ضبابي، وهلامي، وعام، لا يتلمس خصوصية اللغة الشعرية، ولا يؤشر موضعيا عليها، باعتباره وصفا تلقائيا عضويا - يحاول من خلاله أن يضع اليد على مفهوم الشعر- نابعاً "من الإحساس الفطري وهو الذي يحاول المهتمون بالشعر من زمن بعيد تفسيره والتدليل عليه".(٢)

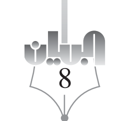
إلا أن هذا المفهوم يقترب من مفهوم "بول فاليري" الذي يرى أن الشعر لغة داخل لغة"(٣) أو كما يسميها بالغة العليا(٤)، وهو مفهوم يصف اللغة الشعرية برؤيا عاطفية انفعالية شعرية، لا يكشف عن بنية هذه اللغة وتركيبها. ولقد حاول بعض النقاد والدارسين مقاربة لغة الشعر من خلال لغة النثر، للكشف عن الفارق في الاستعمال، فتبين أنه ليس ثمة لغة تخص الشعر وأخرى للنثر، وإنما الاختلاف يتم في طريقة الاستعمال.

وذلك ما حدا بالأسلوبين إلى الانتهاء بأن الانزياح هو أهم سمة تميز الشعر عن النثر أو الكلام العادي، بحيث صار النثر معيارا للكلام العادي، من حيث إتباعه صرامة القاعدة، والقوانين. وما انزاح عنها فيعد من طبيعة الشعر.

وهكذا تم التفريق بين الشعر والنثر من خلال طبيعة اللغة وبنائها

---

* أكاديمي في جامعة عبد الرحمن بن خلدون - الجزائر، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية.



التركيبي. على أن اللغة من حيث هي كذلك ثابتة في المعجم، يرتبط فيها الدال بمدلوله ارتباطا آليا، وتظل العلاقة بينهما كذلك، فيستغلها الشعر والنثر على حد السواء، ولكن الاختلاف يتم على مستوى التوظيف والتركيب، وهو ما تفطن إليه النقاد العرب القدامى جاعلين الفوارق بينهما على أساس الأسلوب، وأدركوا أن "الشعر له أساليب تخصه لا تكون للمنثور، وكذا أساليب المنثور لا تكون للشعر. فما كان من الكلام منظوما وليس على تلك الأساليب فلا يكون شعرا"(٥) وإن كان ذلك التمييز ينبني على الذوق أساسا، وإن أدركوا -فطريا- الفرق الجوهري إلا أنه غير معلل.

لقد تم معاينة سمة الشعرية في النص من خلال مقايسة الشعر بما ليس منه، عن طريق الموازنة. فكانت اللغة المعيارية هي الحكم الذي يُرجع إليه في معرفة الشعري بما ينزاح عنها، باعتبارها مرجعية للغة الشعرية وخرقا لها. ولهذا فإن اللغة الشعرية تستمد من اللغة المعيارية وجودها، وفي الوقت نفسه تنحرف عنها وتتجاوز قواعدها، "ذلك أن اللغة المعيارية هي التي تشكل الخلفية التي تعكس الانحراف الجمالي المعتمد للغة الشعرية، فوجود اللغة الشعرية -إذن- مرتهن بوجود هذه اللغة المعيارية".(٦) وهو ما يجعلها تشبهها وتفارقها، وإلا فإن عدم معارضتها يسقطها المعيارية، ويفقدها خاصيتها الشعرية، وهذا ما حدا بأحد النقاد إلى الذهاب بأن اللغة مادة الشعر لكنها عدوه الأكبر (٧).

غير أن مقاربة التقنين للقبض على سمات اللغة الشعرية -من حيث هي انحراف- بالبحث عن قواعد تضبطها، وتقعّد لقوانينها، سرعان ما يفقد ظاهرة الانزياح أبعادها الجمالية، ويسقطها في فخ التقنيين المدرسي و(المَعْيَرَة)، وتحيلها إلى قوالب نمطية، تعيدها إلى المعيارية التي تجهد في مفارقتها.

وهذا ما جسد الصراع بين الشعراء الذين يبحثون في الانحراف عما يجدد لغتهم الشعرية، وبين النحاة واللغويين الذين يكرسون البحث عن القاعدة والمثال، مما ولّد خطين متوازيين. على أن الصراع كان ينطلق من خلفية مرجعية، وتمثل هذا الصراع بين:

١-مستوى الكلام العادي: بما هو تواصل يخضع للقواعد والمعيار والأعراف، غايته التبليغ والتواصل، حيث يتطابق فيه الواقع والكلام، وتغيب الهوة فيه بين اللغة والأشياء، تحافظ فيه الألفاظ على دلالتها التواضعية القاموسية.

٢-مستوى الكلام الفني: يخرج عن القواعد المعيارية، تحدث فيه فجوة بين اللغة والأشياء، بعدم التجانس بينها وبين الواقع، تنحرف فيه عن تواضعها، وتخرق نظام المعيار.

لقد كان تصادم المستويين ينطلق من تصادم تصورين مختلفين لبنية

> **إن البحث عن خصوصية الشعر دفعت الجاحظ إلى ترصّدها، عند جمع من المتخصصين سواء عند الرواة أو النحاة، فلم يجدها إلاّ عند الكتاب ممن أشار إليهم، يقول الجاحظ: "طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يُتقن إلا إعرابه فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار و تعلّق بالأيام و الأنساب، فلم أضفر بما أردت إلا عند أرباب الكتّاب كالحسن بن وهب و محمد بن عبد الملك ".**

اللغة. ولذلك كان الصراع محتدما بين النحاة بما يمثلونه من المستوى الأول، انطلاقا من مفهوم المحافظة على صفاء اللغة، و بين الشعراء بما يمثلونه من المستوى الثاني. فكانت مقايسة النحويين للشعر على التقيّد بصرامة المعيار والقاعدة، وهي مقايسة مع الفارق، لم يتفطن إليها النحويون. ولهذا كان احتكام الشعراء في تقويم الشعرية إلى الشعراء دون النحاة، وهو ما عكس تهكم الشعراء على النحويين وازدراءهم.

لقد حاول نقاد الشعر العزوف عن حكم اللغويين والنحويين في الحكم على الشعر وتقويمه، لأن هؤلاء لا يبحثون في الشعر عن الجمال، ولا عن الفن، وإنما يكون البحث عما يتوافق والقاعدة، كشاهد يدعم صحتها أو التدليل عليها من خلال الشعر، وبذلك تحول الشعر عندهم من طريقة بناء اللغة – من حيث هو انحراف- إلى مجرد شاهد على صحة القاعدة، لأن النحاة واللغويين يفتقدون إلى الحساسية الشعرية، لأنهم يحكمون بالمعيار على خرق المعيار، أي يقيسون المتحول بالثابت، بخلاف البلاغيين والنقاد أو الذين يتحسسون الرهافة والجمال، باعتبار اللغة الشعرية خرقا للمعهود، ولذلك فهم يبحثون عن الشعرية دون أن يصطلحوا عليها بمصطلح قار، وإن تعددت أشكال تسميتها بمسميات كثيرة ومتعددة.

إن البحث عن خصوصية الشعر دفعت الجاحظ إلى ترصّدها، عند جمع من المتخصصين سواء عند الرواة أو النحاة، فلم يجدها إلاّ عند الكتاب ممن أشار إليهم، يقول الجاحظ: "طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يُتقن إلا إعرابه فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار و تعلّق بالأيام و الأنساب، فلم أضفر بما أردت إلا عند أرباب الكتّاب كالحسن بن وهب و محمد بن عبد الملك"(٨).
إن إشارة الجاحظ جلية واضحة، فيها من المعاناة ما ينم عن الجناية على الشعر، من هؤلاء النقاد

الذين ليسوا بأهل لنقد الشعر، باعتبارهم إما مؤرخين أو نحاة أو لغويين، لا يعنيهم من الشعر إلا ما يتصل بتخصصهم أو يتقاطع واهتماماتهم. إن البحث في الشعر عما هو خارج عن الشعرية، ومما ليس منها كالأخبار وغريب اللغة، والنحو، يحيل الشعر -كما هو عند هؤلاء- إلى شاهد يدلل على صحة مذهبهم، ولهذا لم يظفر الجاحظ بوطره إلا عند الأدباء (النقاد) لامتلاكهم الحساسية الشعرية والجمالية. أي أن النقاد كانوا يبحثون في بنية النص، أي في ذاته، في نصوصيته، بإلغاء كل ما هو خارج شعريته ويتجلى ذلك في "نقد الشعر وتمييز جيده من رديئه"(٩).

وكل ذلك يحيلنا إلى الفارق في التمايز الثقافي والمعرفي والجمالي بين اللغويين والنحاة وبين نقاد الشعر، من حيث طبيعة وظيفة كلا من المعرفتين. "وإذا كان النحاة واللغويون قد حرصوا -كما رأينا- على مثالية اللغة في مستواها العادي. وهو المستوى الذي يعنيهم الاشتغال به ورعايته -فإن البلاغيين- وهم المعنيون باللغة الفنية قد حرصوا -على العكس من النحاة واللغويين- على تأكيد صفة المخالفة التي لا بد من تحققها في الاستخدام الفني للغة (.....) هذه الصفة هي المغايرة والانحراف على نحو معين من القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية"(١٠).

ولطالما كان هذا الإحساس موجودا في الذوق العربي من حيث تفريق النقاد بين نمطين من الكلام: كلام بليغ وكلام عاد. مع ما يميز كل منهما عن الآخر، وهو ما يسمى -فيما بعد- اصطلاحا بالشعرية، أي الخصائص التي تجعل من القول يتسم بالفنية والجمالية، ولكن كانت تعوزهم المصطلحات للدلالة عليها. فقد كانوا يدركون الشعرية مضمونا وخصائص، ويجهلونها مصطلحا، ولكن العبرة بالإدراك، ومع ذلك فقد سموها بمسميات مختلفة(×) وكثيرا ما كانوا على وعي بهذه الإشكالية وتجلى في معرض حديثهم عن الفرق بين الشعر والنظم، فقد انشد الراعي النميري عبد الملك بن مروان هذين البيتين فقال:

أخليفة الرحمان إنا معشر
حنفاء نسجد بكرة وأصيلا
عرب نرى الله في أموالنا
حق الزكاة منزلا تنزيلا(١١)

ولكن عبد الملك بحسه الفني النقدي لم يجد في هذين البيتين من الشعرية شيئا، لأنهما يمثلان درجة الصفر في الكتابة فكان حكمه "ليس هذا شعرا، هذا شرح إسلام وقراءة آية"(١٢).

و هذا الحكم ينم عن وعي بالحساسية الشعرية، وإنه كان على دراية بالمستوى الفني من حيث تفريقه بين الشعر وما عداه من

لقد كان هاجس النقاد في مقاربة الشعر البحث عن خصوصية ما يميز الشعر عن غيره، ولهذا راحوا يبحثون عن مصطلحات لتكون معيار تفرقة بينه وبين غيره من أجناس الأدب الأخرى، لكن طبيعة اللغة الشعرية كانت من التعقيد والتركيب ما يفوق إدراك النقاد القدامى، الذين كانوا ينفعلون للشعر فطرة وذوقا، على الرغم من وعيهم بجوهر الفرق، وبذلك جعلوا الشعر أرقى فنون القول، وبناء على ذلك جعلوه مقياس إدراك إعجاز القرآن الكريم.

الكلام. على الرغم مما في هذين البيتين من وزن وقافية، ولكن كانا على درجة عالية من النثرية، فلم يشفع لهما لا الوزن ولا القافية في اكتساب سمة الشعرية.

لقد كان هاجس النقاد في مقاربة الشعر البحث عن خصوصية ما يميز الشعر عن غيره، ولهذا راحوا يبحثون عن مصطلحات لتكون معيار تفرقة بينه وبين غيره من أجناس الأدب الأخرى، لكن طبيعة اللغة الشعرية كانت من التعقيد والتركيب ما يفوق إدراك النقاد القدامى، الذين كانوا ينفعلون للشعر فطرة وذوقا، على الرغم من وعيهم بجوهر الفرق، وبذلك جعلوا الشعر أرقى فنون القول، وبناء على ذلك جعلوه مقياس إدراك إعجاز القرآن الكريم.

لقد حظى الشعر بمكانة، من خلال ارتباطه بمعنى ميتافيزيقي كعالم الشياطين والجن، فتم قرنه بأساطير تضفي عليه هالة من القداسة، ولهذا تم ربطه بالنبّوة و الكهنة و السحر، ولذلك أجاز النقاد للشاعر ما لم يجيزوه للناثر، تلك الجوازات التي تسمى ضرورات أو ضرائر، إنما هي خروقات للمعيار، وتمرد عليه. وتلك الضرورات سواء أكان الشاعر مضطرا إليها أم غير مضطر، فهي واقعة في دائرة الممكن حيث لا يعاب الشاعر على ارتكابها، وهي في عرف النقاد "ما وقع في الشعر مما لم يقع في النثر، سواء أكان الشاعر عنه مندوحة أم لا"(١٣).

فالضرورات الشعرية ليست قيودا للشاعر، ولا هي دالة على ضعفه وإنما "هي بتصوير بسيط تناول بالبحث مجموعة الممكنات والإباحات التي يحق للشاعر- دون الناثر- أن يستعملها في شعره، من غير أن يعاب بها أو تنعى عليه"(١٤). بل إن هذه الخروقات هي التي تمنح الشعر خصوصيته وجماليته، وإلاّ بدونها يتحول إلى أدنى درجة من الكلام العادي "درجة الصفر في الكتابة-، وبذلك كانت اللغة مادة الشعر لكنه عدوّه الأكبر، حيث يقع الشاعر متأرجحا بين

صرامة المعيار، وإمكانية خرقه، في البحث عما يعطي للغة جماليتها، وبذلك فإن الشعراء يترخصون في شعرهم حتى أصبح الإيغال في حق الترخيص ما يميز لغة الشعر من لغة النثر..."ومغزى هذا أن للشعر لغة خاصة به، وأوضح ما يميزها هو الترخّص"(١٥).

فلغة الشعر لها سماتها الأسلوبية التي تعتمد الخرق، وما كان لها تلك السّمة، لو أنها طابقت الوجود، وتماهت معه، و لا يتحقق ذلك إلا بالانزياح. فتحقق الخصوصية الأسلوبية حينما يكون ثمة تنافر بين اللغة والواقع. فلا تتحقق- كما يرى تودوروف- شعرية النص إلاّ بالاعتماد على مبدأ الانزياح(١٦) فيعرفه بأنه لحن مبرر "ما كان ليوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كلّيا للأشكال النحوية الأولى"(١٧).كما لم يخرج ريفاتير كذلك عن هذا المفهوم. جاعلا من الإنزياح سمة أسلوبية ذات خصوصية ويعرف ذلك النمط من الأسلوب "بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويدقق مفهوم الإنزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ أحيانا"(١٨).

ولذلك فإن الانزياح يمنح إمكانية صياغة جمل جديدة، من خلال ما يمنحها الخيال طاقة متولّدة متجددة. والتخييل لا يكون إلاّ بخرق المألوف من المستقرّ، حيث يكون بالانحراف عن الكلام العادي. فقوة الكاتب تظهر في تمرّده على سلطان اللغة و الخروج عن معياريتها. وصرامتها. فيتجلى "عناد الكاتب في عدم الرضوخ لسلطة اللغة مثلما يخضع لها جميع مستعمليها، وهو الذي يمنحهم القوة في خلق الانزياح والانحراف الضروريين للكتابة الإبداعية. إن الإنزياح معناه الانتقال إلى المكان الذي لا ينتظرك فيه أحد"(١٩) لأنه يخيّب رجاء المتلقي، ويغير أفق انتظاره، ولهذا يرتبط بالصدمة "وقد حاول جاكبسون تدقيق مفهوم الانزياح فسماه خيبة الانتظار: من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه"(٢٠).

فالانزياح لا يتولد إلاّ من خلال إعادة بناء اللغة التي استنفذها الاستهلاك والتداول. فلم تعد قادرة على قول ما لا ينقال، ذلك أن الكلام سمة فردية ذاتية، في حين أن اللغة سمة جماعية سابقة عليه. فالانزياح إذن من حيث هو ضرورة فنية لا يتم التشكيل الفني إلا به، وليس ذلك من باب الضعف في البناء، وقد يكون كذلك من منطق اللغوي أو من قياس صرامة القاعدة.

وقد تفطن النقاد العرب القدامى -وبعض اللغويين- إلى أن الشاعر كائن فوق العادة، ولهذا أجازوا له الرخص، التي هي خروقات، ولم ينكروا عليه ذلك، وهم أئمة اللغة، ولهذا نستشف من خلال مقولاتهم أن الشاعر فوق اللغة، ولهذا جوّزوا

الانزياح يمنح إمكانية صياغة جمل جديدة، من خلال ما يمنحها الخيال طاقة متولّدة متجددة. والتخييل لا يكون إلاّ بخرق المألوف من المستقرّ، حيث يكون بالانحراف عن الكلام العادي.

له ما لم يجيروه للناثر، وحتى تكون الخروقات والانحرافات مبررة، مقبولة –مع أنها مرذولة في منطق القاعدة والمعيار- أعطى اللغويون إشارات ورخصا للشاعر وحده فسموّها ضرورات أو جوازات أو ضرائر، ولهذا كان "صرف ما لا ينصرف في الشعر أكثر من أن يحصى"(٢١).

إن ثنائية المعيار والانزياح تُظهر تلك المفارقة التي يفرضها ذلك الجدل بينهما. ذلك أن المعيار "النظام" إنما وضع من خلال استقراء نظام التواصل اللغوي، في حين إن الشعر هو خروج عن هذا المعيار، وإلاّ سقط في فخ الرتابة والاجترار والتكرار، ومن ثمة الابتذال. على أنه تحولت القاعدة إلى قياس ومعيار، به يحاكم كل إبداع، لذلك " فإن أئمة النحويين كانوا يستدلون على ما يجوز في الكلام، بما يوجد في النظام والاستدلال، لذلك لا يصحّ إلاّ بعد معرفة الأحكام التي يختص بها الشعر وتمييزها عن الأحكام التي يختص فيها النثر"(٢٢)وهي ضرورات يجوز فيها "للناظم دون الناثر"(٢٣).

هذه المكانة التي خُصّ بها الشاعر دون الناثر، جعلت حتى كبار أئمة اللغة–وهم ما هم عليه من معرفة بدقائق اللغة وشواردها –يقفون معترفين للشعراء بالإمارة على مملكة الكلام. لان القاعدة في معياريتها مشاع ومتداولة يمكن تداركها، أما الكلام من حيث هو خاصية فردية، فإنه لا يكون فنيا إلاّ إذا توافرت فيه جملة من الشروط يعدّ الإنزياح رأسها، وهو ما دفع بالخليل بن أحمد الفراهيدي- وهو مَنْ هو- إلى الاعتراف بأن "الشعراء هم أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم في إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده... فيحتج بهم ولا يحتجّ عليهم، يصوّرون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل"(٢٤).

وهذا اعتراف بقدرة الشاعر الهائلة على التصرف في الكلام لا في اللغة، وهي إلتفاتة ذكية وسابقة من الخليل في تفريقه بين اللغة والكلام، وهو ما تفطن إليه "بول فاليري" فيما بعد حيث وضع "الكاتب نقيضا للغوي. فاللغوي في رأيه مراقب، مفسّر للاحصاءات، أما الكاتب فإنه انحراف وصانع انحرافات"(٢٥). وهي الإشارة نفسها التي عناها الخليل. ذلك أن الخليل- وهو إمام اللغة- يمتلك ناصية اللغة، شاردها و واردها، لكنه لا يمتلك التصرف في الكلام، ولكل هذه الاعتبارات،

ثمّ منح الشاعر هذه الرخص ليفعل في اللغة باللغة(٢٦) عن طريق الانزياحات والخروقات، وبدونها لا يكتسب الكلام سمة الجمال، وسيكون كلاما عاديا ضحلا ضئيل الشأن.

فالرخص أو الانزياحات تمكّن الشاعر من تغيير مفاهيم الأشياء، بل وطريقة النظر إليها، من خلال خرق القاعدة والمعيار، بحيث يتحول الممنوع إلى مباح للشاعر، ثم تتحول هذه الجوازات حجة للشاعر لا عليه، لذلك تظهر سلطة الشاعر على اللغة و بها يقلب الموازين و حقائق الأشياء "فكم جواد بخله الشعر، وبخيل سخّاه، و شجاع وسمه بالجبن، و جبان ساوى به الليث"(٢٧)، إلا أن اللغوي لا يهمه من الشعر إلا ما يحتاجه وما يوافق القاعدة، إذ هو مقيد بالثابت المعياري و مردّ ذلك أنه "يفتقد إلى الموهبة الأدبية، أو الطبيعة الفنية، تعتاص عنه مظان الجمال، ولا يقع من الأدب على طائل"(٢٨).

فاللغة إذن جماعية عامة، مشاعة من حيث هي معيار في خضوعها للعرف والقانون والنظام في الاستعمال من المتعارف عليه، لا فضل فيها لأحد على أحد، فالمستعملون فيها متساوون، لا تظهر فيها خصوصية الفرد، بخلاف اللغة الشعرية (الكلام)، من حيث هي انزياح، فيتم فيها التفاضل في الاستعمال الشخصي، فتظهر الفرادة، والطابع الشخصي الذاتي، لذلك فهي إبداعية تخرج عن النمطية والاحتذاء، وعلى ذلك راح هؤلاء النقاد يبحثون عن تلك الشروط التي تجعل من القول شعرا فقاربوها بمصطلحات تتلاءم مع تلك المرحلة.

إلا أن الملاحظ أن قرض الشعر بمعايير النحو والتقيّد بها في صرامتها لا يجعل من الكلام شعرا، وبالمقابل فإن الخروج عنها في كل الأحول لا يشكل سلبا(٢٩)، وهو ما يسميه النقد المعاصر بالنحوية أو اللانحوية(٣٠) باعتبار أن ذلك الشكل من الانحراف يكون إما بخرق القاعدة أو باستغلال إمكانيات القاعدة ذاتها على مستوى محور التركيب و هو ما " يميّز بين الجمل المكونة بطريقة سليمة تماما، وبين تلك التي لم تتولد من نظام القواعد النحوية"(٣١).

فالبحث في اللغة الانزياحية لا يتّم إلاّ من خلال اللغة المعيارية، لأن الانحراف لا يمكن تعيينه إلاّ من خلال القاعدة والأصل "المنحرف عنه". عندئذ تتم معاينة ومعرفة درجة الانحراف. إن استقراء كتب النقد والبلاغة والنحو تظهر "أن تعيين الأصل خطوة ضرورية لتعيين الانحراف عنه كمّا وكيفا، وبالتالي يصبح في إلامكان الحكم على مدى فنية الأثر، والواقع إنه يمكن القول بانحصار البحث البلاغي عند العرب -في صميمه- في مقولتين هما: الأصل ثم المنحرف عنه. ورغم

لقد أصرّ النحويون على تتبع سقاطات الشعراء والكشف عن عوراتهم والتشنيع على مخالفاتهم، ولما أدركوا أن للشعر قوانينه الخاصة التي تفارق قوانين المعيار، تواطأوا على أنها ضرورات وجوازات، مع إدراكهم أن "قوانين النحو قوانين تكفل العصمة والخطأ"

أن المقولة الأخيرة هي الأساس في نحت اللغة الأدبية، فإن تعيين الانحراف لا بد منه- كما سبقت الإشارة -من تحديد الأصل الذي يقاس إليه"(٣٢).

وهكذا انحصرت البلاغة العربية بين شقي الأصل و المنحرف، فيكون الأصل مقيسا عليه في هذا المفهوم كل القواعد و" المقولات النحوية والصرفية والدلالية في وضعها المثالي على امتداد العصور والمذاهب المختارة (التي) تتشكّل من كل إمكانيات الانحراف عن هذه المقولات المتنوعة جوهر النظرية العربية في اللغة الأدبية"(٣٣)، فتحولت تلك الخروقات والانحرافات المتراكمة من عصور الاحتجاج إلى قواعد قارة ثابتة، وبالتالي تحول الانحراف عن القاعدة بدوره إلى قاعدة، تحاكم بها كل انحراف جديد لا يتطابق معها، وبذلك تكرّس وتكرر فابتذل حتى "لحق بالحقيقة ودخل في عداد ما يسمى بـ "المجازات الميتة"(٣٤).

إن المتلقي لا تهزه الصورة المكرورة المعادة، بقدر ما تهزه الصورة الجديدة التي تفاجئه، من خلال الفجوة الحاصلة في نظام تعالقها، لما تحدثه من هزة في ذائقته المعتادة، وهو ما يبرر جودة النصوص، دون أن تحدد مواطن هذه الجودة. وعلى هذا "استقر لدى المتقبل أن اللذة التي يحدثها النص الأدبي دليل على جودته. وإن لم يتوصل إلى التعليل"(٣٥).

على أن النصوص الجيدة تحتفظ بطاقتها الإبداعية ما دامت تلك الفجوة ماثلة في بنيتها، أما إذا تكررت نصوص على نمطها، فسوف تفقد جدارتها الفنية لأنها نسج ونسخ ومحاكاة، والمحاكاة قبح لا تنتج إلاّ قبحا، وذلك ما تفطن إليه نقادنا القدامى حيث رأى ابن طباطبا أن المجازات تتحول من كونها عدولا وإنزياحات، بمرور الزمن-إلى ارتباط آلي، ويبرر ذلك أن المتلقي إذا "ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكرّرة والصفات المشهورة التي كثر ورودها عليه، مجّه وثقل عليه وعيّه فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه فقرّب بعيدا، أو بعّد منه قريبا، أو جلّل لطيفا، أو لطّف جليلا أصغى إليه، فوعاه واستحسنه السامع واجتباه"(٣٦) بذلك تحدث الهزة واللذة متى سمع

المتلقي نمطا كلاميا جديدا يقوم على علاقات جديدة.

وعلى هذا التصور يرتبط الانحراف الجديد بعد التكرار والاجترار، بربط آلي بين الدال والاستبدال، فتفقد الصورة وهجها، فتبتذل، حيث تتحول تلك العلاقة الانزياحية إلى قانون قار ثابت، وتتحول الدلالة الاحتمالية المتولدة عن الانزياح - بفعل التقادم- إلى دلالة حقيقية، إذ الكلمات ترتبط بمعناها داخل السياق، فتتغير دلالتها حسب ما تقتضيه السياق الجديد من تعالق، ولهذا كان النقد القديم يفرق بين "الجوهر والعرض"، فالجوهري هو المعنى القار الثابت للكلمة، أي العلاقة الآلية بين الدال والمدلول، أما العرضي فهو الاستخدام الشخصي للغة، أي الدلالات الاحتمالية أو الاستبدالية التي تكتسبها الكلمة داخل السياق، فتكون العلاقة الاستبدالية بين الدال والمدلول ليس لها وجود خارج النص، ولهذا سُمّيَ ذلك بالعرض، من حيث هو معان عرضية، ليست ثابتة، ذلك أن "اللغويين القدامى كثيرا ما عاملوا هذه التغيرات معاملة الأعراض الطارئة الفانية. ولكل معنى ما جوهرا، أما التحقق أو الموقف الفردي المتغير أبدا فلا يُؤخذ به"(٣٧)، ولهذا فاللغويون لا يهمهم من اللغة إلاّ الثابت (الجوهري) تماشيا مع البحث عن القاعدة، أما المتغيّر (العرض) أي الاستعمال الفردي، فهو يتغيّر من مستعمل إلى آخر، ولهذا فهو ليس من طبيعة اهتمامهم.

لقد كان حرص النحاة واللغويين على مثالية العبارة باعتبارها الأصل، بحثا في الخطاب عن الخطأ من خلال صواب المعيار من جهة، وبحثا عما يعللون به القواعد من جهة ثانية، أو البحث عن الكلام المحذوف بالتقدير قياسيا على المعيار والمثال من جهة ثالثة، حفاظا على نموذجية العبارة ومثاليتها. لقد كان الحرص شديدا على نقاوة اللغة وصفائها من الدخيل واللحن، هذا الحرص له ما يبرره في مرحلة ما، إلاّ أن ذلك الخوف طال الإبداع، فكان قياسه - من حيث هو انحراف- على القاعدة، فكانت حملة اللغويين على الإبداع من خلال القاعدة والتقنين "خصوصا وأن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدد، وتغاير والتقعيد، إنها البحث عن الذات والعودة إليها"(٣٨). على أن تجاوز الشاعر لهذه القواعد و المعايير ليس -كما يُفهم- "بتجاوزه و خروجه هدم للغة، و إنما في هذا التجاوز توسّع و انطلاق و تطلّع إلى الارتقاء"(٣٩)، من جهة و انتصار لطبيعة اللغة الشعرية من جهة ثانية.

لم يدرك النحاة طبيعة اللغة الشعرية من حيث هي لغة غير قارة ولا ثابتة، تظل في تجدد من

خلال العلاقات الجديدة التي تمنحها طاقة الاستعمال المتجدد، تفاجئ المتلقي وتباغته، وتدهشه فتهزه، فتكون اللذة، ولا يحدث هذا الانخطاف إلاّ بما يكون من تشويش في القاعدة، لأنه ليس غايتها الإفهام والتبليغ، بقدر ما تكون الغاية إحداث النشوة واللذة. على أن النحويين لا يعنيهم من الشعر ما يحدثه من دهشة وغرابة، بقدر ما يعنيهم تحقيق القاعدة المعيارية والحفاظ على مثاليتها.

لقد أصرّ النحويون على تتبع سقاطات الشعراء والكشف عن عوراتهم والتشنيع على مخالفاتهم، ولما أدركوا أن للشعر قوانينه الخاصة التي تفارق قوانين المعيار، تواطأوا على أنها ضرورات وجوازات، مع إدراكهم أن "قوانين النحو قوانين تكفّل العصمة والخطأ"(٤٠) إلاّ أن النحو يضبط المعرفة لكن لا ينتجها، ولهذا فإن القواعد النحوية "تمكننا من قراءة اللغة صحيحة، دون تمكننا بالضرورة من فهم ما نقرؤه فهما صحيحا. فالنحو يكشف خطأ القراءة لا خطأ المعرفة"(٤١) إذ أن الشعر محكوم بقوانين خاصة تعدّ ضرورات وجوازات في منطق النحوي، تمكنه من تجاوز العرف والقانون وصرامة القاعدة.

إن مقاربة لغة الانزياح بلغة المعيار أحدث شرخا في الشعرية العربية، فكانت محاولة محاصرة الشعرية العربية في مقولات جاهزة حتى تكرست بفعل التكرار والاجترار، فصار الشعر -في هذا المفهوم- نسخا ونسجا ومحاكاة، وكل خروج عن ذلك يصدم الآلية المعيارية أو الأساس المثالي، فكأن الشعر تأدية للمعنى بدلالات تواضعية، لا تخرجه عن صفة المتواضع عليه.

فاللغة داخل النص تفارق اللغة في القاموس "ومن هنا فإن تركيبات النص الدلالية مفارقة لرتابة التركيب النمطي وواحدية دلالته، وتحرره من قبضة المعنى الواحد، بل لم يعد النص مكترثا بمطابقة أو مراقبة، تتطابق أو تترافق مع النسق اللغوي المؤدي إلى مدلول مقنن أو معين، فتركيباته اختراق وتحول: اختراق لخطوط النسق، وتحّول عن مواصفات المقولات النحوية"(٤٢) أي أن الانحراف يكون بالعدول عن دلالة العبارة المعيارية إلى غرض آخر -مسكوت عنه- خلاف ما يعطيه ظاهر العبارة من دلالة بالخروج عن معناها المتواضع عليه.

إن الانزياح هو فاعلية الشعر، وبدونها يتحول الشعر من فن إلى كلام عادي بسيط، إذ الشعر يوحي ولا يصرح، يؤشر ولا يوضّح، ويشير ولا يفصح، فيجعل من اللغة تقول أكثر مما تقول، عن طريق ربط علاقات جديدة بين أشياء ليس بينها رابط، فكان الشاعر إذا أراد معنى يضع كلاما يوحي به إلى معنى آخر وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بالمعنى ومعنى المعنى،

وحازم القرطاجني بالمعاني الأُوّل والمعاني والثواني. "فالأوّل هي التي يكون مقصد الكلام وأسلوب الشعر يقتضيان ذكرها وبنية الكلام عليها. والثواني هي التي لا يقتضي مقصد الكلام وأسلوب الشعر بنية الكلام عليها"(٤٣).

فالشاعر يخلق لغته من راهن المعاناة، وليس من تراكمها في القاموس، أو النسج على منوال الجيّد من القصائد، وهذا يدفعنا إلى أن "نتساءل هنا، ما الفائدة إذا كان الشاعر مقلدا لغيره يعبر عن أفكاره كما عبّر الأوائل. أين مكانته في سلم القيم الفنية؟ أين إبداعه؟ ..أين فضله؟ .. إن الشاعر يخلق لغته تحت وطأة المعاناة والتجربة المباشرة والصبر والتأمل والتبصر"(٤٤)، فالتجربة الشعرية إذن ليست قوالب جاهزة، ولا معايير قارة، ولا قواعد مرصوفة، وإنما هي معاناة مع اللغة وبها، وصراع معها.

فاللغة تستنفد طاقة الشاعر، ما لم يخرق فيها الرتيب، ويعيد صياغتها من جديد، لتكون قادرة على قول ما إستهلكه القول، إن صراع الشاعر مع اللغة يقوم على المغالبة، وهو ما عاشه الفرزدق لما باح بمعاناته فقال "تمرّ عليّ الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون عليّ من عمل بيت واحد من الشعر"(٤٥) وهي معاناة تنم عن إعتياص اللغة ومغالبتها ومحاولة اقتناص ما لا يُقتَنَص.

إن معاينة ظاهرة الانزياح رفضا أو قبولا في الدراسات النقدية واللغوية عند القدامى، لا تكون إلاّ من الموقع الذي ينطلق منه الرافض أو المتقبل، أي بحسب الاتجاه الذي ينطلق منه كل واحد منهما. فالإنزياحات أو الانحرافات التي هي في عرف النقاد والبلاغيين أرقى مناحي الجمال الفنّي، ولا يتحقق فن القول الشعري إلاّ بها، هي عند النحاة ضرورات ورخصا وجوازات، مع ما في هذه التسمية من إيماءات وإيحاءات بأنها اضطرار يُدفع الشاعر إليها قسرا.

إن هذا الاختلاف باعثه اختلاف وجهات التصوُّر، باختلاف زاوية النظر. فإذا كان البلاغيون يمثلون الموقع الجمالي، من خلال خرق المعتاد، في نظام اللغة، فإن اللغويين والنحاة ينظرون إلى القضية من وجهة نظر القاعدة واطرادها، ولذلك ذهب النحاة إلى قياس اللغة الشعرية على اللغة المعيارية، وهي مقايسة خاطئة. ولهذا كان النقد اللغوي هو ذاك الذي يقوم "على أساس تسجيل الخطأ اللغوي من أي نوع، هو من قبيل العمل المعياري الذي يهمّ النحوي أو اللغوي عموما في سعيه لإقامة القاعدة وإبعاد كل ما يخالفها"(٤٦).

فما يعدّه البلاغي والناقد مَحْمَدة، هو عند النحوي واللغوي مذمة فالظاهرة نفسها تقرأ بحسب الاتجاه الذي يكون عليه المتعامل رفضا أو قبولا "ومن هنا اُعتُبِرَت

نفس الظواهر في كتب اللغويين والنحاة ضرائر، وفي كتب النقاد والبلاغيين مجازات"(٤٧) أي في المنظور الأول أخطاء وفي المنظور الثاني تحقق جمالي وظل ذلك الجدل القديم يفرض حضوره في الدراسات المعاصرة برؤى جديدة، مما أثار جدّلا حادا و"نقاشا واسعا حول مفهومي الاستخدام العادي للغة "La norme" والبعد المنحرف عن العادي "L'Ecart"(٤٨).

لقد تواترت الدراسات النقدية قديمها وحديثها على أن جمالية النص بمفهومها العام، إنما تتجلى في خصوصية اللغة، أي خلق لغة داخل اللغة نفسها، ولا يكون ذلك إلاّ بالانزياح عما تمّ التواضع عليه. باعتبار أن خصوصية الشعرية في أبسط تعريف لها هي "انحراف عن التعبير المعتاد"(٤٩) وبه تتحقق شعرية النص من خلال طريقة بناء اللغة، وفي القدر الذي يتحقق من الجمالية/ وهو ما سعى جان كوهين إلى تأكيده، حيث ذهب إلى أنه "الشرط الضروري لكلّ شعر"(٥٠).

فالانزياح يعطي اللغة قدرا هائلا من الحيوية ويخرجها من التكلّس والركود، ويجعلها "تختلق دائما معاني جديدة وارتباطات في ا لمعنى عن طريق عملية تغيير الدلالة التي تكون متصلة بتغيير كلمة بأخرى تشير إليها بطريقة عابرة أو مباشرة"(٥١).

إن الإنزياح يظل عملا خاصا، فلا يمكن أن نقيس عملا انزياحيا بأعمال أخرى، اللهم إلاّ على سبيل المقارنة، لا المقايسة، إذ لا معيار قار، فما هو إنزياح يتحول بعد الاستعمال والتكرار إلى نموذج يفقد وجاهته الفنية والجمالية. فكل انزّياح إنما يشكل معياره الخاص، و إلآ تحوّل كل عمل انزياحي إلى "نمذجة" وسقط في القوالب الجاهزة، ولهذا تتبنى شعرية النص على"الانزياح ونفيه وتكسير البنية وإعادة التبيين. لكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا، ثم يتم العثور عليها وذلك كلّه في وعي القارئ"(٥٢).

إن تلك الإمكانية لا تتحقق إلاّ بتجاوز فكرة القوالب الجاهزة والمعاني القبلية، وبذلك تنتفي فكرة مركزية المعنى الذي كانت تلّح عليه القراء الأحادية، وكأن المعنى موجود في موضع ما، وما على القارئ إلاّ التدليل عليه، إلا أن الإنزياح يبطل هذه القراءة ويجعلها قاصرة، إذ المعنى ليس جاهزا ولا حاضرا ولا أحاديا، بحيث يحدث شذوذا بالنسبة للقواعد المعيارية فتنحرف عن مثاليتها.

إن الإنزياح ليس مجرد عبث اعتباطي، وليس كذلك مجرد ترف لغوي، وإنما ضرورة اقتضاها خروج المعنى بهذا الشكل وليس للشاعر فيه اختيار، وهو ما أجازه النّحاة- على تشدّدهم(٥٣) - للشاعر فسموّها ضرائر وجوازات. فتكون الضرورة يقتضيها التعبير، ولا يتحقق الجمال

إلاّ بها، بحيث تحدث خلخلة في بنية اللغة، فينجّر عن ذلك ما يصدم المتلقي. لذلك "فإن الخروج عن جادة التراكيب القياسية يؤدي إلى الغموض، ولا يقع التسامح فيه إلاّ بالنسبة إلى المجانين والشعراء"(٥٤) ولهذا نفهم لم كان يتم قرن الشعر بالجنون في الثقافة النقدية القديمة والحديثة على السواء.

فالجمالية لا تتحقق بمعزل هن هذا الانزياح الذي يشكل عبقرية اللغة وفيها تتجلى قدرتها على استيعاب أعقد التجارب الإنسانية، وفي هذه العملية "إذ تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المألوف، فتوقع في نظام اللغة اضطرابا يصبح هو نفسه انتظاما جديدا"(٥٥) وذلك ما يوشح الجملة الأدبية بوشاح الغموض، فتتكسر تلك التراتبية في ذهن المتلقي، وهي عملية تقوم على طاقة اللغة وقدرتها الهائلة على إمكانية الاستبدال الدلالي الذي يقتضي انفتاح الدال على مدلول غير متوقع، بدلالة احتمالية تقارب المعنى ولا تقوله، وبذلك لا يمكن ضبط معايير الشعرية من خلال الانزياح في قوالب موضوعية، وتقعيدها في ثوابت ساكنة. إذ النص هو الذي يفضي بشعريته من خلال بنيته الداخلية، التي تختلف من نص إلى آخر.

فجمالية الإنزياح ليست قارة ولا ثابتة، فهي تختلف باختلاف العصور والمتلقين، إذ الشعرية ستظل في "تحول دائم"(٥٦) لقد كان هاجس النقاد والمنظرين وضع حدّ بين ما هو شعري ولا شعري، ولهذا كان التنظير في التراث النقدي للشعرية من منظور الشعر وحده، أي أن الشعرية لم تتحدد إلاّ ضمن شروطه وحدوده، لذلك فإن "التفكير البلاغي الموروث قد وجد في الشعر ضالته المنشودة، حيث اعتبر هذا الجنس من الكلام شاهدا على أساليب العرب، فهو النموذج الأمثل الذي يستمد منه العالم الحجة لإثبات خصائص العربية في التعبير الجمالي"(٥٧).

فالشعر إذن هو الشاهد والمقياس الجمالي، والشعر لا تتحقق فيه هذه السمة إلاّ بالإزياح "وبقدر ما يكون الانحراف أوسع يكون النص أشعر بمقدار ما يكون الانحراف أقل يكون النص أبعد عن الشعر"(٥٨) إلاّ أن النقد المعياري حوّل الانزياح باعتباره إبداعا وتجربة ذاتية، إلى قواعد ملزمة فكانت محاكمة الإبداع بما هو أصلا إبداع، لا لشيء إلا لأن الأول سابق على اللاحق، وعلى هذه القاعدة تم رفض المحدثين، لأنهم خرجوا قليلا أو كثيرا عن عمود الشعر. حيث لا اعتراف بشعرية النص خارج مقولاته، التي شكلت الوعي النقدي العربي، وظلت تلك المقولات تمارس حجرا على الإبداع، مما كرّس حضورها تدثرها بالمعطى المعرفي والفني والحضاري، كونها شاهدا على إعجاز القرآن الكريم، بما هي تمثل عصور الاحتجاج من فطرة و صفاء.

الهوامش والإحالات

١ - د.محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي -الناشر مكتبة الخانجي القاهرة -ط: ١ - ١٤١٠هـ/١٩٩٠ -ص:٥.

٢ - المرجع نفسه- ص:٥.

٣ - المرجع نفسه -ص: ٥.

٤ - د. أحمد المعتوق: اللغة العليا- دراسات نقدية- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء المغرب-بيروت - لبنان- ط١٠- ٢٠٠٦م-ص: ١١ و كذلك ص: ٢٦.

٥ - عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، ١٩٨١، ص: ٥٦٧.

٦ - يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية -ترجمة ألفت كمال الروبي-مجلة فصول-المجلد:٠٥- العدد:٠١-أكتوبر -نوفمبر-ديسمبر- ١٩٨٤-ص: ٤٠.

٧ - د. عز الدين إسماعيل: روح العصر -دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة -دار الرائد العربي -بيروت -لبنان -د.ط -١٩٧٨ -ص: ٦٥-٦٦.

٨ - ينظر: أبو الحسن علي بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط٠١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ج:٢- ص:١٠٥.

٩ -أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد الحبي بلخوجة،دار الغرب الإسلامي،بيروت، ط٠٢، ١٩٨١م، ص:٥.

١٠ - عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي -مكتبة الجانخي -مصر -د.ط -د.ت - ص: ٢٠٦.

× - إن مفهوم الشعرية من حيث هي مضمون تزخر به كتب التراث فإن "قراءة سريعة لمعظم كتب هذا التراث، التي بحثت في النقد وبخاصة الشعر، تقودنا إلى عمل الشعر أو صناعته، أو علم وفن الكتابة الشعرية أو كتابة الشعر أو كيفية نظم الكلام عامة، وعمل الشعر خاصة أو عمل الشعراء وشحذ القريحة" وهي مصطلحات ترادف معنى مصطلح الشعرية. ينظر د، حسن محمد نور الدين: الشعرية وقانون الشعر - دار العلوم العربية للطباعة والنشر -بيروت -لبنان ط: ١ -٢٠٠١ - ص: ٨.

١١ - أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني: الموشح - تحقيق علي محمد البجاوي -نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع -د.ت -د.ط -ص: ٢٠٧.

١٢ - المصدر نفسه- ص٢٠٧.

١٣ - محمود شاكر الألوسي: الضرائر ما يسوّغ للشاعر دون الناثر - شرحه محمد بهجت الأثرى، المطبعة السلفية- مصر القاهرة. د-ط ١٣٤٢هـ-ص: ٦.

١٤ - عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، ص: ٢٥.

١٥ - د. تمام حسان: الأصول- دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب- النحو- فقه اللغة- البلاغة- عالم الكتب- القاهرة- د.ط- ٢٠٠٠م-ص:٧٨.

١٦ - ينظر: يوسف وغليسي- مصطلح (الانزياح) بين ثابت اللغة المعيارية الغربية، و متغيّرات الكلام الأسلوبي

العربي- مجلة علامات- المملكة العربية السعودية- المجلد ١٦- ج ٦٤- صفر ١٤٢٩هـ/ فيفري ٢٠٠٨م- ص: ١٩٤-١٩٥-١٩٦.

١٧ - د. عبد السلام المسّدي: الأسلوبية والأسلوب-، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٠٢، ١٩٨٢م، ص: ١٠٢- ١٠٣.

١٨ - المرجع نفسه-ص:١٠٣.

١٩ - محمد ساري: النص، علم النص إشكالية التعريف: مجلة اللغة والأدب- معهد اللغة العربية وآدابها- جامعة الجزائر-العدد:١٢ شعبان.١٤١٨هـ/ ديسمبر١٩٩٧م. ص:١٥٠.

٢٠ - د. عبد السلام المسّدي: الأسلوبية والأسلوب- ص:١٦٤.

٢١ - ابن عصفور الإشبيلي: ضرائر الشعر -تحقيق السيد إبراهيم أحمد- دار الأندلس -بيروت- لبنان- د.ط- د.ت-ص:٢٤.

٢٢ - المصدر نفسه- ص:١١.

٢٣ - ابن عصفور الإشبيلي: ضرائر الشعر -ص ١١.

٢٤ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء- تحقيق محمد الحبيب بلخوجة- دار الغرب الإسلامي- بيروت- ط:٢-١٩٨١-ص:١٤٣.

٢٥ - كمال أبو ديب: في الشعرية ، مؤسسى الأبحاث العربية، بيروت، ط٠١، ١١٩٨٧م، ص: ١٣٥.

٢٦ - د. محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الفلاسفة و المفكرون العرب، ما أنجزوه و ما هفوا إليه، الدار العربية، للكتاب، تونس، د.ط، ١٩٩٢م ص: ٢٢.

٢٧ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، علق على حواشيه: محمد رشيد رضا، دار العودة، بيروت، د.ط، د.ت، ص: ٢٣٦.

٢٨ - سعيد الورقي: في الأدب والنقد الأدبي، دار الطليعة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، ١٩٨٩م، ص: ٢٠٢.

٢٩ - ينظر: أحمد المعتوق: اللغة العليا- ص: ٣٩

٣٠ - يسميها صلاح فضل بالنحوية ويسميها كمال أبو ديب باللانحوية.

٣١ - د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للنشر و التوزيع، مصر، د.ط، ١٩٧٨م، ص: ٢٠.

٣٢ - عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي- ص: ٢١٠.

٣٣ - المرجع نفسه - ص: ٢١٠.

٣٤ -المرجع نفسه- ص:١٢١.

٣٥ - توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع- عيون المقالات- الدار البيضاء- المغرب- ط:٢- ١٩٨٧- ص:١٠.

٣٦ - محمد بن أحمد بن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص: ١٦٠.

٣٧ - مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٠٣، ١٩٨٣م، ص: ٧٤.

٣٨ - أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط٠٣، ٢٠٠٠، ص: ٣١.

٣٩ - أحمد المعتوق: اللغة العليا، ص: ٤٢.

٤٠ – مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي – ص: ٦٨.

٤١ – أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط٠١، ١٩٨٢م، ص: ١٢٩.

٤٢ – د. رجاء عيد: القول الشعري، منظورات معاصرة، منشاة المعارف، الاسكندرية، د.ط، د.ت، ص: ١٧٣–١٧٤.

٤٣ – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: ٢٤.

٤٤ – د. علي أحمد دهمان: شعرية أبي تمام –مجلة الموقف الأدبي –العدد: ٣٧١ السنة ٣١ – آذار ٢٠٠٢ –ذو الحجة ١٤٢٢ –ص:٢٨.

٤٥ –أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني:العمدة –ج: ١–ص: ١٨٤.

٤٦ – عبد الحكيم راضي: النقد اللغوي في التراث –مجلة فصول –مصر، ع٠٢، م٠٦، ١٩٨٩م، ص: ٨٠.

٤٧ – عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي– ص: ١٣٤– ١٣٥.

٤٨ – عبد الكريم حسن: لغة الشعر في زهرة الكيمياء يين تحولات المعنى ومعنى التحولات– المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– بيروت– لبنان– ط:١– ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م– ص:١٩.

٤٩ – كمال أبو ديب: في الشعرية– ص: ١٣٤– ١٣٥.

٥٠ –جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، و محمد العمودي، دار توبقال، المغرب، ط٠١، ١٩٨٦م، ص: ٢٠.

٥١ – خوسيه ماريا يوثويلو إيڤانكوس: نظرية اللغة الأدبية –ترجمة د. حامد أبو زيد –سلسلة الدراسات النقدية – مصر– د.ط– د.ت–ص:٢٠٢.

٥٢ – جان كوهين: بنية اللغة الشعرية– ص: ١٧٣.

٥٣ – ينظر: أحمد المعتوق: اللغة العليا– ص: ٣٥–٣٦–٣٧

٥٤ – د. تمام حسان: الأصول، دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، النحو، فقه اللغة، البلاغة، ص:٧٦.

٥٥ – د. عبد السلام المسّدي: الأسلوبية والأسلوب– ص:١٠١.

٥٦ –تزفطان تودوروف:الشعرية،ترجمة: شكري المبخوت، و رجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط٠١، ١٩٨٧م، ص: ١٩.

٥٧ – محمد ميشال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي– مجلة عالم الفكر، عالم الفكر– الكويت– ع١– م:٣٠– يوليو/ سبتمبر ٢٠٠١ ص: ٥٨.

٥٨ – د. ديزيرة سقال: علم البيان بين النظرية والأصول– دار الفكر العربي– بيروت– لبنان– ط:١–١٩٩٧– ص:١٩١.



آليات التداولية في تحليل الخطاب
(الخطاب الأدبي أنموذجاً)

بقلم: عبد القادر عواد*

لقد طفقت النظرية التداولية تتبلور حديثاً في إطار اللسانيات، فأصبحت موضوعاً مألوفاً في تحليل الظاهرة اللغوية/الكلامية، يمتلك أسسه المنهجية كما يمتلك مقوّماته ومفاهيمه ومصطلحاته، ومن ثمّ فإنّ التداولية (La pragmatique) قد اغتدت من أحدث فروع العلوم اللغوية في اعتنائها بتحليل "عمليات الكلام بصفة خاصة ووظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام"(١)، بمعنى أنّها تنشغل في الأساس بدراسة فعل الكلام ومعالجة وظائف الأقوال اللغوية وخصائصها، بحيث تجعل شغلها الأول البحث في تلك الشروط الضرورية واللازمة كي تكون الأقوال اللغوية مقبولة وناجحة وأيضاً مناسبة في الموقف التواصلي الذي يتحدث فيه المتكلم (٢).

إنّ ظهور هذا الفرع العلمي في الدراسات الألسنية كان في الواقع وليد طرح جديد في الاهتمام بجانب مهمّ من التواصل البشري، جاء ليسهم في تفعيل النشاط اللغوي ووظائفه، وذلك كون اللسانيات ظلّت خلال فترة طويلة من الزّمن تكتفي بقسمين تقليديين أساسيين هما ""النحو التركيبي" وهو يدرس علاقة العلاقات اللغوية بعضها ببعض و"الدلالية " وهو يبحث في علاقات العلامات اللغوية بالمعاني التي تدلّ عليها، وكان هذان الفرعان يطمحان إلى وصف كلّ اللغة البشرية، ثم أضاف اللغويون قسماً ثالثاً أطلق عليه اسم "التداولية" وهو يعنى بعلاقات العلامة اللغوية بمستخدميها"(٣)، أي أنّ الاتجاه التداولي ينصبّ اهتمامُه بالدرجة الأولى على البعد الاستعمالي والإنجازي للكلام وللغة الخطاب، آخذاً بعين الاعتبار كلاً من المتكلم والسياق الذي ورد فيه الكلام، وبالتالي فإنّ التداولية يمكن عدّها من هذا المنطلق نظرية استعمالية وتخاطبية، من حيث تركيزها على اللغة في استعمال المتكلمين لها، وعلى وصف شروط التبليغ والتواصل التي

* ناقد من الجزائر.



أبرز حقل معرفي أثر في ظهور التداولية هو حقل " الفلسفة التحليلية " " la philosophie analytique "، والتي تعتبر لدى الكثير المنبع الأول الذي انبثقت منه أولى البوادر التداولية، لا سيما ما تعلق منها بظاهرة " الأفعال الكلامية " " les actes de langage " ولذلك فإنّ أكثر ما يشدّ الاهتمام في الفلسفة التحليلية هو ما انبثق من هذه الظاهرة التي انجرّ عنها ولادة التيار التداولي في البحث اللغوي لأنّ الفلسفة التحليلية هي السبب الرئيس في نشوء اللسانيات التداولية.

تحكم هؤلاء المتكلمين ومقاصدهم من وراء استعمال السياقات اللغوية والمقامات الممكنة التي ينجز ضمنها موقف التواصل، وهو ما يذهب إليه أحد الباحثين في كون التداولية مذهبا لسانيا "يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللغوية بنجاح والسياقات والطبقات المقامية المختلفة التي ينجز ضمنها الخطاب"(٤)، ولعلّ هذا ما يسوق إلى البحث عن صياغة نظرية يتمّ من خلالها حوصلة العملية التداولية وأسئلتها، مما يجعل المقام يقتضي طرح أسئلة لسانية ومحاولة الإجابة عنها وهو مجال البحث التداولي على نحو" من يتكلم؟ من هو المتلقي؟ ماهي مقصديتنا أثناء الكلام؟ كيف نتكلم بشيء ونسعى لقول شيء آخر؟ ماذا علينا أن نفعل حتى نتجنب الإبهام والغموض في عملية التواصل؟ هل المعنى الضمني كان لتحديد المقصود؟"(٥)، وهي الأسئلة ذاتها تقريباً التي وردت في ثنايا كتابات الباحثة" فرانسواز أرمينغو"(F. Armengaud)(٦).

قد يبدو الانشغال بهذه الجوانب والكيفيات في هذا الإطار محدّداً وجلياً ومتاحاً دون تعقيد، غير أنّ مجرّد التمعّن في ماهية النظرية التداولية وأصولها، يطرح إشكالا معرفيا عضويا على مستوى الاصطلاح وكذا على مستوى المفهوم والتباساته، لا سيّما إذا ما أدركنا بعد التتبع والتقرّي بأنّ التداولية باعتبارها مفهوما ونظرية وحقلاً علمياً لازالت تشكّل على الرغم من هويتها المحققة في مجال الدراسات الإنسانية، جهازاً ملتبساً يصعب حينئذ الوقوف على حدوده الفاصلة بينه وبين مجالات معرفية أخرى تلتصق به، بحيث إنّ الإجماع لم يتحقق بعد بين الباحثين فيما يخصّ تحديد فرضياتها ولا فيما يخصّ مصطلحاتها، ويلاحظ بجلاء على العكس من ذلك إلى أي حدّ تشكل ملتقى ثرياً تتقاطع داخله جملة من الاختصاصات

والانشغالات لعلّ أهمّها "علم اللغة الخالص، والبلاغة والمنطق، وفلسفة اللغة، وكذلك علم الاجتماع وغيرها من العلوم المهتمّة بالجزء الدلالي من اللغة"(٧)، فخاصية التداخل تبدو جلية بينها – التداولية- و بين تخصصات عديدة أخرى إذ شكّلت على السّواء اهتمام المناطقة والسيميائيين والفلاسفة والسوسيولوجيين والسيكولوجيين والبلاغيين وعلماء التواصل واللسانيين (٨)، بل هناك من يعتبرها نشاطا قد حفزته علوم ومعارف مختلفة كعلوم الفلسفة واللغة والأنثربولوجيا وعلم النفس والاجتماع أيضا (٩)، ممّا قد يعني أنّ التداولية في جوهرها صارت وكأنّها درس مركزي وحيوي، يقع في مفترق طرق مجموعة معارف وحقول فكرية وألسنية، قد تكون علة ذلك كونها مجالا خاصا بدراسة ظاهرة اللغة والتواصل وطرائق استعمالها(اللغة) ومن ثمّ فهي تلجأ إلى دمج مشاريع معرفية متنوعة في دراسة هذه الظاهرة وتفسيرها(١٠).

غير أنّ أبرز حقل معرفي أثر في ظهور التداولية هو حقل" الفلسفة التحليلية"" la philosophie analytique "، والتي تعتبر لدى الكثير المنبع الأول الذي انبثقت منه أولى البوادر التداولية، لا سيما ما تعلق منها بظاهرة " الأفعال الكلامية" "les actes de langage " ولذلك فإنّ أكثر ما يشدّ الاهتمام في الفلسفة التحليلية هو ما انبثق من هذه الظاهرة التي انجرّ عنها ولادة التيار التداولي في البحث اللغوي لأنّ الفلسفة التحليلية هي السبب الرئيس في نشوء اللسانيات التداولية، فاضطلع باحثو ومنظرو الفلسفة التحليلية في المقام الأول بدراسة الجوانب الدلالية و التداولية للغات الطبيعية متجاوزين المقولة التي ترى أن المشكل الفلسفي يكمن في اللغة ذاتها نحو تحديده في الاستعمالات السليمة لها دون النأي بها أو تجريدها من تداولها العادي (١١)، كما أنّ نظرية الذرائعية أو البراغماتية" "في هذه الفلسفة تعتبر أحد المصادر الرئيسة في طرح التداولية وتسميتها، ذلك أنّ المذهب الذرائعي هو أحد روافد التداولية وأنّ جذورها الجينية تمتدّ في الأصل إلى "منظري السيمياء أمثال "شارلز بيرس" و"شارلز موريس" و"جون ديوي"، على وجه الخصوص، وتختلف دلالاتها حسب الحقل الذي تنبعث منه كالفلسفة واللسانيات والاتصال على أن سمتها الغالبة تظلّ في توجهها العملي" (١٢).

ولعلّ الفضل الكبير في إدراج مصطلح "براغماتيك" أي التداولية في الدراسات الألسنية يؤوب بالدرجة الأولى إلى" شارل موريس"" Charles Morris"(١٩٠١-١٩٧٩) وهو اصطلاح كان في الأصل للفيلسوف" ايمانويل كانط"، قد أخذ به" شارلز بيرس"" charles.

الفضل الكبير في إدراج مصطلح "براغماتيك" أي التداولية في الدراسات الألسنية يؤوب بالدرجة الأولى إلى" شارل موريس" " Charles Morris "(1901-1979) **وهو اصطلاح كان في الأصل للفيلسوف" ايمانويل كانط "، قد أخذ به " شارلز بيرس" "** charles. s.peirce " **لا سيما في بناء نظرية شاملة للعلامات.**

s.peirce " لا سيما في بناء نظرية شاملة للعلامات (١٣)، ولعل إسهامات "ش.موريس" في هذا الصدد أي في نشوء البحث التداولي ذات أهمية بالغة من حيث " تقسيمه الثلاثي المبدع بين حقول علم العلامات(النحو- الدلالة- التخاطبية أو التداولية" (١٤)، كما أن "موريس" هو من جعل التداولية جزءاً من السيميائية في معالجتها الصلة بين العلامات ومستخدميها، بخاصة من خلال كتابه الذي نشره سنة ١٩٣٨ موسوما بـ:"أسس نظرية العلامات اللغوية")fundantions of the theory of signs)، وقد أشار في هذا الكتاب إلى أهمية دراسة ما يصنعه المتكلم عن طريق اللغة (١٥)، وبالتالي فهو يقرّ بالعلاقة العضوية بين مجال التداوليات والسيميائيات التي يراها أشمل من الأولى وذلك حين يصوغ مخططاً للسيميائيات يؤسس من خلاله ثلاثة فروع لها وهي :

- النحو، علم التركيب (la syntaxe) والذي يعنى بدراسة العلاقات الشكلية بين العلامات.
- الدلالة، الدلاليات(la sémantique) وتختصّ بدراسة علاقات العلامات فيما بينها وبين الأشياء أي ارتباطها بالمعنى.
- التداولية والتي تُعنى بدراسة ارتباط العلامات بمؤوّليها أو مستعمليها، وضبط استعمالها في المقام أو دراسة العلاقات بين ما يسمّى المرسل أو المستقبل وعلاقتهما بسياق الاتصال(١٦).

يبدو أنّ التركيز على الجانب الاتصالي في العلامات أي علاقتها بمستخدميها، هو جانب انشغلت به التداولية أكثر من الطرح اللسانياتي القديم الذي اكتفى إلى حدّ كبير بعلمي التركيب(النحو) والمعاني(الدلالات) مهملا جوانب أخرى، بل يذهب التداوليون إلى أنّ اللغة " لا يمكن أن تنعزل عن استخدامها وتنحصرفي علمي النحو والمعاني، بل إنّ الاتصال يلعب دورا فاعلاً إذا أردنا أن نفهم حقيقة اللغة" (١٧)، وهو ما قد يتجلى لدى "موريس" الذي نالت العلامات من اهتمامه جانباً مهماً إلى الدرجة التي اعتبر فيها أنّ" كلّ علم يستخدم العلامات ويعبّر عن نتائجه بواسطة العلامات"(١٨).

ومنه فالعلامات في منظوره لها علاقة وثيقة بالفروع التي ذكرت آنفا، حيث يقتضي في البعد التركيبي بعضها بعضا، أمّا في البعد الدلالي فهي تعيّن شيئاً ويسمّى المرجع أو المعيّن، ثمّ البعد التداولي الذي يعبّر فيه عن مؤوّل ما(١٩).

إذن يتجلى بوضوح البعد السيميائي في تداولية "موريس" التي اتكأ فيها على طروحات " شارلز بيرس" إذ اضطلع بإعادة إنتاج أهم تصوّراته، مستوحيا أبرز مفاهيمه النظرية، ممّا أسهم في خلق اتجاه متميّز في هذا الإطار وهو"السيمياء التداولية"sémiotique la "pragmatique" الذي يتصوّر مبدئياً العلامة كياناً ثلاثياً تتفاعل داخله العناصر التركيبية والدلالية والتداولية ضمن سيرورة مستمرّة، والذي كان لبيرس الفضل الأول في إرساء معالمه وأسسه، منطلقا من تحديده الشهير للعلامة في كونها هي كل الشيء يحدّد شيئا ثانيا، لأجل الإحالة إلى شيء ثالث يحيل إلى على الشيء الأول، وقد سمّى هذه الأطراف ب(الممثلة، الموضوعة، المؤولة)، ولعلّ أثر"بيرس" قبل "موريس" في مجال النظرية التداولية يبدوتأسيسيا بوضوح لاسيما وأنه كان أول من استعمل مصطلح"البراجماتية" في مقال نشره سنة ١٨٧٨، والذي يعني لديه "أداء عملياً" أو صالحاً لغرض معيّن(٢٠) ثمّ تبعه في ذلك الفيلسوف الأمريكي "وليم جيمس" "William James"(١٨٤٢- ١٩١٠)

في إحدى محاضراته الموسومة ب: "التصوّرات العقلية والنتائج العملية سنة ١٨٩٨"(٢١)، هذا بالإضافة إلى أنّ "بيرس" قد سعى بإصرار نحو التصدّي للنزعة التجريبية التي كانت طاغية ... وذلك بالعمل على نقلها من مجال المحسوس والتجريب حيث حصرها فيه التجريبيون الانجليز إلى ميدان المعقول العام(٢٢).

فضلاً عن إسهام هؤلاء في بلورة النظرية وتطويرها وتجديد روحها، ينبغي الإشارة إلى أسماء أخرى كان لها القسط الوافر في فضل الإثراء أمثال الفيلسوف والرياضي الألماني" فريجه غوتلوب" " Frege Göttlob" (١٨٤٨- ١٩٢٥) والذي يعدّ بشكل من الأشكال رائد اتجاه الفلسفة التحليلية من خلال تحليلاته اللغوية وهو الذي تأثر بأفكاره ثلة من الفلاسفة ذائعي الصيت، من بينهم "فيتغنشتاين وأوستن وسيرل وهوسرل وغيرهم وتجتمع عند هؤلاء مقولة مفادها أنّ فهم الإنسان لذاته ولعالمه يرتكز في المقام الأول على اللغة فهي التي تعبّر عن هذا الفهم"(٢٣).

لقد اضطلع " لودفيغ فيتغنشتاين"" L. Wittgenstein "(١٨٨٩- ١٩٥١) بدور هام في إطارطروحات الفلسفة التحليلية التي تأثر بها، حيث أسقط مضامينها على تحليل اللغة، فأسّس اتجاهاً جديداً يوسم ب" فلسفة اللغة العادية" " la Philosophie du langage

يتجلى بوضوح البعد السيميائي في تداولية " موريس " التي اتكّأ فيها على طروحات " شارلز بيرس " إذ اضطلع بإعادة إنتاج أهم تصوّراته، مستوحياً أبرز مفاهيمه النظرية، ممّا أسهم في خلق اتجاه متميّز في هذا الإطار وهو " السيمياء التداولية " sémiotique " pragmatique> la **الذي يتصوّر مبدئياً العلامة كياناً ثلاثياً تتفاعل داخله العناصر التركيبية والدلالية والتداولية ضمن سيرورة مستمرّة.**

ordinaire "، والتي تختصّ ب" الحديث عن طبيعة اللغة وطبيعة المعنى في كلام الرجل العادي"(٢٤)، وبذلك كان قوام بحثه في المعنى أنّ هذا المعنى غير ثابت وغير محدّد وينبغي تفادي البحث المنطقي المحض في شأنه، وأمّا الانجليزي"جون أوستين"" Jhon.l. Austin"(١٩١١- ١٩٦٠) صاحب الكتاب الشهير" كيف نصنع أشياء بالكلمات"" how to do things with words "،وذو الفضل الملحوظ في ظهور التداولية كنظرية ومنهج، وتلميذه "جون سيرل " Jhon. R. Searle"(١٩٣٢-)، فإنهما يعدّان من أبرز مؤسسي الاتجاه التداولي كما أنهما أسّسا لنظرية الأفعال اللغوية أو أفعال الكلام" les actes de langage"، التي تنهض على فرضية رئيسة مفادها أنّ الجمل في اللغات الطبيعية لا تنقل مضامين مجرّدة، وإنما تؤدّي وظائف تختلف باختلاف السياقات والمقامات(٢٥)، وهي النظرية التي تنظر إلى اللغة كذلك على أنها "أداء أعمال مختلفة في آن واحد، وما القول إلا واحد منها، فعندما يتحدّث المتكلم فإنه في الواقع يخبر عن شيء، أو يصرّح تصريحاً ما، أو يأمر أو ينهي أو يلتمس أو يعد أو يشكر" (٢٦). كما يمكن أن يضاف إلى هؤلاء أثر فيلسوف اللغة الانجليزي "بول غرايس" " Herbert. P. Grice " (١٩١٣- ١٩٨٨)، والذي تجلى في تطوير الدرس التداولي لا سيما في حديثه عن مبادئ" نظرية المحادثة" و"التعاون" المنبثقة من مناخ الفلسفة التحليلية (٢٧)، ويقصد بمبدأ التعاون الذي يعدّ أحد المبادئ العملية الأساسية للفعل التداولي أن يكون أطراف العملية التواصلية متعاونين فيما بينهم لتسهيل هذه العملية، وهو ما يفرض على المتكلم مثلا أن يراعي حالات المخاطب(المتلقي أو السامع) لغويا واجتماعيا ونفسيا وثقافيا، ومن ثمّ يطلب من المتكلم أن يسخّر لإنجاح العملية ما قد يعين من وسائل التبليغ كالإشارة والملامح والحركة وذلك بحثا عن تعاون من الطرف المستقبل بالإصغاء

والانتباه والتركيز والاهتمام بالفهم وغيرها من العوامل المسهلة في تلق ناجح وجيد، كما لا ينبغي تجاهل إسهامات وجهود علماء وفلاسفة آخرين كثر شاركوا جميعا في تطوير النظرية التداولية والتأسيس للعديد من مفاهيمها مثل: "رودولف كارناب" و" بارترون روسل"، و" رومان جاكبسون"، و"فرانسيس جاك" و" أوزوالد ديكرو" و"جان ميشال آدام"و" آلان بيريندونيه" و"ر.مارتن"و"إيرك دونالد هرش"والفيلسوف الأمريكي "ريتشارد رورتي" والفيلسوف الفرنسي "جان فرانسوا ليوتار"و"جيرار جينيت" وغيرهم.

التداولية :إشكالية المصطلح

لقد سبق الحديث في موضع سابق عن تداخل وتقاطع "التداولية" مع حقول أخرى، ممّا أفرز جملة من المصطلحات التي يلبس بعضُها بعضاً إلى حدّ الالتباس والاضطراب الدلالي، بخاصة وأنّ المصطلحات لدى البعض " مجامع للحقائق المعرفية وعنوان به تتميّز بها كلّ واحدة منها عمّا سواها، وليس من مسلك يتوسّل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية" (٢٨)، ولهذا فإنّ الاضطراب الحاصل في تحديد المصطلح الأنسب والأدقّ، قد يكون مصدره "عدم التمييز في غالب الأحيان بين المعنى الوضعي والمعجمي والمعنى الاصطلاحي المؤطر بالسياق، وهذا اعتمادا على ما تقدّمه المعاجم العامة في تحديدات مفهومية عامة غير مؤطِرة بأسباب استعمال المفهوم ثقافيا وعلميا "(٢٩)، وهو ما يفرض الاحتكام إلى مقاييس دقيقة في وضع المصطلح مثل التقيّد بالسياق الذي ورد فيه ضمن إطار نظرية معيّنة.

ولقد أثمرت النظرية التداولية كوكبة من المصطلحات والمفاهيم، إلى حدّ التعدّد والتداخل والانتشار، ولعلّ أول مصطلح قد أصابه نصيب كبير من الخلط والاضطراب هو مصطلح "التداولية" طبعاً الذي تداخل كثيراً مع مصطلح "الذرائعية" كونها ترجمة لمصطلح أصلي واحد وهو " Pragmatique " أو" Pragmatics " وكذا "Pragmatisme " أو " Pragmatism"، خصوصاً إذا ما وقفنا على الدلالة المعجمية للمصدر الأجنبي والذي يعود إلى الكلمة اللاتينية " Pragmaticus " التي يؤرّخ لاستعمالها بالقرن الخامس عشر ميلادي (١٤٤٠)، والتي تبنى على الجذر) pragma) ومعناه الفعل action))، ثمّ صارت اللفظة بفعل اللاحقة تطلق على كل ماله نسبة إلى الفعل أو التحقق العملي (٣٠)، وهو ما يجعل المصطلحين في تقاربهما (البراغماتيك والبراغماتيزم) يبدوان بمعنى واحد، ولكنهما يختلفان إلى حدّ شاسع في الدلالة والاشتغال، غير أنّ الذي ورّط الباحثين في هذا النوع من الالتباس هو علاقة" التداولية" باعتبارها بحثاً ألسنياً، بالمذهب الفلسفي الذي يسمّى بالذرائعية أو

موضوع التداولية في التراث العربي موضوعٌ له امتداداته ومنابته في أغلب مدوّنات البحث العربي بشئ من الوعي والتركيز، وذلك قبل أن يصبح للنظرية رؤية علمية مضبوطة ومعايير منهجية محدّدة، مثل بقية العلوم والمعارف الحديثة الأخرى.

البراغماتية (pragmatisme)، وقد أشار إلى هذا الخلط أحد الباحثين في قوله" يجب ألا نخلط بين علم التداولية pragmatics والمذهب البراجماطي pragmatism وهو المذهب الفلسفي الذي يحبّذ التركيز على كلّ ما له أهمية عملية للبشر ويتجنّب البحث في القضايا المطلقة أو المجرّدة "(٣١)، مما يعني أنّ الفصل بينهما أمر حتمي رغم اشتراكهما المبدئي في أبعاد واحدة كالغاية والمقاصد الفعلية في الواقع العملي، مع الإشارة إلى أنّ مصطلح "البراغماتية" بالمعنى الفلسفي أقدم نسبياً من مصطلح "التداولية"، وذلك لأنّ "البراغماتية فلسفياً" اسم جديد لطريقة قديمة في التفكير بدأت على يد سقراط، ثمّ أرسطو والرواقيون بعد ذلك" (٣٢).

ومنه فترجمة مصطلح " pragmatique" حيناً وتعريبه حيناً آخر تمّا من هذا المنطلق ومن منطلق وجهات النظر المختلفة في مقياس الاصطلاح واصطفاء المكافئ الأنسب، فتعدّدت على هذا الأساس مصطلحات شتى مثل: التداوليات، الذرعية، الذرائعية، مذهب الذرائع، النفعية، المقامية، الوظيفية، السياقية، البراغماتية، البراجماتية(٣٣)، ومثل: البراكمتية وعلم المقاصد والدراسة الإستعمالية والذريعيات (٣٤)، فضلا عن مصطلحات أخرى لا تقلّ إثارة ولفتاً للنظر على نحو: البراغماتكس(٣٥)، البراغماتزم، البراكماتية (٣٦)، وكذا "الذرائعية الجديدة (New pragmatism) "(٣٧)، ثمّ "البراجماتية اللغوية أو اللسانية في مقابل البراجماتية بالمفهوم المطلق" (٣٨).

لعلّ الاضطراب في وضع مصطلح موحّد ومؤسس ومقنع، قد أصاب مختلف اجتهادات الدارسين والباحثين، جعلت المتلقي لا يستقرّ على مصطلح واحد يتبنّاه ويتناول به البحث اللغوي التداولي، غير أنه يجدر بنا هاهنا أن نومئ بنوع من الخصوصية إلى أحد الباحثين البارزين في الاشتغال على هذا المصطلح(التداولية) واصطناع ما يقابل المصطلح الأجنبي، كونه يعتبر صاحب الفضل الأول في تشكيل المصطلح واعتماده وهو المفكّر المغربي" طه عبد الرحمن" في بداية السبعينيات من القرن العشرين، مفضلا مصطلح "

التـداولـيـة" و"الـتـداولـيـات" على مصطلح "البراغماتية" المعرّب ذي اللفظ الأجنبي، وذلك في قوله" وقـد وقـع اختـيـارنـا مـنـذ ١٩٧٠م على مصطلح" التداوليات" مقابلا للمصطلح الغربي (براغماتيقا) لأنه يوفي المطلوب حقه، باعتباره دلالة على معنيين في "الاستعمال" و"التعامل" معا، ولقي منذ ذلك الحين قبولا من لدن الدارسين الذين أخذوا يدرجونه في أبحاثهم" (٣٩)، وبذلك يكون مصطلح التداولية أو التداوليات من المصطلحات التي نالت رواجا واستئناسا بل صار مهيمنا في استعمالات الدارسين والمشتغلين، وهو المصطلح ذاته الذي مدحه أحد الباحثين واصفا إياه بالخفة والسّلاسة (٤٠).

التداولية لدى العرب القدامى

لعلّ موضوع التداولية في التراث العربي موضوعٌ له امتداداته ومنابته في أغلب مدوّنات البحث العربي بشئ من الوعي والتركيز، وذلك قبل أن يصبح للنظرية رؤية علمية مضبوطة ومعايير منهجية محدّدة، مثل بقية العلوم والمعارف الحديثة الأخرى، وهو ما يذهب إليه أحد الباحثين في تأكيده شمولية الاهتمام بالموضوع لدى مختلف الدارسين وعلماء العرب بحيث إنّ " النحاة والفلاسفة المسلمين والبلاغيين والمفكرين مارسوا المنهج التداولي قبل أن يذيع صيته بصفته فلسفةً وعلماً، ورؤيةً واتجاهاً أمريكياً وأوروبياً، فقد وظف المنهج التداولي بوعي في تحليل الظواهر والعلاقات المتنوعة" (٤١).

يبدو أنّ العرب على هذا الأساس قد حاولوا الاقتراب من الدرس أو التفكير التداولي استنادا إلى علوم عديدة عرفوها وانشغلوا بها كالنحو والنقد والخطابة وعلم الأصول وعلم البلاغة لا سيما الأخيران منها، إذ يمثل علماء الأصول إلى جانب البلاغيين في التراث اتجاهاً فريداً يربط بين الخصائص الصورية للموضوع وخصائصه التداولية (٤٢)، كما درسوا البنية وخصائصها وعلاقاتها بالمقامات، ووصلوا بين المقال والمقام، وهو شأن بلاغي بصورة خاصة، وكأنّ مفهوم التداولية في نظر الناقد "صلاح فضل" جاء" ليغطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة" مقتضى الحال" وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية " لكل مقام مقال" "(٤٣)، أو كأنّ البلاغة في جوهرها لديه تداولية لأنها " ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع بحيث يحلان إشكالية علاقتهما مستخدمين وسائل محدّدة للتأثير على بعضهما" (٤٤).

وقد شكّل التواصل اللغوي أو نظرية الاتصال بشكل عام بأبعادها التداولية حقلا نظريا وتطبيقيا مهمّا في الدّراسة البلاغية، خصوصا على مستوى نظرية التأثير والمقام، أي عملية التأثير في المتلقي والتواصل بين المتكلم أو

المرسل والسامع الذي يحظى في العملية البلاغية لدى العرب قديما بأهمية لا تقل عن أهمية المتكلم، مع العلم بأنّ هذا الأخير هو الذي يقوم بإنشاء الخطاب وانفتاحه، غير أن السامع هو من يُنشأ له هذا الخطاب ويوجه إليه كما أنه يشارك مشاركة فعالة في إنتاجه ولو لم تكن مباشرة، ولذلك فإنّ المتكلم حين يراعي مقام الخطاب وأحوال السامع وأشكال إلقاء الخبر إليه وأنماط الطلب التي ينشئها وما إلى ذلك من ظروف الحديث المتنوعة، فهو إنما يستحضر السامع في كل عملية أبلاغية ولو بصورة ذهنية (٤٥) وهكذا يتمّ بيان وظيفة المتكلم بالدرجة الأولى باعتباره المخاطب في صياغة الرسالة وإنتاجها والتآثر والتأثير والإقناع والقصد من الاتصال والإبلاغ مع الوقوف على أغراض ونوايا المتكلم، بمعنى أن العرب قد تناولوا واهتموا بالخطاب فدرسوا ما يرتبط بالمخاطب وكيفية أدائه والمخَاطب وطريقة تلَقيه، ولعلّ الجاحظ(ت٢٥٥ه) في هذا السياق يمثل الأنموذج البارز في تحقيق البعد التداولي انطلاقا من كتابه (البيان والتبيين) الذي جاء فيه في سياق تعريف ماهية البيان " ...على قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفيّ هو البيان الذي سمعت الله عزّ وجل يمدحه، ويدعو إليه ويحثّ عليه... والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يُفضي السامعُ إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"(٤٦) .

قد تتجلى استنباطاً من هذا القول بعض الوظائف التي تتضمن أهم عناصر العملية التداولية من تخاطب وتأثير وإقناع وإبلاغ المعنى وغيرها، ولهذا فإنّ هناك من اعتبر أنّ العلاقة بين البلاغة العربية القديمة والتداولية الحديثة ذات بعد جاحظي بالدرجة الأولى، ومن ثمّ الالتفات إلى إعادة الاعتبار إلى البلاغة العربية تحت عباءة جديدة وهي التداولية (٤٧)، ونلفيه في موضع من كتابه المذكور سلفا يتحدث بصورة منهجية دقيقة وواعية عن فعل التواصل والتخاطب وما ينبغي للأطراف مراعاته خلال ذلك في إطار البعد التداولي للاتصال في قوله" ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على

أقدار تلك الحالات" (٤٨)، وهو ما يعضده كلام " أبي هلال العسكري" (ت٣٩٥ه) حين يقول في السياق ذاته" وينبغي أن تعرف المعاني فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبيعة كلاما، ولكل حال مقاما، حتى تقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات، واعلم أنّ المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال" (٤٩).

لكن الحديث عن أثر الجاحظ في ذلك البعد لا يعني إطلاقا بأنّ الأمر مقصور عليه وعلى أبي هلال العسكري فحسب، بل هناك جهود عربية أخرى لا تقلّ شأنا ولا مستوى عن الإسهام في صياغة نظرية أدبية بلاغية تنطوي على مشروع الدراسة التداولية للغة والخطاب على نحو ابن قتيبة(ت٢٧٦ه) وحازم القرطاجني(ت٦٨٤ه) وابن سنان الخفاجي(ت٤٦٦ه) وعبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١ه) وأبو يعقوب السكاكي (ت٦٢٦ه) وأبو بكر عبد الرحمن ين خلدون (ت٨٠٨ه) وأبوالفتح بن جني (ت٣٩٢ه) وغيرهم، الذين حاولوا جميعا تسليط الضوء على ظاهرة الخطاب والإقناع والتأثير ومقتضى الحال، وأداء المخاطب وشروط خِطابه، وطرائق التلَقي لدى المخاطب ثم مطابقة الخطاب لمقتضى الظاهر أو ما يخالفه، وغير ذلك من العناصر الجوهرية في النظام التخاطبي.

دلالات الخطاب

(Discours ،Discourse،Speech)

يعدّ مصطلح الخطاب من المصطلحات الحيوية التي اتسمت بالشيوع والاستشراء والازدهار في العديد من الدراسات والبحوث الإنسانية المعاصرة،إذ طفق يُتداول ابتداء من المنتصف الثاني للقرن العشرين، وقد تجلى استعماله بصفة خاصة في مجال الأدب والنقد والفلسفة، وكذا في" الدراسات الألسنية الحديثة التي تأثرت بها نظرية الأدب والنقد الأدبي مع ظهور البنيوية في أواخر الستينات والسبعينات من القرن الماضي" (٥٠)، غير أنّ هذا المصطلح قد تشعّب وتعدّدت مسالكه ومفاهيمه غير المتناهية(٥١)، فاختلفت بذلك دلالاته والتباساته مع مصطلحات أخرى كمصطلح النص، ولعلّ مناط الاختلاف في تحديد معنى واحد له قد تولّد باختلاف الفهم وتطوّراته لدى الباحثين في النظر إليه (٥٢)، ومن ثمّ فإنه – الخطاب- قد استولى على قسط وافر من العناية والمدارسة، وذلك باعتباره" نمطا من الإنتاج الدال، يحتلّ موقفا محددا في التاريخ ويشغل علما بذاته" (٥٣).

يأخذ لفظ الخطاب لغويا معنى المشاركة بين طرفين أحِدهما مخاطِب والآخر مخاطَب أي متكلم وَمستمع، تكون بينهما عملية تواصل ورسالة يقصد من ورائها التبليغ والإفهام، فقد جاء في لسان

العرب أنّ الخطاب "مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان" (٥٤)، وهو أيضا "توجيه الكلام نحو الغير للإفهام، وقد يعبّر عنه بما يقع به التخاطب، قال في الأحكام: الخطاب اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه" (٥٥)، ويعرّف في موضع آخر على أنه " الكلام الذي يقصد به الإفهام، إفهام من هو أصل للفهم والكلام الذي يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمّى خطابا" (٥٦).

لعلّها التحديدات ذات الطابع المعجمي، التي تتوافق إلى حدّ ما مع أحد التعاريف الاصطلاحية الحديثة في كون الخطاب هو" الصيغة التي نختارها لتوصيل أفكارنا إلى الآخرين، والصيغة التي نتلقى بها أفكارهم، ... إنّ الخطاب يتجاوز هذا المفهوم الضيّق، ليدلّ على ما يصدر من كلام أو إشارة، أو إبداع فني" (٥٧)، وهو ما يمكن أن يشكّل صيغة التفاعل بين طرفين أو أكثر في عملية التلفظ، أحدهما يرسل الكلام والآخر يتلقاه، إذ يقوم الخطاب على " التلفظ أو القول بين طرفين: أحدهما مخاطب وثانيهما مخاطَب" (٥٨)، أو هو ذاك الذي "يرتبط باللغة من حيث هي أداة للتواصل بين طرفين، تتم بواسطتهما الدورة الكلامية وهما المرسل والمرسَل إليه "(٥٩)، كما يمكن أن نلفي صورة أخرى للتعريف به، من حيث محاولة تحديد مكوناته – الخطاب– ووحداته الدالة عليه، كأنّ يعتبر ملفوظا طويلا أو هو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها تلمّس بنية سلسلة من العناصر(٦٠).

ويمكن إجمالا الانتهاء إلى تعريف ذي صبغة ألسنية وتداولية، يحاول الوقوف على وظيفة الخطاب وماهيته وذلك حين يعتبر الخطاب " الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، والخطاب كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما "(٦١)، وهو ما يتفق إلى حد بعيد مع تحديد أحد الألسنيين المعاصرين البارزين وهو الفرنسي "إميل بنفينست (E. Benveniste)(١٩٠٢– ١٩٧٦) الذي يرى بأن الخِطاب قول يفترض متكلما ومخاطبا ويتضمن رغبة الأول للتأثير في الثاني بشكل من الأشكال (٦٢).

الخطاب والنص

يظلّ حديثنا عن الخطاب مرتبطا بشكل جدلي بمصطلح آخر يتداخل معه ويتلبّس به، وهو مصطلح النص(texte) حيث نلفي نوعا من الخلط والالتباس بينهما، ينبغي هاهنا الإشارة إليه ومحاولة الوقوف على حدود كلّ منهما وماهية كليهما، وهو أمر قد حصل حسب أحد الباحثين " في الثقافة الغربية قبل انتقالهما إلى اللغة العربية عن طريق الترجمة، وإن كان يغلب في التقليد الأوربي استخدام النص على حين يغلب استخدام الخطاب

في التقليد الأنجلوأمريكي، بيد أنّ التداخل بين النص والخطاب من حيث هما اصطلاحان محوريان وعلمان لسانيان، مما لم يحسم أمرهما في الأدبيات، فتستطيع عبارات مثل(خطاب النص) و(نص الخطاب) و(النص بنية خطابية) و(والأدب خطاب نصي) و(الخطاب النصي)...وغيرها، تستطيع أن تؤكد التداخل والاشتباك بين هذين المصطلحين" (٦٣).

ويذهب في السياق ذاته أحد الباحثين في تأكيد ذلك غير أنه يسوق موقفين مختلفين في النظر إلى المصطلحين من حيث التقارب والتمايز، فيجعل أحدهما ينهض على عدم التمييز بينهما، واستخدامهما بمعنى واحد، أو الدلالة على شيء واحد، وهو العمل الأدبي الذي ما فتئ أصحاب هذا الموقف يطلقون عليه تارة مصطلح "خطاب" وتارة مصطلح "نص"، أما الموقف الثاني فهو يقوم على التمييز بينهما واستخدامهما بمعنى مختلف أو الدلالة على قيم ومعان نوعية مختلفة، ينطوي عليها أو يترتب على أساسها العمل الأدبي(٦٤).

غير أنه بنظرة فاحصة ورغم إشكالية الالتباس بينهما، فإنّ المرجّح لدى أغلب الدارسين هو جنوحهم لتغليب الخطاب على النص واشتمال الأول على الثاني، مما يعني أنّ الخطاب "أوسع من النص...إنّ الخطاب يتميّز بالطول، في حين النص قد يطول وقد يقصر" (٦٥)، هذا فضلا عن أنّ الخطاب" يستخدم للإشارة إلى كامل سيرورة التفاعل الاجتماعي التي لا يشكل النص سوى جزء منها، فسيرورة التفاعل الاجتماعي هذه تشتمل- بالإضافة إلى النص- على سيرورة الإنتاج التي يكون النص نتاجا لها... وهو ما يجعل تحليل النص جزءا واحدا فحسب من تحليل الخطاب" (٦٦).

لعلّ حدود الخطاب على هذا الأساس تبدو أوسع من تخوم النص، بوصفه بنية تركيبية ودلالية تتسع لتشمل وحدات وأنساقا تلفظية متعدّدة قد تنطوي على أكثر من نص، على نحو يمكن فيه" أن تتألف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصا منفردا، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع يشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد" (٦٧)، ممّا يجعل الخطاب فضاء قابلا لتفاعل ملفوظات كثيرة، ونسيجا لغويا قادرا على اختزال نصوص صغرى غير متناهية، بيد أنّ الاستثناء الوحيد في سياق التمييز بين مصطلحي الخطاب والنص، والاستكانة إلى رحابة الأول – الخطاب- وسعته، هو ذلك الذي وقفنا عليه حين يقلب أحد الباحثين المعادلة ويضع النص موضع الخطاب، فيمنحه سلطة الشمول والاحتواء بمبرّرات يراها منهجية وبنيوية، وذلك في اعتباره النص أشمل من الخطاب منطلقا من التصوّرات البنيوية للنص التي فتحته وجعلته عملية إنتاجية غير مرتبطة بالمؤلف، وسمحت بتعدّد دلالته وتفاعله مع نصوص أخرى (٦٨).

التحليل التداولي للخطاب

يرتبط ازدهار وفعالية الخطاب وحركية مفاهيمه، بتطوّر المعرفة اللسانية التي اتخذت منه موضوعا أساسيا ومركزيا للتحليل والتوصيف (٦٩)، إلى الدرجة التي اعتبر فيها المنهج التداولي بديلا لنظريات أدبية رائجة اهتمت بتحليل الخطاب كلسانيات الجملة والأسلوبية والبنيوية ودراسات نسقية أخرى.

ولعلّ التحليل التداولي للخطاب الأدبي قد صار ينتهج في الآونة الأخيرة مسلكا يفيد فيه من بعض إجرائيات النظريات الألسنية والنقدية المعاصرة، لا سيما في استناده إلى أدوات النظرية اللسانية من حيث البحث في علاقة النص على مستوى أكثر من الجملة الواحدة، وكأنّ تجاوزَ حدث الجملة إلى مرحلة النص موضوعٌ وغاية للفعل النقدي واللساني، وذلك بتتبّع- على سبيل المثال- الإحالات النحوية والبنية الدلالية للخطاب برمّتها، وكذا تحليلات الاتجاه البنيوي الفلكلوري بخاصة المنبثقة عن مبادئ "فلاديمير بروب" (V.propp) (١٨٩٥-١٩٧٠)، مع تحليل الحكاية الشعبية، ثمّ ما أضيف إليها فيما بعد من صياغة جديدة معتدلة كالتي مارسها سيميائيا الناقد والألسني الفرنسي "غريماس" (A. J. Greimas) (١٩١٧- ١٩٩٢) وغيره (٧٠)، ومن ثمّ فإنّ الإجراء التداولي يسعى في تحليله الخطاب إلى التركيز على الجوانب الدلالية والسياقية التي تضبط مقاصد النص وغاياته، حيث يمثل النص الأدبي فعلا تواصليا يؤكد أهمية السياق في تفسير الكلام وتأويله.

يُوصل الخطاب بشكل ما بأساليب الأدب التي تعدّ في الأساس مظهرا من مظاهر اللغة، وهو المظهر الذي يسمح بظهور كينونته ووظيفية، ومن ثمة يتجلى النص الأدبي نسيجا لغويا يتيح للطاقات التعبيرية الكامنة أن تنفجر من صميم الفيض اللغوي (٧١)، وهو ما قد يعني بأنّ الخطاب "الأدبي" هو في حقيقته لغة يمكن أن تخلق من لغة أخرى(٧٢)، التي تنطوي على جملة من عمليات التلفظ ووظائف الألفاظ وخصائصها التواصلية والجمالية التي تفرض فضاء لتلقي هذا الخطاب يخضع لسياقات واقتضاءات معيّنة، ولعلّ أفضل وأبرز ضرب من النصوص الأدبية التي يحبّذ التحليل التداولي والاشتغال عليها بآليات مفتوحة، هو النص السردي الذي يعتبر هو الآخر نسيجا لغويا محكما من العناصر التي تشكله وتميّزه كالشخصيات والمكان والزمن والأحداث والوصف والحوار وتعدّد المستويات الأسلوبية، فيكون هذا مجال الدراسة التداولية حين تهتمّ بتحديد مميزاته الأسلوبية واللسانية منشغلة بتحليل " وحداته الخارجية المشكلة لعلاميتها منذ العنوان إلى

آخر فقرة في الخطاب مرورا بدراسة نسيجه اللغوي والأسلوبي وتحديد البنى الزمانية والمكانية فيه إلى جانب تحديد شخصياته ووظائفها وطبيعة حوارها ومستويات الكلام في حكيها، ومن ثمّ محاولة تحديد الرؤية التي يتضمّنها الخطاب السردي "(٧٣).

وهكذا يمكن أن يتّجه التحليل التداولي للخطاب بالدرجة الأولى إلى السعي نحو استنباط جملة القواعد والأساليب اللغوية والحجاجية (Argumentation) والسياقية والتلفظية التي تحكم الاستدلالات والتوقعات الدلالية ومن ثمّ إنتاج الدلالة، مثل دراسة الحوار داخل النص الروائي، وذلك بالتركيز على الكيفية التي يتمكن بها المتحاورون من الاستدلال على المعاني دونما وجود ما يدلّ عليها مباشرة (٧٤).

الهوامش والإحالات:

١- د.صلاح الفضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص٢٠.

٢- ينظر المرجع نفسه : ص٢٠، وينظر أيضا مصطفى غلفان: اللسانيات العربية الحديثة، دراسة نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٨، ص٢٤٦.

٣- د.حسن مصطفى سحلول: نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص١١.

٤- د.مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية، في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٥، ص٥.

٥- علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، ط١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص٥٦- ٥٧.

٦- فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، ط١، مركز الانماء القومي، المغرب، ١٩٨٦، ص٧.

٧- المرجع نفسه: ص٩٥.

٨- ينظر د. خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، ط١، بيت الحكمة، الجزائر،٢٠٠٩، ص٦٤.

٩- ينظر فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تروتعليق سعيد حسن بحيري، ط١، دار القاهرة للكتاب، مصر، ٢٠٠١، ص١٠٤.

١٠- ينظر مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب......، ص١٦.

١١- ينظرمصطفى غلفان: اللسانيات العربية الحديثة، ص٢٤٦. *الذرائعية (pragmatisme) مذهب فلسفي أمريكي أسسه وليم جيمس وشارلز بيرس ومؤداه أنّ معيار صدق الفكرة أو الرأي هو النتيجة العملية التي تتأسس عليها من حيث كونها مفيدة أو مضرّة، أو أنّ الأفكار المجردة تقاس بمدى انطباقها على الواقع أو بإمكانية تبلورها عمليا، وانه حين تكون الأفكار غير عملية فإنّ الواقع التاريخي والعملي

يظلّ مهيمنا عليها ومن هنا أمكن تسمية هذه الفلسفة التي عرفت بها الثقافة الأمريكية بالفلسفة العملية.

١٢- د.ميجان الرويلي ود.سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥، ص١٦٧.

١٣- Voir C. Normand": sémiotique et pragmatique، revue de sémantique et pragmatique n١، ed. sup'or، p١٠٦، ١٩٩٧.

١٤- فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ص٢٦.

١٥- ينظر حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص١١.

١٦- ينظر خوسيه ماريا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر: د.حامد أبو أحمد، دار غريب،القاهرة، ١٩٩١، ص٢٣٢.

١٧- د.ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي...، ص١٦٩.

١٨- Charles Morris": fondements de la théorie des signes، in langages، n٣٥، ١٩٧٤، p١٩

١٩- p١٩، idem

٢٠- ينظر يعقوب فام: البراجماتية أو مذهب الذرائع، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١٣١.

٢١- ينظر محمد الشنيطي: وليم جيمس، ط١، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، ١٩٧٥، ص٧٢.

٢٢- ينظر د.حامد خليل: المنطق البراغماتي عند تشارلز بيرس، مؤسس البراغماتية، دار الينابيع، مصر- لبنان، ١٩٩٦، ص٢١٤.

٢٣- مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب......، ص٢٣.

٢٤- المرجع نفسه: ص٢٠

٢٥- ينظر د.طه عبد الرحمن: التواصل والحجاج، سلسلة دروس،كلية الآداب، أغادير، المغرب، ١٩٩٣، ص١١.

٢٦- د.محمد محمد يونس علي: مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد، بيروت، ص٣٤.

٢٧- ينظر المرجع نفسه: ص١٣، وينظر مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب...، ص١٧١.

٢٨- د. عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس- ليبيا، ١٩٨٤، ص١١.

٢٩- سمير ستيتية: نحو معجم لغوي شامل موحد، مجلة أبحاث اليرموك، ع٢، مج١٠، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٢، ص١٦٤.

٣٠- ينظرد. نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، ط١، بيت الحكمة للنشروالتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٥، ص١٨.

٣١- د.محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٦، ص٧٧- ٧٨.

٣٢- د.حامد خليل: المنطق البراغماتي عند تشارلز بيرس، ص٢١٤.

٣٣- ينظر خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، ص٦٥.

٣٤- ينظرد. عبد القادر الفاسي

الفهري : اللسانيات واللغة العربية، ط١، منشورات عويدات، بيروت- باريس، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص٤٣٣.

٣٥- ينظر أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ط١، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥، ص٨.

٣٦- ينظر تأليف جماعي(د.علي القاسمي وآخرون): معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٨١، ص٧٠.

٣٧- ينظرميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص١٦٧.

٣٨- يوسف أبو العدوس: البراجماتية مصطلحا نقديا، منشور ضمن أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، بإشراف د. عز الدين إسماعيل، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٦٧.

٣٩- د.طه عبد الرحمن : في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠، ص٢٧.

٤٠- ينظر الجيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٢، ص٠١.

٤١- محمد سويرتي: اللغة ودلالاتها، تقريب تداولي للمصطلح البلاغي، مجلة عالم الفكر، مج ٢٨، ع٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٠، ص٨.

٤٢- ينظرد. أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية، مدخل نظري، منشورات عكاظ، المغرب، ١٩٨٩، ص٣٥.

٤٣- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢١.

٤٤- المرجع نفسه: ص٨٩.

٤٥- ينظر خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية،......، ص١٧٥.

٤٦- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج١، تحقيق عبد السلام محمد هارون،ط٣،مؤسسة الخانجي، القاهرة، دت، ص٧٥- ٧٦.

٤٧- ينظر محمد العمري: البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩، ص٢١٤.

٤٨- الجاحظ: البيان والتبيين، ج١، ص ١٣٨- ١٣٩.

٤٩- أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦، ص١٠.

٥٠- د. عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص؛ المفهوم، العلامة، السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨، ص٩٠.

٥١- ينظر عبد الرحمن حجازي: مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات في النقد، مج ١٥، ج٧، النادي الأدبي الثقافي، جدة،٢٠٠٥، ص ١٢٣.

٥٢- ينظر ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص١٠٢.

٥٣- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٩٨.

٥٤- ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، ط١، دار صادر، بيروت، ص٣٦١.

٥٥- محمد علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم

وإشـــراف ومـراجـعـة د. رفـيـق الـعـجـم، تحقيق د. علي دحروج، ج١، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٦، ص٤٤٩.

٥٦- الكفوي، أبو البقاء : الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش، ط١،الرسالة، بيروت، ١٩٩٢، ص٩.

٥٧- سـمـيـر شـريـف سـتـيـتـيـة: الـلـغـة وسيكولوجية الخطاب، ط١، المؤسسة الـعـربـيـة لـلـدراسـات والـنـشـر، بـيـروت، ٢٠٠٢، ص١٨.

٥٨- عبد الرحمن حجازي: مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، ص١٢٣.

٥٩- خالد سلبكي: التراث والخطاب، مجلة جذور، مج ٤، ع٨، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ٢٠٠٢، ص٤٢٤.

٦٠- ينظر د.سعيد يقطين: تحليل الخطاب الـروائـي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص١٧.

٦١- لطفي الله الشملي: تحليل الخطاب الـروائـي: المفاهيم والتشاكلات، مجلة الـراوي، ع ١٧، النادي الأدبـي الثقافي، جدة، ٢٠٠٧، ص٨.

٦٢- ينظر د. لطيف زيـتـونـي: معجم مصطلحات نقد الرواية(عربي- انكليزي- فرنسي)، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ٢٠٠٢، ص٨٨.

٦٣- مـحـمـد الـعـبـد: الـنـص والـخـطـاب والاتـصـال، ط١، الأكـاديـمـيـة الـحـديـثـة للكتاب الجامعي، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٧.

٦٤- يـنـظـر عـبـد الـواسـع الـحـمـيـري: الخطاب والنص؛......، ص١٢٢.

٦٥- محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، ص١٢.

٦٦- نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، تر: رشاد عبد القادر، مجلة الكرمل، ع٦٤، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، ٢٠٠٠، ص١٥٩.

٦٧- اديـث كـيـروزويـل: عـصـر البنيوية من ليفي ستروس إلـى فوكو، تـر: جابر عصفور، ط١، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣، ص٢٧٩- ٢٨٠.

٦٨- ينظر سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلـى جماليات الإبـداع التفاعلي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ٢٠٠٥، ص ١١٦- ١٢١.

٦٩- ينظر د.نعمان بوقرة: نحو النص، مبادئه واتجاهاته الأسـاسـيـة فـي ضـوء النظرية اللسانية الحديثة،مجلة علامات، مج ١٦، ج٦١، الـنـادي الأدبـي الثقافي، جدة، ٢٠٠٧، ص٢٢.

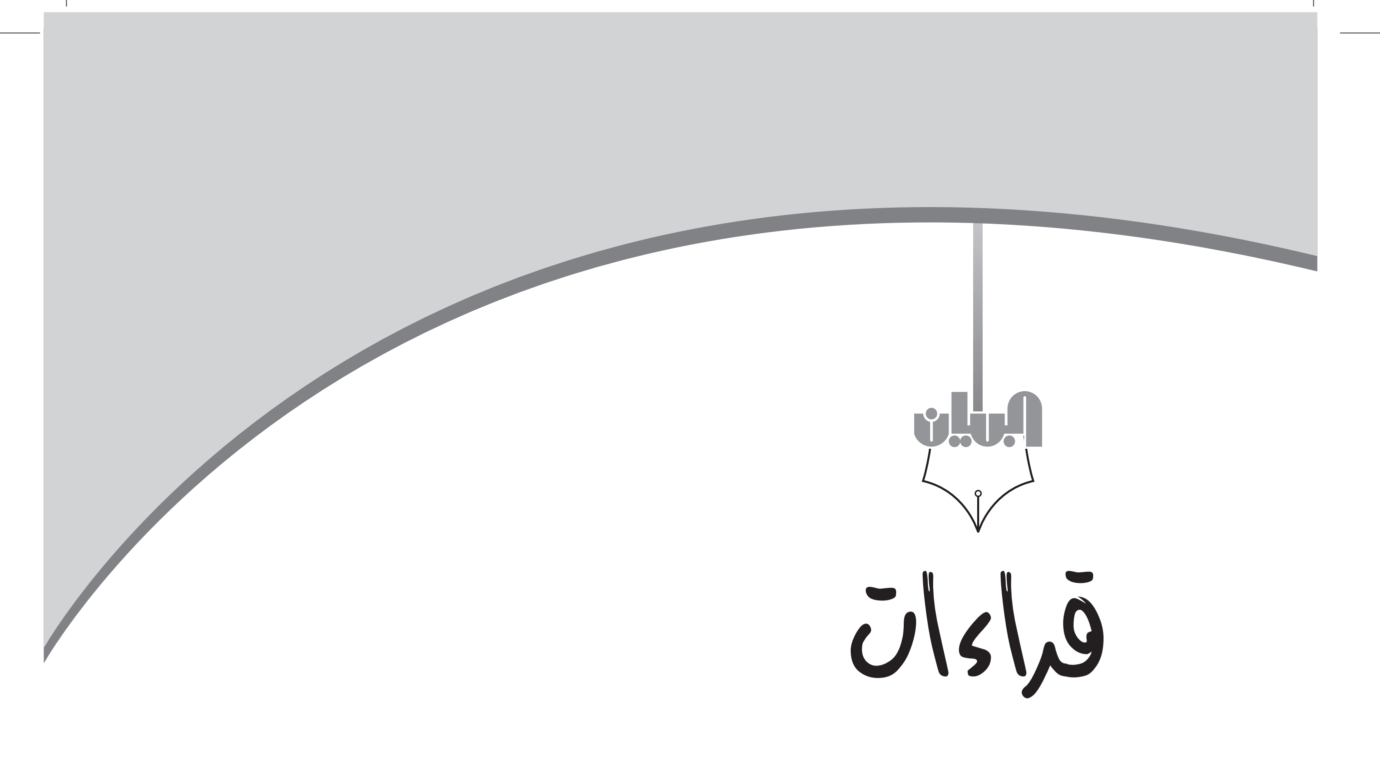
٧٠- ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٩٦- ٩٧.

٧١- ينظر عبد الرحمن حـجـازي: مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات في النقد، مج١٥، ج٥٧، ص١٣٠.

٧٢- ينظر د. عـبـد الـسـلام المـسـدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ط٢،الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٢، ص١١٧.

٧٣- د. نـورالـديـن الـسـد: الأسـلـوبـيـة وتحـلـيـل الـخـطـاب، دراســة فـي الـنـقـد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والـسـردي، ج٢، دار هـومـة، الجـزائـر، ١٩٩٧، ص٧٤.

٧٤- ينظر د. ميجان الـرويـلـي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص١٥٥.



قراءات

نشمي مهنا .. الشاعر الحر ـــــــــــ د. أحمد بكري عصلة

البنية السردية في رواية "مدارس السرطان لهنري ميللر ـــ محمد عبد الرحيم



نشمي مهنا
.. الشاعرُ الحر

بقلم: د. أحمد بكري عصلة*

يتهم بعض النقاد، ولاسيما المتعصبون منهم لعمود الشعر، أصحاب قصيدة النثر، بالتهرب من الوزن والقافية، ومن أوزان التفعيلة لعدم التمكنٍ، إلى هذا النوع الذي استحدثوه. ويرون أنه ليس في حقيقته إلا نوعاً من أنواع النثر الأدبي، وينفون أن يكون فيه شيء من الجدة!

والحقيقة أن التطور في الأدب، مثل التطور في الحياة، حاصل أردنا أم لم نرد. ولهذا نقول: إنه يخطئ مَنْ يضع "قصيدة النثر" ضمن فنون النثر، ويخطئ أكثر من يجعلها جنساً أدبياً جديداً لا علاقة له بالشعر، لأنه في كلا الحالين ينفي الشعرية عنها، بل ينفيها عن عالم الشعر. صحيح أنه لم توضع إلى اليوم دراسة شاملة وافية تنظرُ لهذا الشكل الجديد من الشعر، وأن حركة القول والتنظير، وحتى الإبداع، قد توقفت في بعض أواناتها، ولم تعد تتحرك، إلى أمام بالقدر الذي يؤكد اكتمالها والكمال، ولكن هذا القدر من الاستمرار يعني أنها لم تمت، وأنها موجودة على مدى أكثر من نصف قرن، مما يوجب تقديرها، والبحث في طبيعتها وخصائصها، وفي أسباب وجودها، وعوامل ازدهارها.

ولعل من مبرراتٍ أن نجعلها شيئاً من عالم الشعر نيَّة صاحبها قبل إنجازها أن يكتب شعراً لا نثراً، وتعمده ذلك. وهذا وحده كفيل بأن يدفعنا إلى تقدير هذا العمل، ومعاملته وفق ما أراد له صاحبه، وإلا فإننا نظلمه حين نجعل فنه في عالم غيرِ العالم الذي أراده له. كما أن من المبررات الأخرى أن قصيدة النثر، مثلُها مثلُ الشعر، تختلف عن فنون النثر بفارق واحد هو الوزن والقافية؛ ذلك يقوم عليهما، وهي تتخلى عنهما، ولكن ذلك القيام

* ناقد وأكاديمي من سوريا مقيم في الكويت.



وحده لا يجعل من الكلام شعراً، كما أن هذا التخلي وحده لا يجعل من أي نثر شعراً... إن الشعر ينطق عن نفسه، أياً كان شكله، بإيقاعه الخاص الذي لا يتولد إلا إن الشعر ينطق عن نفسه، أيا كان شكله، بإيقاعه الخاص الذي لا يتولد إلا بعد قراءة النص كله، ربما غير مرة، يساعد على ذلك ما يمتلكه النص من توهج في الفكر، ونبض بالعصر، وتمثل للمباهج والمآسي، تنقل إلى القارئ روح الشعر، وروح الشاعر، والموقف من الآخر، وفي وحدة كلية، وتآلف وتناغم، لا يعني أمامها الوزن والقافية شيئاً، بل إنهما يزولان، ويصبح الشعر بحاجة إلى الكلمة الشاعرة بدلاً منهما، ويتخلص معهما، من كل ما يمثل أو يحقق الشعور بالضجيج الموسيقي الذي يحدثانه، وربما يشعر صاحب قصيدة النثر بالسأم منهما، وبالملل، أو بالثورة العاقلة التي ترغَبُ عنهما إلى إيقاع بديل يعجز الوزن والقافية عن تحقيقه.

نقول هذا ونحن ندرك أن الشعر الموزون وشعر التفعيلة ما يزالان الأمثل، وأن لحركة الحداثة، التي تتمسك بقصيدة النثر، خصومها وأعداءها بما يحملون من الحجج والأدلة، وأن لها أيضاً أنصارها وروادها الذين دافعوا عنها، وأكدوا وجودها واستمرارها، ولكن من غير تدفق، مما يعني أن هذه الحركة بحاجة إلى مؤتمر أدبي كبير تسهم فيه الجامعات واتحادات الأدباء لوضع أسس نهائية أو شبه نهائية له إنقاذاً للأدب من تخبط بعض المنظرين، واختلافاتهم.

هذا الأمر ينطبق على ما يجري في الساحة الأدبية الكويتية التي نمت في النصف الثاني من القرن الماضي نمواً واضحاً شمل مختلف فنون الأدب ولاسيما فن الشعر الذي بدأ بشعر العمود، ثم مازج شعراؤه بين العمود والتفعيلة ثم انتقل بعض أولئك إلى قصيدة النثر، فجمعوا في شعرهم بين مختلف هذا البنى... لكن الأمر تمخض، شأنه شأن مختلف البلدان العربية، عن شعراء مالوا إلى قصيدة النثر، ووجدوا فيها ضالتهم، أو الشكل المناسب لما يرونه وسيلة للتناغم مع هذا العصر المتطور.

و"البحر يستدرجنا.. للخطيئة" ديوان جديد يأتي ضمن هذا التوجه، ويعبر عن ضمير جماعة من شعراء الحداثة، للشاعر الكويتي الشاب (نشمي مهنا). وهو يمثل المجموعة الأولى له، أصدرته دار الفارابي – بيروت ٢٠٠١م.

والديوان بمحتواه لا يخرج عن حدود هذا التقديم الذي وضعناه،

> **صحيح أن عنوان الديوان "البحر يستدرجنا للخطيئة" وهو عنوان لجزء من القسم الثاني، ولكنه ينبثق من طبيعة الحلم الغزيرة الدفاقة، فالبحر والحلم أرضيتان صالحتان لا ستنبات أو استنساخ عوالم أصغر يجول فيها قلب الشاعر وعقله.**

فهو صورة لأشكال الشعر الحديث الثلاثة: الموزون المقفي، في أقله، شعر التفعيلة، في ثلثه الأول، وقصيدة النثر في باقي ثلثيه، ولهذا جاءت مقدمتنا لتوضح طبيعة العلاقة بين هذه الأشكال، وتمهد لقراءة ناضجة واعية لهذا الديوان، وتعطيه حقه قدر الإمكان.

معاناة الفنان

"إلى الحلم الذي أقدحه كل مساء، و... لا يتطاير منه شرر" بهذه العبارة نفتتح مع الشاعر ديوانه، والإهداء لا يقع في أول صفحة منه، وإنما خلف صفحة عناوين القسم الأول منه (على عتبات القلب) وهو قسم تغلب عليه، كما تغلب على الديوان كله، طبيعة الحلم، وشيء من هالاته، وهيولاه، وانسياباته. ولهذا الإهداء بموقعه المقصود دلالتان؛ الأولى تفضي بحال من أحوال الشاعر الفكرية والنفسية، وهي ترصد شيئاً من معاناة الفنان اليومية مع نفسه، ومع فنه، ومع الآخر والأخرى... فهو يحلم وحلمه يأتي مع الوعي تارة، ومع اللاوعي تارة أخرى، ولكنه في الحالين لايَقْنَعُ بلا جدوى حلمه، ولكنه لا ييأس، يظل يقدح معه كل مساء ... والأخرى أنه أراد أن يكون العنوان الأول في الديوان أولَ ما يواجه القارئ بعد عنوان الديوان، ومن ثم يكونُ الإهداء بمثابة ربط بين هذا العنوان (على عتبات القلب) وما يليه في القسم الثاني (في حجراته) ثم في القسم الثالث (في الضفة الأخرى من الحلم) لنشعر مع الشاعر أن الديوان، بهذه المثابة، ليس ثلاثة أقسام كبيرة، أو ثلاثة نصوص كبيرة تحتوي على مقطعات كثيرة أو مقاطع ، بل هو نص واحد، أو قصيدة كبيرة يربط الحلم بين مختلف عوالمهما وأجزائها. وهذا عمل عقلي، وجهد فكري واضح تطلبه النص من الشاعر، واقتضته الطبيعة النثرية لهذا الاتجاه الفذ من قصيدة النثر.

صحيح أن عنوان الديوان "البحر يستدرجنا للخطيئة" وهو عنوان لجزء من القسم الثاني، ولكنه ينبثق من طبيعة الحلم الغزيرة الدفاقة، فالبحر والحلم أرضيتان صالحتان

لا ستتبات أو استنساخ عوالم أصغر يجول فيها قلب الشاعر وعقله. الحلم والبحر واسعان، وكل ما في عالم الإنسان أضيق منهما، ولهذا صح عندي أن يكون العنوان كما فعل الشاعر، أو باستبدال يسير، ولكنه ذو دلالة (الحلم يستدرجنا للخطيئة). فإذا كان الحلم واسعاً يستدرج لكل ما لا يمكن في الواقع، فإن البحر يؤدي وظيفة التهذيب والتنظيف لكل ما يقع في الحلم، أو لكل ما يقع في عالم الإنسان، سواء في يقظته أم في حلمه، وما حلم الشاعر، في حقيقته، إلا تجسيد لأحلام اليقظة، والتطلعات البريئة الشفافة لتحقيق شيء من الخلاص للنفس الإنسانية المعذبة.

هذه التقنية الملحوظة في العناوين الرئيسة تنتزع منا تقديراً خاصاً للشاعر نشمي مهنا الذي نجح إلى حد بعيد، في صناعة عناوين ذات تقنية حداثية عالية متقدمة لا يجيدها إلا المتعمقون في الحداثة والتجديد. وهي تدل على تماسك العمل ووحدته، وتحقيق الوحدة العضوية التي تتنامى في النص – الديوان بدءاً من الفنون وانتهاءً بعنوان آخر قسيم من الديوان.

* * *

في القسم الأول من هذا الديوان – النص نقع على موقف من الواقع كبير، يقوم على تحليل هذا الواقع وكشفه وتعريته، واتخاذ الحلم الكبير بتغيير هذا الواقع وسيلة إلى تجلية هذا الموقف وتوضيحه. إن أنثى الشاعر هنا في (دليل.. لأنثى الأيائل) ربما تكون أنثاه الحقيقية، صانعة الحلم، والمحركة له، وربما تكون، وهذا هو الأقرب، الأرض أو الوطن الذي يحلم بتغييره من خلال حلمه الكبير، ولهذا لا يجد عائقاً له عن الدخول المباشر في صميم الموضوع ليعبر في البداية عن قلقه الإنساني:

على أي جنب ستغفو المراكب ليلاً؟
وحضن الموانئ شوك ينز بعيني
ويقتات صبري

وعن الآثار التي يراها في نفسه، ويشعر بها في قرارة أعماقه: "وهذي مصابيحكم وسوسات تجول بصدر المدائن – توهن فيّ جدار اليقين" و "رأيت فيما يرى العاشقون – بلادي تنفض جيب التذكر" و "وأقدح في حشرجات المتاهة بعض اليقين" و"... والناصبين شِراكاً لنجمة طفل – تحجر في جذوة قلبها بالفتائل"... ولهذا تأتي تساؤلات الشاعر المضنية محملة" بهذه الحيرة القاتلة التي تنتاب الإنسان في غربته، وأية غربة أقسى من غربة الإنسان في وطنه: "على أي جنب سأغفو؟ أما أرعبتك

ويظل الموت نهاية أثيرة في أكثر النصوص، أو رعدة الموت، أو الإحباط الذي يعبر عن الرفض: "هنا انتصف الطريق- خارت قواي- أعلم إن أكلمت إليك.. غريق- إن عدت حيث بدأت غريق- لكني سأموت في الموجة التي لا تأتيك بحثتي..".

الدمامل في قسمات الوجوه؟ أين السبيل؟ أما حان - بعد- لقابيلنا أن يجيء؟..."

وسيلة للخلاص

ويأتي حديث الشاعر عن أرض الجزيرة، وإلى حيزان، ذلك الجمل العربي، حديثاً يحمل، فوق ما يحمل من الهم، صراحة تقرب الشاعر من القارئ، وتضعه أمام الحقيقة الواضحة التي تستدعي أن يحلم القارئ حلم الشاعر بالرغبة في تغيير الواقع والانتقال بالحياة إلى مستقبل أفضل: "فمنذ قرون وأدنا بأرض الجزيرة أنثى الأيائل- كانت تعيث غراماً - وكانت .. تطيح بأوتاد خيمتنا الواهنات... تذر بيادر قمح غرسنا على ناهديها- وتطعمها خلسة للغريب..." "أحيزان يا قبلة للوصول - وشاهد وأد الخزامى- بأذنيك تغفو أحاديث إفك- تناسل في خدرها عنكبوت الفضائح سراً..."

ولهذا يأتي الموت وسيلة للخلاص، وهو موت إيجابي، لأنه لا يعني الفناء بل يعني البداية بعد أن ينظف الموتُ كل شيء، ويطهر الواقع:

إن النهاية "باء" البداية

فاتحة القادمين

هو الموت برق يضيء بمشكاة هذي الخليقة

....

ولابد من قبرات حنين- ولو بعد حين

ذرتها الرياح بقلب الجزيرة

يوماً تعود!

هذه الحقيقة يؤكدها الشاعر في مواقع أخرى في (ذاكرة الجدار) وفي (باخوس والحلم المعتق) وفي (مسافر.. تظلله غيمة جانية) حيث يظل عالم الحلم ماثلاً، كما يظل وهم الشاعر بما في الواقع سائداً، والحلم والوهم جزءان أساسيان من وعي الشاعر، وحدسه بالآتي، ونقده للسائد. ففي (ذاكرة الجدار) تظل الذكريات بكل ما تحمله من جمال الماضي وحميميته تحمل معها لحظة واحدة، أو ذكرى مؤلمة تلغي كل ذلك الجمال وتلك الحميمية، وتقيم المآتم، لأن الواقع يظل على ما هو عليه مصدراً للأسى، والقبح:

"الزائر الليلي – عاد – عيناه تخفي مدية الماضي– يظلله الوجوم".

وكذا الأمر في (باخوس والحلم المعتق) الذي يمتزج فيه القبيح بالجميل، والرمزي بالواقعي، في صورة إدانة واضحة لمجتمع يعترف بالطبقية، ويعطي الحق للأقوى ولو كان على باطل أو على حساب الأضعف. في هذا النص يرتكب الكهنة الموبقات، والمفترض أن يكونوا مصدر التقوى والصلاح، على حين يعيش العبيد ضائعين تائهين، مهضومة حقوقهم، ولكنهم يمثلون المؤمنين الصالحين، وهم السواد الأعظم من الكادحين، ونقيضهم أولئك الكهنة العصاة الذين يظهرون بمظهر التقوى والعفاف، ويخفون الكفر والجناية... إنها صورة لعالم الوثنية المندثر، يجددها اليوم عالم الإنسان المعاصر الذي طحنته الحياة بسطوتها المادية، وقسوة أربابها، وتسترهم بكل ما لا يَسْتَتِرُ، متخذين من منطق القوة وسيلة إلى إرهاب العبيد، فمن كان معهم نال رضاهم، ومن خالفهم نزل به سخطهم وغضبهم. إنه منطق القوة الأعوج، منطق الإرهاب الحقيقي، منطق العولمة، الذي دفع الشاعر إلى موقف كبير تحول به من الخاص إلى العام، وأدان به الطغيان الدولي المتستر بالدعوة إلى العولمة، وانتهى معه بالدعوة إلى الثورة والحرية:

"ثوروا .. ارفضوا.. دقوا بأثقال المعاول

صرح أهواء الطغاة.."

ومثلما انتهى النص السابق بالثورة انتهى تاليه (مسافر تظلله غيمة حانية) بدعوة مماثلة ولكنها امتزجت بالأمل المجروح: " كلِ الحقول بعينيّ أغلالها.. فانية – أَوَهْماً نحارب كل الطغاة– ونهدر عمراً.. فيولد كلِ صباح جديد بنا" هنا نتوقع يُسْراً بعد عسر الولادة، ولكن عسر الواقع يأتي بما لا يُتوقع، وبما لا نرغب فيه، يأتي بـ "طاغية" جديد... مما يزيد في المواجع والآلام، ويستدعي الاستمرار في رحلة الحلم والهم، واستكشاف ملامح أخرى على طريق الخلاص... تبتدي في القسم الثاني حيث يبدأ بعنوان (أعدك سوف أحلم مرة أخرى) أولى القصائد النثرية ضمن هذا الديوان، ولكن وعد الشاعر، حلمه النهاري الأخضر الواضح لا يتحقق، تمحقه أعيُن الناس... ويأتي بعده حلم آخر .. مع أولى خيوط الفجر حيث الصحو والدفء والشعر، وعودة إلى عالم الذات، دخول إلى حجرات القلب، وسرد لتفاصيل حلم الشاعر، من جديد، في (ظمأ) و (أسماؤنا) و (في

انتظار الأب غودو) حتى نصل إلى (البحر يستدرجنا للخطيئة) حيث يعود الشاعر من جديد ليربط بين الذاتي والموضوعي، أو بين الخاص والعام من جديد، متخذاً من البحر رمزاً لأحد أمرين: الحلم الكبير بالخلاص، أو رمز للواقع بما في البحر من دلالة على السعة والرحابة. في هذا النص، وهو لا يخرج عن كونه جزءاً مهماً من الديوان- النص، يلجأ نشمي المهنا إلى إعادة التقنية العامة للديوان، ولكن بصورة أقل مساحة، وإن كان الأمر لا يقل أهمية عما هو عليه في الديوان كله. إنه يتخذ من كل ما يتعلق بالبحر جزئيات أو وسائل لإعادة تصوير الواقع، كالنهر والجزر، والموجة، والمراكب الشراعية، ويفلسف العلاقة بين كل جزئية منها، ليؤلف صورة جديدة للعالم. فالجزر تحن إلى الأرض، أصلها، وبخاصة حين يقبل الناس إليها، والنهر- كما يقول البحر-: يشكوكم لي- يريني بقايا غسيل حكايات تساقطت منكم على ضفتيه- يعرف جيداً أسرار قراكم...". والموجة تعقبها موجة تمحوها، مثلما يموت فرد ويأتي إثره آخر، أو يتلاشى جيل ليعقبه جيل آخر... والمراكب الشراعية تمضي

" بفصاحة كفّ الريح" وإلا توقفت، فهي رهنٌ بغيرها، وهكذا كل إنسان رهن بقدره، بقوة ما تحركه أو تلبده وتلجمه بقوة الخوف. و الكل، كل الناس، ضيوف على مائدة البحر، على الواقع، على الحياة، يأكلون ما يأكلون، طيباً أو غير طيب، ولكن لا أحد يجرؤ على الرفض أو الإفصاح عن سوء ما يأكلون، إلا القليل، إلا القندس الذي تجشأ وقال:

"ماؤك يا مولاي أجاج!"

ويظل الموت نهاية أثيرة في أكثر النصوص، أو رعدة الموت، أو الإحباط الذي يعبر عن الرفض: "هنا انتصف الطريق- خارت قواي- أعلم إن أكلمت إليك.. غريق- إن عدت حيث بدأت غريق- لكني سأموت في الموجة التي لا تأتيك بحشتي..".

طقوس مطرية

وعلى الوتيرة نفسها يتَّابع حلم الشاعر بجزئيات ذات دلالات مماثلة، فيحلم بالصحو في (رؤيا) وينتزع من صدره جمرات ينظمها بخيوط المطر، في (طقوس مطرية) ثم يعبر عن جهله بمن تحلم به؛ كيف تريده أن يكون في (يحبها أن..) ليصل إلى لحظة ما يرى فيها ذاته، ويكتشف بعض الحقيقة (الآن فقط) و (فوانيس) لتعود

(ظلال الخوف) تسيطر على عالم الإنسان، ورؤاه، حيث لا أحد في جوف الكهف أو العالم، حيث لا شيء سوى الوهم "كان وحده يملأ الطرقات"... وحيث نهاية القسم الثاني من الديوان، وهي تسلمنا بشكل تلقائي إلى القسم الثالث (في الضفة الأخرى من الحلم..) حيث نلتقي بصور شتى تؤكد ملامح القسمين السابقين، ولكن بتفاصيلٍ أدق، حيث يظل الوهم سيداً، والإنسان يضؤل ويصغر حتى يضيع في (شيزوفرينيا) أو يقع في حال من الصدام والتضاد مع أولئك الذين يبتلعون البحر ولا يشبعون، مع (القديس بمعطفه الأسود) يطفئ الشمس بأحلامه، ولا يدع أحداً من "أهل الميناء يهجعون"، أو يشعر بالغربة القاتلة، "يحس أنه شجرة صامتة في ليل صيفي هادئ يمرون تحت أغصانها الوارفة ولا يلتفتون.." .. حتى إذا وصلنا معه إلى (تركات المذكور أعلاه) كنا مع شيء من:

حكمة المفلسين

ورؤية الرمد

وتساؤلات تتوالد من عدم..

وهو يسرد بعض تلك التفاصيل تحت عناوين: (تفاعيل معلقة) و(من لا يحب تالا) و (على هدير المترو) و (بعد عشا، دسم) حتى نصل إلى (مشاهدات.. عدسات لاصقة) وهي ثماني مشاهدات متفرقة، يحمل كل منها نسغاً مما سبق، أو رؤية شبه نهائية لبعض الرؤى السابقة؛ ففي (ان تسرق غيمة) يتمنى لو استجمع تلك الغيمة بجيبه ينثر خراجها على شفاه بلاد ظامئة، وفي (صورة مكبرة) يفتقد أي جمال في صورتها المكبرة في غرفته حين يخلو بها، ها هنا شعوران، الأول جمعي، والآخر ذاتي ولكنه يعبر عن الآخرين بطريق من الطرق، وفي (اختلاف) يؤكد أن الإنسان يتغير ويتبدل على حين تبقى حقائق الأشياء الخالدة، كالبحر، ثابتة، وفي (لِمَ لمْ أنجده؟!) تعبير عن الضعف الإنساني، والندم حين لا يجدي الندم، وفي (نورس) يستنسر البُغاث، ويشعر بعدوى المناعة وفي (عدوى) ويعطي الوعد بالعطاء الكبير في (مؤونة) حيث "بجيبك الخلفي قصائد لم تطفأ بعد) ليأتي بعد (وضوء) ليكون ختام القسم الأخير، وختام الديوان حيث :

.. لابد.. لكي تتعمق بالمعنى

أن تستحم من درن الكلمات

لتعود -كما ولدتك أمك – واضحاً

.. ونقيا

* * *

النص أو الديوان برمته إنساني

النزعة وإن كان يبدو في بعض جزئياته محلياً (الجزيرة- حيزان- يقظان- المبيَّت...) وهذا في صالحه، وفي صالح الأدب عامة. والأقسام الثلاثة ما هي إلا دوائر ثلاث يفضي كل منها إلى الأخرى، مثلما تقود الغرفة إلى أختها، في تتابع كتتابع الأحداث في حلم عميق يمتزج فيه الحدث السعيد بالحدث المأسوي، ليعكس صورة الواقع، وموقف الشاعر من هذا العالم الذي تغير فيه كل شيء بفعل الثورة العلمية، وعصر العولمة، أو من الإنسان الجديد الذي صار صغيراً أمام هذه التضجرات العظيمة في مجالات العلم و المعرفة، والتي أدت إلى تغير عظيم في مفاهيم السياسة، وفي الأخلاق، والعادات، والعلاقات.

مأساة إنسانية

وإزاء هذا الأمر أحسن الشاعر إذ ابتعد عن فلسفة التشيؤ التي صاغها جورج لوكاتش، ورفضها، وأصر على أن تكون علاقته بالعالم علاقة إنسانية حميمية حارة، فاتخذ من الحلم وسيلة لهذا التعامل، وتسلح بالوهم لينتقد هذه التغيرات، وأعطى كل جزئية من جزئيات الواقع حرارة الحياة، وقوة الرغبة الإنسانية في التغيير والسعي نحو الأفضل أو نحو الكمال. ولهذا نخرج من تحليلنا لحلم الشاعر مدركين أبعاد المأساة الإنسانية، والخطيئة التي يستدرجنا إليها هذا العالم الذي كنَّى عنه الشاعر بالبحر، وأحسن في ذلك ولكن يمثل بداية الحياة الإنسانية، ونهايتها، وربما بدايتها الجديدة، ومنه يمكن أن يُصنع الوضوء والطهر ولو كان ماؤه ملحاً أجاجاً!.

الوحدة العضوية في هذا الديوان- النص لا ترجع إلى وحدة الموضوع فحسب، بل ترجع إلى غير ما عامل. إن وحدة الحلم والهم والموقف من هذا العالم المتغير تمثل شعوراً حاداً بمأساة الوجود، وهو شعور يكاد يكون عاماً، وهو عامل كبير من عوامل الوحدة والتضام.

يضاف إلى ذلك هذا الطابع القصصي الذي بُني عليه الديوان، فكأنه رواية كبيرة ذات فصول تحكي قصة هذا الوجود، وما يسود العلاقات الإنسانية من سير نحو الفساد بحكم العولمة المستبدة، وطغيانها الكبير. إن طبيعة القص، أو البنية القصصية له، على الرغم من الاختزالية التي نراها في بعض المواقف والمقاطع تؤكد إدراك الشاعر لأهمية ذلك في صنع الوحدة العضوية، وبناء القصيدة النثرية بناء ينمو ويتصاعد، لا على شكل بداية تسير بنا إلى نهاية

مرسومة، ولكن على شكل رصد متوهج متألق للمشاعر الإنسانية في مواجهة واقع مضاد، مما يقيم الصراع الذكي في مكان غير مرسوم الحدود، وزمان لا يعترف بالحدود، لأنه يسعى لتحقيق الديمومة، واكتساب الخلود، على أنه أدب لا مرحلي يلغي الفروق بين الأزمنة والأمكنة، ويتطلع إلى تحقيق وحدة الشعور الإنساني، ووحدة المصير.

ثم وحدة الإيقاع، وهي لا تتمثل في وزن أو قافية، فحسب، وإنما في لغة تمتاز بما يلائم مقامات المضمون، فتأتلق أو تتوهج في مواقف التعبير عن الرضا أو الثورة أو الحث، وتخبو في مواقف التعبير عن الإحباط والقلق والتعب، ولكنها في الحالين وجه لحال واحدة، وتعبير عن مضمون إنساني ذي طبيعة تقوم على التضاد والصراع.

تؤكد ذلك وحدة الصورة؛ فالنص – على الرغم من جزئيات الواقع الكثيرة- صورة واحدة، لواقع واحد، نبتت على عناصر الشعور والفكر والتعبير.

* * *

إن الحديث عن الوحدة العضوية في شعر نشمي المهنا لا ينفصل بحال عن الحديث عن اللغة والصورة والإيقاع في عناصر متلاحمةٌ تلاحم الجسد الواحد، ولكنا سنفصل القول في الإيقاع قليلاً بسبب تعمد الشاعر التنويع فيه كما قلنا في البداية، حيث جعل القسم الأول مبيناً في أكثره على وزن التفعيلة؛ على تفعيلة الكامل (متفاعلن) في (ذاكرة الجدار) ومنها :

العائداتُ " الهامساتُ

بوجه نافذتي..

متى أشعلن أوردة المحالْ؟"

وعلى تفعيلة المتقارب (فعولن) في (دليل لأنثى الأيائل) و(مسافر.. تظلله غيمة حانية) حيث يقول في الأخيرة:

"تريَّثْ.. فسوف تلوحُ بأفق متاهاتنا .. ساقية

فمازال في القلب بعض الرجاء

ومازال في العِرق قطرةُ ماء"

كما مَزَجَ بين تفعيلتي الكامل (متفاعلن) والرمل (فاعلاتن) في (باخوس والحلم المعتق) كما في قوله:

"..أو أطلق الآهات – كالإرعاد- في البوابة الكبرى

ورَجْعُ الصوت في الساحات ينمو والحناجر

إن للصخر.. حناجر!!

إن للصخر.. حناجر!!"

واستخدم البحر الكامل بوزنه التقليدي مرة واحدة في ثلاثة

أبيات، في النص السابق نفسه، ومنها:

خَلَعَتْ رداء الخوف أعينها لكي

يحدو هواها الشوقُ والولهُ العميقْ

ولكنه لم يمزج هذا القسم بأي من مقاطع النثر، وقد أحسن في هذا وحقق شيئاً كبيراً من التناغم الإيقاعي الذي يمكن أن يصاب بشرخ أو بما يشبه النشاز فيما لو استخدم معه النثر، على نحو ما فعل الشاعر السوري الطبيب علي الناصر في دواوينه (الظمأ-١٩٣١) و (السريال-١٩٣٥) و(هذا أنا - ١٩٦١) و (اثنان في واحد -١٩٦٨) وكان في هذا من أسبق الشعراء العرب المعاصرين إلى ريادة مثل هذه التجربة.

أما في قسمي النص الآخرين فاعتمد على قصيدة النثر، وأثبت بذلك مقدرته على التعامل مع كل أنواع الإيقاع على وتيرة و احدة من التكوين والتوقد وتوهج الإيقاع. فقد ابتعد مع الأوزان المأثورة عن القعقعة والجلجلة، تماماً كما بدا في قصيدة النثر، وآثر الإيقاع الهامس أو الصامت المنسجم مع أحوال الحلم والوهم التي تُسربل الديوان، ومع لحظات الدهشة والإبهار والانبهار التي - غالباً- ما تنتهي بها المقاطع الشعرية عامة، بحيث لا يشعر القارئ بقوة الفصل بين ما هو تفعيلي وما هو نثري، مما يؤكد نجاح الشاعر في تحقيق نوع من الموسيقا الداخلية التي لا تحتاج، بالفعل، إلى لفظ صارخ، أو وزن رتيب. وهذا شهادة على ميلاد شاعر حقيقيي يعرف كيف يسخر اللغة للإيقاع، والإيقاع للغة، في عملية تآلف وتناغم تشهد عليها مقاطع النثر كلها، ومنها قوله:

"صوتك غريبة ملامحه كصوتي

ليس به بحة ولا حشرجة

وإنما نصفه رياح عاصفة!

هل نتكلم من قلوبنا ؟"

تمتاز لغة نشمي، فوق ما سبق، بإتقان القوالب التقليدية، واستخدام بعضها استخداماً غير تقليدي. وإنه يستخدم أسلوبي الخبر والإنشاء، ولكن تقنية الخبر لديه تغلب على تقنية الإنشاء الذي يأتي كلحظات صحو من الحلم أو الوهم، أو إشارة إلى شيء من التنبيه وربما السخرية، أو غير ذلك من الدلالات المنبثقة عن مواقف الشاعر ورؤاه، منها على سبيل المثال: "أما أرعبتك الدمامل في قسمات الوجوه؟ أين السبيل؟ إلى أي سرب الحباري تحن بهذا الحداء الأنين ؟ أما حان

– بعد– لقابيلنا أن يجيء؟ أصوفي هـذا الـزمـان يـواكـبـه الـوحـي أنـى يـحـل؟ متى أشعلن أوردة المحـال؟ كيف يا من أدمن الرق بهذا القيد قانع؟ ألم تساورك الـرؤى؟ أَوَهْماً نحارب كل الطغاة؟ لو كنتِ أحمل لافتة الـرقـم أيظـل عقيماً؟ كيف تحبه أن يـكـون؟..." وهـذه التقنية الإنشائية تكثر في القسم الأول من الديوان ذي الإيقاع التفعيلي، وتقل في القسمين الآخرين، حيث قصائد الـنـثـر، وهـذا طبيعي فـي قصائد النثر التي يقل فيها الخطاب، ويكثر الإخبـار والتحليل بما يتناسب مع طبيعة الـسـرد التلقائي لـلأحـلام، والـعـرض المبسط لأحـوال الـوهـم، والسعي للتواصل مع القارئ.

كما تمتاز، أو يمتاز هو، بحرية كبيرة في اختيار اللفظ من غير مراعاة لـلـقـداسـة المـعـهـودة لألـفـاظ اللغة، فيستعمل – عندما يحتاج– اللفظ العامي الذي يؤدي دلالة قد تعجز المفردات الفصيحة عن أدائها، مثل (الكحّة) و (المبيَّت) و (جرسونة) .. أو يستعمل بعض المـنـقـول إلى العربية بفعل الحضارة العصرية، مـثـل (الجـنـتـلـمـان)... ولـكـن هـذه الاستعمالات محدودة، وفي مكانها، وأرى أن يستمر الشاعر على هذا النهج فلا يبالغ في ذلك وإلا تجاوز حـدود التطوير المعقول إلـى درجةٍ الافتعال المرذول، ولا أظنه فاعلاً.

صورة بحرية

الـصـورة عند نشمي مهنا ليست– بطبيعة الحال– تقليدية، فهي على الرغم من ورود الكناية والتشبيه والاسـتـعـارة عـفـواً، صـورةٌ بحرية– إن صح هـذا التعبير– تنسجم مع طبيعة البحر المتآلفة المتناغمة، وتكوِّن بأجزائها الكلية المتكاملة كلاً أكبر هو الديوان، الـذي هو – كما قلنا – قـصـيـدة واحـدة متكاملة، وهـو أيـضـاً صـورة واحـدة لموقف كلي للشاعر من العالم الخارجي، والعالم الداخلي له، وهو يتأثر بذلك العالم الخارجي في كل الأحـوال. صور الشاعر ترتبط عضوياً بلغته وإيـقـاعـه، كمـا أسـلـفـنـا، ولا يمكن الحديث عنها بمعزل عن ذلـك، أو عن الموقف النفسي للشاعر.. فكل مقطع، مـوزون أو نثري، يعبر عن موقف كلي للشاعر، والاستشهاد هنا إطالة غير مبررة، وهو صورة فنية تتصل بسابقتها، وتمتد إلى التي تليها، لتؤكد، في النهاية، أن الـنـص– الـديـوان مـا هـو إلا صـورة واحـدة لـهـذا الـعـالـم الـكـبـيـر كما يتمثل في رؤى الشاعر وأحلامه . إنها صورة بحرية بحق، تنسجم مع طبيعة العنوان (البحر يستدرجنا..

للخطيئة) وما البحر هنا إلا هذا العلم مقدَّماً في هذه الصورة الشعرية المتألقة.

* * *

إن النهاية باء البداية

فاتحة القادمين

هكذا قال الشاعر، و(البحر يستدرجنا.. للخطيئة) بداية موفقة وناجحة لبحر عميق عميق لشاعر لا يخشى الزحام" وبقلبه مواقد شوق، وبجيبه الخلفي قصائد" لم تُعلن بعد، وتجارب واعدة واعدة، ولكن بشرط الحذر من المبالغة في التجديد، والخروج على المألوف، والحذر الشديد من داء الغرور الذي يقعد الشاعر الحق عن التقدم، ونشمي شاعر بحق،وواعد بحق، وما عُرف عنه دل أو غرور، ولكن التحذير والتنبيه واجب الناقد على كل حال.

البنية السردية في رواية "مدار السرطان" لهنري ميللر

بقلم: محمد عبد الرحيم*

من خلال منهج "جيرار جينت" في خطاب الحكاية، سنتناول رواية "مدار السرطان" لـ "هنري ميللر"، وذلك من خلال النقاط التي طبقها "جينت" على رواية "البحث عن الزمن المفقود" لـ "مارسيل بروست". وسنجد أن العديد من هذه النقاط يتوافر في (مدار السرطان)، أولاً لأنها كتابة عن السيرة الذاتية، كما أنها ليست سرداً قاصراً على هذه السيرة، بل أن صاحبها يُعيد اكتشاف نفسه من خلال تجاربه ـ تدوينها ـ ومن خلال الآخرين.

" لقد أرسلت إلى هنا لسبب لم أسبر غوره بعد " ص ١٧

ربما هذه العبارة مع عنوان النص يُشكلان معاً العتبة النصيّة، فهذا الجهل بماهية وجود البطل، والعفن الذي يُحيطه من كل جانب، واللاجدوى من الفعل، كل هذا يمثل السرطان الوهمي، الذي يدركه البطل جيداً، ولا يعرف له سبباً، لكن الذي يدركه جيداً هو أنه لابد وأن يعيش، وهو المبرر الوحيد الذي اكتشفه في النهاية، حتى يكتب كتابه هذا، محاولاً خلق كتابة جديدة، تهدم ما سبق وتنفيه / الحضارة الغربية، فالكتابة أصبحت سرطاناً هي الأخرى، بالنسبة للكتابات المزيفة.

"هذا ليس كتاباً هو تشهير، افتراء، تشويه سُمعة.

هذا ليس كتاباً، ليس بالمعنى العادي للكلمة. لا، هو إهانة مُطولة،

بصقة على وجه الفن... سأغنى بينما أنت تنعق،

وسأرقص فوق جثتك القذرة ... " ص ١٨

---

* كاتب وروائي من مصر مقيم في الكويت.

أولاً: المفارقة الزمنية

تأتى المفارقة الزمنية من خلال وجهة نظر الشخصية وحالاتها المتباينة، ووجهة النظر هذه ليست عبارة عن منظور فكري مجرد، ولكنها منطق ترتيب الصور، وتعدد الأصوات الذي يعطيه الراوي دلالات أخرى، فيتداخل معها، ويُعيد بناء رؤيته من خلالها، وأوضح شكل لهذه المفارقة هو الزمن الداخلي للشخصية، وعلاقاته وزمن الآخرين. وذلك من خلال .. الاسترجاعات/ الاستباقات/اللاتواقت.

الاسترجاعات

يتوقف الراوي كثيراً داخل النص/ الحكاية لتقديم شخصياته، خاصة في بداية السرد، ثم يستأنف ما كان ينتويه (استرجاع داخلي غير قصصي)

"يرتدي بروفسكي بدلات قطنية، ويعزف على الأكورديون" ص ١٩

"يعجبني فان نوردون، وإن كنت لا أشاطره رأيه في نفسه على أنه فيلسوف أو مفكر" ص ٢٠

وهناك استرجاعات مثلية القصة لا تبتعد عن الخط السردي للحكاية، وهي تكرارات وتذكيرات عمدية، ما بين زمن ماضي ولحظة حاضرة. فكل ذكرياته وأحاديثه عن "مونا" زوجته تتم عبر تحويل الماضي إلى حاضر، يُلازمه طوال الوقت.

"قبل هذا بعام اعتدت أنا ومونا أن نتمشى ... " ص ٣٢

"مونا رحلت منذ زمن طويل، واليوم بالذات أنا ذاهب لأقابلها،

وقرابة المساء أقف هناك ووجهي محشور بين القضبان،

ولكن لا أثر لمونا ... " ص ٣٣

"يبدو الآن أني بت أفهم بشكل أفضل قليلاً بسبب استمتاعها المفرط

بقراءة ستريندبرج ... " ص ١٧٤

الاستباقات

لم تأت الاستباقات في النص على سبيل التشويق، كما في الرواية الكلاسيكية، ولكنها استباقات داخلية، عبارة عن تكرارات تكوّن إيقاعاً، وتعود هذه الاستباقات للسارد، وليس للبطل (فالسارد مهتم بالحكي، الذي يفوق قدرة البطل ومعرفته)

"بعد قليل سيدخل مولدورف..ومن ثم سيستقر من جديد في حماة إيديولوجيته، وقد تولد قصيدة" ص ٤٤

اللاوقتية

الزمن في هذه المقاطع السردية يعد زمناً مستقلاً، وفي النص تأتى اللاتواقتات كثيراً، ولها شكل واحد لا يتغير، بحيث تصبح إيقاعاً عاماً للنص. فهناك مدخل احتفالي ثم تأتى (مونا)، ثم يسترسل في أحلام يقظة، يصل معها إلى غنائية شديدة، فهو يصنع زمناً فنياً، داخلياً، يخص السارد، وبالتالي ينتفي إدراكه.

"خلال الأربعمائة سنة منذ ظهور آخر روح مفترس، أي آخر رجل عرف معنى النشوة، كان هناك انحدار مستمر ومضطرد للإنسان في الفن،

في الفكر ... كانت مونا تقول لي في فورات شعورية (أنت مخلوق عظيم)

وعلى الرغم أنها تركتني هنا لأفنى ... كانت خفيفة كجثة طافية ..

أصابعها تنزف حزناً والدم تحول إلى لعاب، .. وتدور الأرض في ليل أبدي متجهة نحو المجهول ... لعل الهلاك هو قدرنا، وليس لدينا أي أمل، ولكن إذا كان الأمر كذلك دعونا نطلق صرخة أخيرة ، كفانا عويلاً / مراثي وترانيم جنائزية/ تراجم ذاتية وتواريخ/مكتبات ومتاحف، دعوا الموتى يأكلون الموتى. دعونا نحن معشر الأحياء نرقص حول حافة فوهة البركان، رقصة الرمق الأخير، ولكن ليكن رقصاً" ص ٢٣١ : ص ٢٣٨

ثانياً :المدة

أشكال الحركة السردية من خلال ... المُجمل، الوقفة، الحذف.

المُجمل

استخدم الكاتب المُجمل كقيمة إيقاعية، بخلاف الشكلية القديمة في الرواية الكلاسيكية، وهذا الإيقاع يتشكل من خلال تواتره طوال النص.

(وصف عدة سيدات قابلهن، ومقارنة ذلك الوصف الخالص بحالة "مونا"

حيث أن وصفهن الحسي يقابله وصف روحي مفقود دائماً، تمثله "مونا")

"مونا جائعة ، ثوبها رقيق ... مونا تفقد أعصابها ... " ص ٣٥

"يسيطر على تانيا مزاج عدواني .. تعرف أني لم آت هذا المساء لأخصبها " ص ٤٢

"وفاني جالسة على المقعد .. قدماها السمينتان قصيرتان لا تصلان إلى الأرض "ص ٤٩

الوقفة

والوقفة عبارة عن انحياز لما هو قصصي على حساب السردي أو الحكائي، فيتم قطع الزمن السردي، ولكن الكاتب يستخدم الوقفات بشكل مزدوج، فهناك قطع زمني للسرد عبر وصف الشخصيات أو الأماكن، إلا أن هذا القطع اللحظي يتم إدماجه زمنياً داخل زمن السرد، من خلال الوصف التأملي للسارد، فيتم سرد انطباعه عن الشخصية أو الأماكن العديدة التي يصفها .. الكنيسة/المعبد/المدرسة. فيتحول الزمن هنا من زمن قصصي إلى زمن الحكاية.

"إنني أستعيد سلسلة الظروف التي قادتني في آخر الأمر إلى بيت (نانانتاني) أنا الآن مستلق على الأرض وسط جناحه البهي .. وهو أحد الهندوس الذين لم أقدم لهم عوناً في أمريكا، لقد عرّفني بنفسه باعتباره تاجراً ثرياً ...، وأدركت منذ النظرة الأولى أنه نصف عاقل، بيد أن أنصاف العقلاء يتصفون أحياناً بعبقرية تكديس الثروة " ص ٨٨ / ٨٩

الحذف

والحذف الزمني خلال السرد يكون إما صريحاً، أو ضمنياً

١-الصريح

"تمر بضعة أشهر، المكان هو الفندق نفسه، والغرفة نفسها" ص ٣٣

"بعد ظهر يوم أحد أشبه بهذا اليوم" ص ٥٥

٢-الضمني

"هذا آخر إفطار أتناوله في بيت الكاتب المسرحي" ص ٦٧.

ثالثاً :التواتر

يأخذ التواتر في النص أحد شكلين، أو مزيجاً بينهما هما ..

التفرد/السرد، التردد/القص. وهذا التداخل بين التفرد والتردد يظهر على مستويين:

١- رواية لا متناهية لما وقع مرّة واحدة والأمر هنا لا ينحاز إلى تشويق، أو نص بوليسي، بل أن هذا التكرار الإيقاعي الممتد خلال النص يتخذ حالة "مونا" حيث يستحضرها الراوي لحظة رحيلها بعدة أشكال طوال النص.

٢- رواية واحدة لما وقع مرّات لا

متناهية وهذا الشكل خاص بحالة من التداعي والتحليل، وذلك في حركة تكرارية، يبدأ منها ثم يعود كما كان، ويبدأ ثم يعود، وهكذا، كمحاولة للتحايل والتعايش (محاولاته العثور على وظيفة ثم تركه لها .. مُصحح لغوي/عاطل/مدرس لغة إنجليزية/ عاطل/ ....../ ......).

رابعاً :الصيغة

. نجد أن السارد هنا حاضر في العمل، أي أنه سارد من الداخل (بطل يحكي قصته)، وهو هنا لا يرقى إلى درجة السارد العليم، بل يتبنى وجهة نظر الشخصية (الرؤية مع). حيث السارد = الشخصية.

التبئير

اعتمد النص التبئير الداخلي في معظمه، ولكن هناك تغيرات في المنظور السردي، الذي تكرر أكثر من مرّة من خلال (الزيادة) أي .. إعطاء خبر أكثر من اللازم (تبئير خارجي) كما في اجتياح وعي أحد الشخصيات. وهذا يردنا إلى (الخطاب المؤسلب) حيث يقلد الراوي الشخصية لا في حديثها، ولكن في حَرفيتها، وبالتالي تتحدث الشخصية كما يراها الراوي، فتموت عبر أسلوبها هذا (تمثل هذه الحالة جميع الشخصيات في النص، فيما عدا "مونا" التي تطغى حضوراً على السارد نفسه)

تعدد الصيغ

بما أننا في حالة سيرة ذاتية / خيالية، فالسارد يستخدم التبئير على البطل، وبالتالي ينبني ذلك على النقصان، أي .. اقتصار السارد على الأخبار التي يحتفظ بها البطل لحظة الفعل، فوجهة نظر البطل هي التي تتحكم في الحكاية، من خلال هذه الجهالات المؤقتة/النقصان.

خامساً :الصوت

ينتمي السرد إلى الزمن المُقحم، فهناك اختلافات زمنية تقع ما بين لحظات الفعل، حيث تتداخل الأزمنة من استباقات / ماضي، إلى استشرافات / مستقبل، داخل زمن الفعل / حاضر. كما لا تنتمي علاقة القص بالسرد إلى وتيرة واحدة فهناك النمط التفسيري، من حيث علاقة الحكاية الثانية بالأولى، فيتم عن طريقها كسر للأحداث التي أدت إلى نقطة الحكاية الأولى. وهناك النمط

الضمني، حيث تصبح الحكاية الثانية فعلاً سردياً في حكايات السرد ككل. (عالم المرأة الروسية ... بائعة الهوى التي تحولت إلى أخت لأنها تحمل مرضاً جنسياً) ص ٢٠٦ : ص ٢٢٢ . ونوع السارد في النص يتحدد مما سبق أنه .. سارد داخل القصة، يروي قصته الخاصة، والسارد هنا سارد ذاتي/ يُعطي معنى للكل، ويخص البطل بتفسير وتأويل هذا المعني.

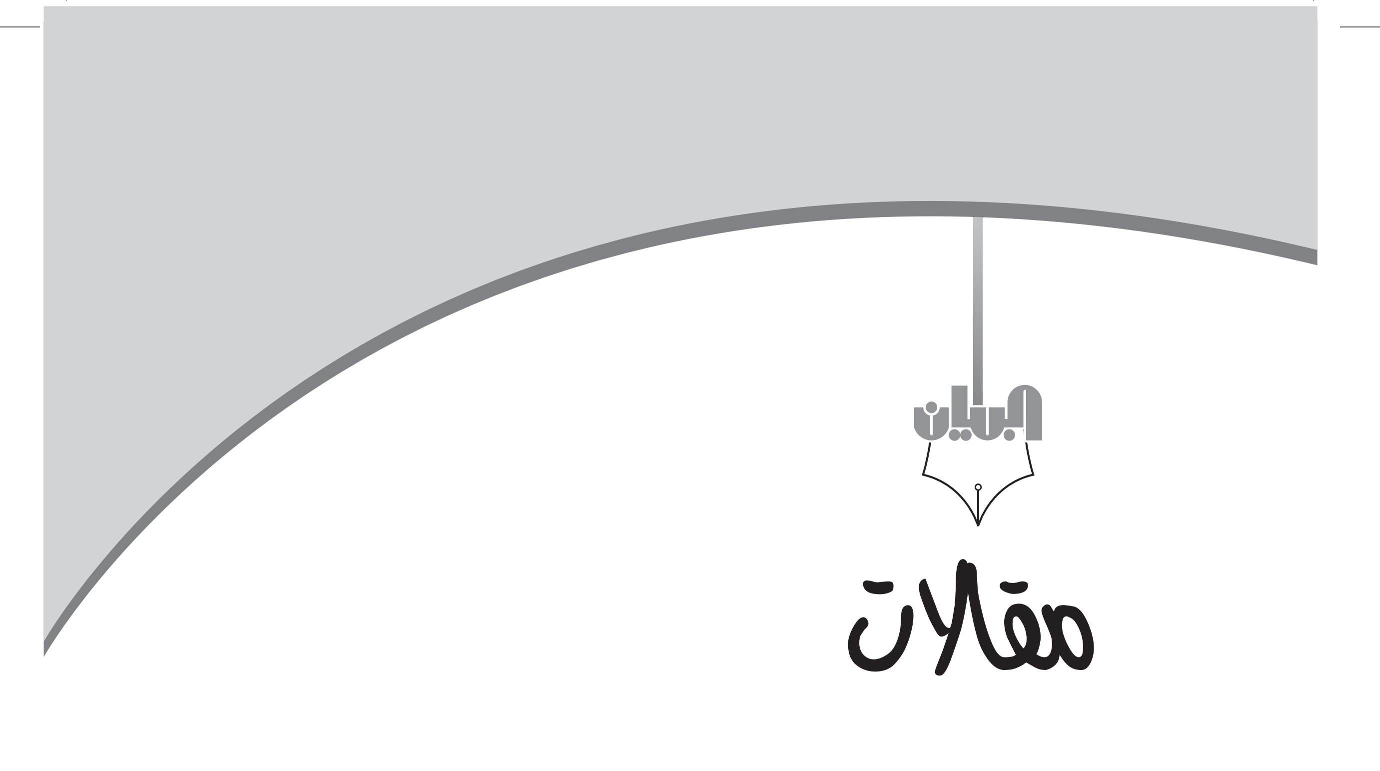
إحالات ..

■ رواية "مدار السرطان" تأليف هنري ميللر، وترجمة أسامة منزلجي.

طبعة ١٩٩٧ الصادرة عن دار الكنوز الأدبية للنشر.

×كتاب "خطاب الحكاية" تأليف جيرار جنيت، وترجمة محمد المعتصم.

إصدارات المجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة.



عشت لأروي ـــــــــــــــــ ناصر الملا

المنافقون إلى أين؟ ـــــــــــــ شيخة ناصر السويلم

عشت لأروي

بقلم: ناصر الملا*

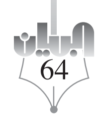
سجل الروائي الكولمبي غابرييل غارسيا ماركيز في روايته وأعماله الأدبية الذائعة الصيت لغة العصر مدموجة بالملحمة المعاصرة بكل ما فيها من حب وبغض، ومن عادات وتقاليد، من ثقافة وفن، حتى ترجمة أعماله إلى لغات العالم، ولم تفت قارئ الرواية أن أعماله لما فيها من أساليب مشوقة، وعقدة محكمة، وأسلوب بنائي فذ من طرازه ينقلك إلى عالم روحي وقدسي تتلاعب لغته بين شخصيات تقرر الوجود عن طريق استشراف الدافع واللغة في المناحي الحياتية المختلفة، وبالأطوار النفسية المتنوعة وبحساسية الفكرة وتناولها، لقد أبدع ماركيز في اختيار أسلوب لم يوفق إليه روائي بالعالم، إذ أنه يقيس دائرة الإنسان بالفضاء الذي تتحكم فيه أقداره، لذلك لم يفهم معناه من كان، لأن رواياته تحتاج إلى القراءة تلو الأخرى.

مسألة الصراع لديه ليست هي المسألة المتبعة عند مقلدي القصص والروايات في زمننا الحاضر، طبعاً لا أشمل تعميمي على المبدعين كافة، فهناك أقلام نحتت بالورق إبداعاً خالداً لا ينساه أحد أبداً.

لعل تميز أعمال ماركيز الروائية "كخريف البطريق" و "في ساعة نحس" و "خبر اختطاف" و "مهمة سرية في تشيلي" و "الحب في زمن الكوليرا".. و"مئة عام من العزلة" و "ذاكرة غانياتي الحزينات" و العديد من الروايات التي لم تصلنا مترجمة إلى الآن كل تلك الروايات وغيرها شكلت حالة إبداعية متفردة من نوعها، وكتابه الأخير الذي صدر عن دار المدعي للثقافة ترجمة الأستاذ "صالح علماني" جاء مغايراً لما توقعناه عن سيرة وقصة حياة ماركيز، إذ أننا كنا متوقعين إن ماركيز عاش حياة هانئة، وأنه زار بلدان متعددة، وأن رصيده بالبنك جيداً، ولكن ما كتبه ماركيز عن طفولته وشبابه إلى أن شق طريقه بالكتابة والإبداع طلع مغايراً، لعله قدر المبدعين أن ينشأوا في بيئات فقيرة ومعدمة، وماركيز وإخوته العشرة من سكان الساحل الكاريبي.

---

*كاتب وناقد من الكويت.



الكتاب عالم آخر من الحكايات والعبر والآثار لا نستطيع حصر كل ما جاء فيه لأن كل شيء فيه ممتع ويحتاج منا أن نسجله ونناقشه، يتكلم عن بداياته في المدرسة حيث يقول:" كان يسمح لي بأخذ الكتب من المكتبة المدرسية لأقرأها في البيت، وقد كان اثنان من تلك الكتب "جزيرة الكنز" و "الكونت دي مونت كريستو" هما المخدر السعيد في سنوات الأعاجيب تلك، كنت ألتهمها حرفا حرفا متلهفا لمعرفة ما الذي سيحدث في السطر التالي، ومتلهفا في الوقت نفسه إلى عدم معرفة ذلك حتى لا أكسر السحر وقد تعلمت منهما مثلما تعلمت من "ألف ليلة وليلة" مالن أنساه أبدا، بأنه يجب أن نقرأ فقط الكتب التي تجبرنا على نعيد قراءتها، لم يكن ماركيز من إخوته مميزا وإن كان والداه يرعيانه بحب وحنان.. سيما وأن والده كان يعمل خارج قريته لذا لا يعود إلى البيت إلا بين فترة وأخرى، وعن رسائل والده التي يبعثها لأمه يعلق ماركيز: "وفي الليل، عندما لا يعود هناك ملاذ سوى البيت تجمعنا أمي لتقرأ لنا رسائل الوالد، وكان معظمها أعمالا بارعة في الإلهاء والتملص، ولكن إحداها بدت واضحة في حديثها عن الحماس الذي يوقظه الطب التجانسي بين كبار السن في أسفل نهر مجدلينا إذ يقول أبي : توجد هناك حالات تبدو إعجازية" لقد كان يولد أحيانا لدينا الانطباع بأنه سيكشف لنا عما قريب عن أمر عظيم ولكن ما يتلو ذلك هو شهر آخر من الصمت في أسبوع الآلام المقدس" لم تقو أسرة ماركيز على حمل نفقات ابنها المدرسية الأمر الذي دعاه إلى الخروج من المدرسة وظل جالسا بلا عمل إلى أن وجد له صديق والده عملا في مطبعة قريبة من البيت، وعن أجره في المطبعة يقول: "كان الأجر أقل بكثير من لا شيء" ظلت فكرة العمل هي دافعه الوحيد، وكان عمله في المطبعة يتلخص في ترتيب الملازم المطبوعة لكي تجلد في قسم آخر، وكان عزاؤه كما يقول بأن أمه سمحت له بأن يشتري من أجره ملحق صحيفة" لابرنسا" ليوم الأحد، وكانت تتضمن كما يقول قصصا ورسوما متسلسلة عن طرزان، وبوك روجز واسمه بالكلومبي "روخيليو" الغازي؟ وعن عمله وتطوره به من عدمه يضيف : "كان العمل منهكا ومجدبا، وكانت تقارير رؤسائي مهما بذلت من جهد تتهمني بالتقصير وضعف الرغبة في العمل، وقد نقلوني تقديرا لأسرتي من روتين الورشة إلى موزع نشرات دعائية في الشوارع" وفي يوم رجع إلى المطبعة ومعه نشرات لم توزع والتقى زملاء له في المدرسة "بأراكاتاكا" وقد غضبت أمهم حين رأته في تلك المهنة التي بدت لها كعمل المتسولين.. عنفته بما يشبه الصراخ وقالت له: "قل للويساسانتياغا" أن تفكر في ما يمكن أن يقوله أبواها إذا ما رأيا حفيدهما يوزع دعايات متسولين

في السوق" وعن ذلك ماركيز يقول: لقد بكيت على وسادتي من الغضب ومن الخجل ليال عديدة، وكانت نيابة تلك الدراما إنني لم أعد أوزع النشرات وإنما صرت ألقي بها في مجارير السوق دون أن ألحظ أن مياهها راكدة!.. واستطاعت والدته أن تعيده إلى المدرسة وسط نظام وصفه ماركيز بالمضحك المبكي، وعن تلك الفترة و ما تبعها كان مدمناً على القراءة حسبما يذكر وأي كتاب يقع بيده يلتهمه على الفور لذلك شغل وقتٍ فراغه ووقت الدروس كله تقريباً إلى أن غادر فيما بعد "أركاتاكا" منطقة إلى العاصمة الكولمبية وظل يتنقل بين العاصمة وقريته، كان يشارك في كتاباته بالصحف، وكانت تلاقي الاستحسان من القراء، والغريب أنه بعث معظم رواياته بالبريد كمخطوطات إلى دور النشر لأن كلفه الطريق للوصول إلى تلك الدور لم تكن متوفرة له، ماركيز لم يرو تجربته ويصمت بل أن رواها وسجلها على الورق.. لم يكن يدري أن العالم سوف يتعاطف معه بل سوف يتلهف على قراءة أعماله، ثم انظر إلى مصداقية الناشر في كولمبيا، لم يسرق العمل الروائي من ماركيز الذي كان لا يملك مالاً ولا اسماً .. ثم أنه غريب عن مجتمع العاصمة، لذلك لن يكون له أي حق في استرداد أعماله إلا أن مصداقيته مع ذاته أوصلته للضالة التي سعى لها، والناشرون تعاملوا معه من المنطلق ذاته تجاه ما يقدمونه للقراء ولم ينسبوا أحد أعماله إلى شخص فاشل وإنما قيدوا اسمه على رواياته لتكون مكتملة البنى والمعنى، و من قرية "أركاتاكا" منطقة ماركيز التي توجد بها شركة الموز شق طريقه في الحياة العملية والأدبية واجتاز منغصات الحياة، وعقبات الفاشلين، وفي أحد أيام فتوته سأل جارهم والدة ماركيز عن ماذا يريد أن يصير ابنها، فأجابت "كاتباً" فرد الجار: " ياللروعة يا جارتنا إنها هدية من السماء" والكاتب المعنى هنا هو الكاتب بمواصفات وإبداع ماركيز لا بأولئك النسّاخين والنقالين أرجو أن يحدث التمييز بين الكفتين.

لعل أول قصة نشرها ماركيز بعد تخرجه من الثانوية في "الاسبكادور" وقد كتبت ملاحظة عنها من قبل مدير الملحق الأدبي "إدواردوثالاميا" الملقب بأوليسيس وهو كما يذكر ماركيز من ألمع النقاد الأدبيين والمشجع للأدباء الواعدين، وعن كيفية كتابة ماركيز للرواية يقول: "لدي صرامة في الدقة والكمال تضطرني إلى إجراء حساب مسبق لطول الكتاب، وإلى ضبط صفحاته بدقة في كل فصل وفي الكتاب بمجمله وإن وقع خطأ واحداً في حساباتي للعمل أجبرني على إعادة النظر في كل شيء، بل إن وجود خطأ في الكتابة أو في الطباعة يألمني كثيراً وأحاول تلافيه بأي شكل".



المنافقون إلى أين؟

بقلم: شيخة ناصر السويلم*

من خلال نقاشي مع أحد العباقرة والمفكرين التربويين جاء حوارنا عن الأهداف وكيف نخلق فرصاً كبيرة من الطموح وكيف نبتعد عن من ينشر مخلفاته الفكرية الوعرة والمريضة، ورد عليّ بأن بناء الطموح يأتي من الفرد نفسه، فمتى عرف قدر نفسه نجح....استوقفتني هذه العبارة وأنا أتفكر فيها بكل إخلاص ومعنى ثابت (من عرف قدر نفسه نجح).

نعم إنه النجاح الذي نطمح إليه ولكن أولاً يجب إيقاظ النجاح بداخلنا، وثانياً نبذ المستحقرين لنجاحنا وطموحنا؛ أي الابتعاد عن هؤلاء من يشكلون بيئة سلبية غير جاذبة، وثالثاً أن لا نستحقر من يستحقر جهودنا. أي بأنهم لا يستحقون المشاعر السلبية والشعور السيئ الذي يتخلف بعد أن تتضح حقيقتهم الشنعاء المزيفة الذين يتربصون بها بأن لهم خطى النجاح والسعي على تطويره، وأنني لا أرى نجاحاً يبنى على هدم نجاح الآخر، لا أرى عملاً يقوم على عمل الآخر، وأنني لا أرى نجاحاً يقوم على الصعود على كتف الآخر.

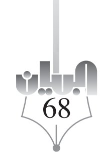
نعم إنهم سارقو الجهود، ومن يعملون على تشويه صورة الآخر ولكن الحياة تجارب وأمل والحياة تعلمنا أن نرد بأفضلينا على هؤلاء الضعفاء، والحياة تخيرنا بأن نكون أقوياء أو ضعفاء أمام المستحقرين لجهودنا ولأعمالنا... ولكننا اخترنا أن نكون أقوياء وأن نشفق عليهم لأنهم يملكون طاقات سلبية مقيتة مكرهة عمياء حيث يختلجها الصمت والعدوانية...فنحن لهم

---

* كاتبة من الكويت.

ونحن متيقظون لكل شخص يرسم معاني الفضيلة والثبات وهو يدنس في صفوف الوحدة والنقاء ويعمل على قتل الطموح في نفوس من تعلقت نفسه بالطموح والأمل.

ولأنني تعلمت منه أن ثقة الإنسان بنفسه هي كل ما يملك، فمن غير الثقة لا يستطيع الشخص بناء نفسه، فيجب أن نتحلى بالثقة بقوتنا، بأسلوبنا، بإمكانياتنا، بقوتنا على مصارعة ظروف الحياة، وتقديس كل ما هو جميل وممكن في حياتنا، والعمل على خلق فرص واعدة لنكون جيلاً يفتخر به الوطن، جيلاً يحترم قراراته، جيلاً مفكراً وواعياً ومحلقاً بطموحه وبإمكانياته وبإصراره على النجاح.



د. طارق عبد الله:
رحلة في عوالم الكلمة.. وذاكرة الرابطة

● المبتدأ وأخباره

ابتدأت هذه الرحلة في أوائل خمسينيات القرن الماضي عندما رتَّل علينا الملا (الشيخ) سورة العلق.. وسورة الأعلى.

استقرت هذه العبارات الآمرة من خالق يريد لعباده الاستناره من خلال القراءة في ذهني استقرار النجم في سماء ليل بكر.

أيامها لم تكن التلفزة قد غزت البلاد، وكان جارنا المرحوم عبد الله الحرمي (أبو كامل) يعرض فيلماً سينمائياً في منزله كل ليلة جمعة، ويسمح لنا أن "نطل" على بيته لمشاهدة الفيلم المعروض على حائط كبير في حوش بيته في منطقة شرق.



د. طارق عبد الله

عبد الله الحرمي كان رائداً من رواد نشر الثقافة والفكر في الكويت، فهو كان صاحب مكتبة وكالة المطبوعات، وكان يمد والدي بالمجلات والمطبوعات المصرية مثل "آخر ساعة" و"الإثنين" و "الهلال" وروايات الهلال وكنت أقرأها بنهم. في تلك الفترة قرأت الروايات التاريخية التي ألفها جرجي زيدان أو قام بترجمتها. ولعل جيلي بكامله خضع لمؤثرات ثقافة التحديث النابعة من مصر.كانت أدوات





د.سليمان الشطي

التثقيف تمر من خلال وكالة المطبوعات ولم تكن هناك رقابة أيامها حيث لم توجد بعد وزارة الإرشاد والأنباء والتي تطورت إلى وزارة الإعلام في عهدنا الحالي.

مضينا نقرأ كل شئ يعترض أبصارنا، من الكتب الدراسية (الثقيلة الدم) إلى القصص المترجمة الجذابة التي أسهمت في توسعة الخيال.. على أن أخصب فترة في عقد الخمسينات كانت تلك التي أمضيتها في الدراسة الإبتدائية في عنطورة، تلك المدرسة التي تخرج منها مشاهير لبنان، وكان يديرها الفرنسيون. تدربت فيها ليس فقط على القراءة السلبية بل كذلك على القراءة التأملية التحليلية. وعلى الرغم من أنها كانت مدرسة فرنسية إلا أنٍ اهتمامها باللِغة العربية كان فائقاٍ لم أر له مثيلاً في أي مكان. فمثلاً كان مدرس الرياضيات يدخل الفصل ويكتب مسألة حسابية مكونة من جملتين على السبورة، ثم ينادي أي تلميذ منا، وصدف مرة أن كان -أيٍ التلاميذ أنا- وانشغل ذهني سريعاً بكيفية حل المسألة،إلا انني فوجئت بالمدرس يطلب مني أن أعرب المسألة قبل حلها! وهكذا كان الحال مع مدرسي المواد الأخرى مثل الجغرافيا والتاريخ.فهناك الأستاذ الذي يطلب منك تصرف أو تعرب جملة أو تذكر القاعدة النحوية إلخ... قبل ان يلقي درس التخصص.

كانت قواعد اللغة العربية حاضرة في كل مجال وليست محصورة في درس اللغة العربية. ولقد كان لهذه الطريقة تأثير بالغ على تطوير مهارتى الكتابة و الإلقاء لديّ، الأمر الذي جعل مدير المدرسةٍ يطلب مني أن أخصص ساعة يومياً لقراءة الصحف العربية والفرنسية لراهب ضرير متقدم في السن. وكان هذا الراهب يستوقفني كلما قرأت فقرة ليصحح نطقي، ويسألني إن كنت أستوعب ما قرأته، ويشرح لي ما استعصى عليّ فهمه. وفي تلك المدرسة أصدرت صحيفتي الأولى عن طريق الجمع اليدوي للحروف وتقتضي أن تكون الحروف الرصاصية معكوسة ومشدودة إلى بعضها في لوحة خشبية، هي الصفحة في الواقع، وكنت أصححها عن طريق رؤيتها

منعكسة في مرآة صغيرة كي تبدو لي حروفها معدولة،ثم أحبِّرها عن طريق أسطوانة هلامية صنعتها بمساعدة مسؤول مطبخ المدرسة وبعد غمسها في حبر سائل أمررها على لوحة الحروف ثم أضع ورقة بيضاء على اللوحة وأكبس عليها الغطاء، وتنطبع الصفحة، في تمرين يشبه عملية الطباعة في العصور القديمة وهو ما كان يطلق عليه الطبع الحجري.

أصدرتُ تلك الصحيفة باللغة الفرنسية باسم "المنار الصغير"، وكانت مؤلفة من ٤ صفحات نصف فولسكاب ولم يزد توزيعها عن خمس نسخ من العدد الواحد.

وكان تأثير تلك المدرسة على تكويني

مضينا نقرأ كل شئ يعترض أبصارنا، من الكتب الدراسية (الثقيلة الدم) إلى القصص المترجمة الجذابة التي أسهمت في توسعة الخيال.. على أن أخصب فترة في عقد الخمسينات كانت تلك التي أمضيتها في الدراسة الإبتدائية في عنطورة، تلك المدرسة التي تخرج منها مشاهير لبنان، وكان يديرها الفرنسيون. تدربت فيها ليس فقط على القراءة السلبية بل كذلك على القراءة التأملية التحليلية.



د. خليفة الوقيان

الثقافي بالغاً ومفيداً.. وأود أن أردف أنني خضت معركتي الثقافية الأولى في تلك المدرسة حيث كان الرهبان يجبروننا على حضور قداس يوم الأحد في كنيسة المدرسة، وتزعمت حركة احتجاج ضد هذا الإجراء وكنا تسعة تلاميذ مسلمون في المرحلة الإبتدائية رفضنا جميعاً حضور القداس. وبدلاً عن ذلك نجتمع في إحدى القاعات لقراءة القرآن الكريم ثم ننضم إلى بقية التلاميذ عند خروجهم من الكنيسة لتناول الإفطار الشهي الذي كان يقم لنا صباح كل أحد! هنا ترون تأثير الملا عندما تلا علينا "اقرأ" إلخ.. فهي لم تكن مجرد عبارات تتلى على آذان صبي صغير ولكنها بذور ثقافية استقرت في الضمير



د. شاكر مصطفى

اليانع كي تنمو نبتة راسخة وجاهزة لأول إختبار ثقافي تعرض له الصبي بعدها بسنوات قليلة.

● **الشملان.. الشطي.. والزيد**

استخدمت فعل كان الناقص مرات عديدة كمدخل لوصف مرحلة الخمسينيات وأنا محتار الآن أي الأفعال أستخدم للولوج بها إلى مرحلة الستينات والحمد لله أن لكان بعض الأخوات. في أواخر الخمسينات اندلعت الحرب الأهلية في لبنان فأعادني والدي إلى الكويت لمتابعة دراستي فيها، وعدت إلى بلدي شابا يافعا متسلحا بهوس القراءة في تلك الفترة صدر كتاب تاريخ الكويت للمؤرخ سيف مرزوق الشملان فقرأته بشغف، وأرسلت له رسالة أستفسر فيها عن بعض الأحداث التاريخية. وكانت تلك أول مرة فيها أراسل كاتبا، وسعدت كثيرا يوم جاءني بالبريد رد سيف الشملان. وبعد مضي أكثر من ثلاثة عقود من الزمن التقيته للتباحث في أمر ترجمة كتابه "تاريخ الغوص على اللؤلؤ" إلى اللغة الإنجليزية، وفوجئت به يذكرني بأمر الرسالة التي بعثت بها إليه، وكنت قد نسيت الأمر تماما. وأوضح لي: "هذه مهمتي كمؤرخ، أن أحتفظ بوثائق كاملة عن كل أمر مهما كان يسيرا.. فقد يصبح ذا قيمة في يوم من الأيام"، مرة أخرى ترتبط جزئية من خلفيات الحدث بأختها وتكون دائرة متكاملة..

مرحلة الستينات من أهم مراحل نضوج قراءاتي، فأيامها عملت بالصحافة محررا أحيانا، وصحفيا أحيانا أخرى، وبين هذا وذاك أصبحت القراءة امرا اساسيا لا غنى عنه، ونشرت العديد من المقالات عن الكتب التي تمس تاريخ المنطقة وحاضرها. وأصبحت عضوا في رابطة الأدباء بفضل الصديق العزيز الدكتور سليمان الشطي الذي تعلمت منه الكثير، فقد كان شهوانيا للكتب وأغراني بإنفاق جزء كبير من داخلي الذي كنت أكسبه من الصحافة على شراء الإصدارات،حتى وإن لم أقرأها بالكامل مباشرة بعد شرائها،لأنه زرع في ذهني أن الكتاب يصبح جزءا من حياتي وحتما سوف يستدعي أمر ما أن ألجأ إلى قراءته بالكامل أو قراءة جزء كبيرمنه في يوم من الأيام. فترة الستينات من أزهى عصور الكتاب العربي،إذ أن بعض الدول العربية وفي مقدمتها مصر،


عبدالله زكريا الأنصاري

شجعت الكتاب ودعمته وكافأت مترجميه ووفرته للجمهور القارئ بأسعار زهيدة.

وعرفني سليمان الشطي من جديد على وكالة المطبوعات التي افتتحت مقرها الجديد في مبنى حديث في شارع فهد السالم. وكنا نقرأ كل شيء لجميع الكتاب في كافة الإتجاهات، "من ظلال القرآن" لسيد قطب إلى كتاب "الرأسمال" لكارل ماركس. وحزنت كثيراً لإعدام سيد قطب بالرغم من عدم تأثري بأفكاره السياسية، إلا أن إزهاق روح مفكر لمجرد أنه عبر عن أفكاره وجَّه صدمة كبيرة للمثاليات التي كنت آمن بها..من أن للفكرآفاق رحبة ومقدسة.. ومن أن الاختلاف رحمة.. ومن أن معظم المفكرين يهدفون إلى إسعاد الإنسان و تنويره.

في رابطة الأدباء تعرفت على طليعة مثقفة تضم المرحوم خالد سعود الزيد الذي كان متبرماً من أن وزارة الإرشاد والأنباء آنذاك أي الإعلام حالياً لم تدعم كتابه "أدباء الكويت في قرنين" الذي صدر في النصف الثاني من ستينات القرن الفائت بل ولم تشتر نسخة واحدة منه، مع أنها كانت تدفع للمطربات الفاتنات عشرات الألوف من الدنانير. فتحمست وكتبت مقالة عن كتابه هاجمت فيها الوزارة بقولي: "لو كان خالد سعود الزيد يمتلك ساقين جميلتين لنفدت كافة كتبه من الأسواق بفضل اهتمام مسؤولي الوزارة".

وبعد نشر المقالة اتصلت الوزارة بـ" أبو سعود"، وقامت بالواجب !

لم يكن أبو سعود مرتاحاً لظاهرة

كانت قواعد اللغة العربية حاضرة في كل مجال وليست محصورة في درس اللغة العربية. ولقد كان لهذه الطريقة تأثير بالغ على تطوير مهارتى الكتابة و الإلقاء لديّ، الأمر الذي جعل مدير المدرسة يطلب مني أن أخصص ساعة يومياً لقراءة الصحف العربية والفرنسية لراهب ضرير متقدم في السن.

عدم ذكر سنة نشر بعض الكتب عليها، وكان متأثراً بالذات من صدور كتاب الشيخ عبد الله النوري عن الأمثال العامية دون إيراد سنة الطبع وكان خالد سعود الزيد قد سبقه في إصدار كتاب عن الأمثال العامية، وكان مهتماً بإثبات أسبقيته في ميدان الأمثال العامية.

ومنذ ذلك الحين(أي في أوائل النصف الثاني من ستينات القرن العشرين)،أخذت أدقق تاريخ النشر في الكتب التي كنت أشتريها، وإن لم يوجد ذلك التاريخ، كتبت بخط اليد تاريخ شرائي لبعض الكتب مع ذكري إن كان الكتاب حديثاً.

● العتيق والجديد والجميل

ضمت الرابطة في تلك الفترة أعضاء من كافة ألوان الطيف الأدبى إلا أن الطابع الغالب عليها كان محافظاً،إذ قلما وجد المبدعون الجدد التشجيع والاحتضان. وكانت الرابطة ترحب بالكاتبات وتشجعهن، وأذكر أن كاتبة جديدة أرسلت للبيان قصة، وكنت أعمل في المجلة كمنسق للتحرير،وعرضت القصة على الصديق سليمان الشطي فأعجب



سيف مرزوق الشملان

بها وأجازها للنشر وأوصاني بالاهتمام بإخراجها ونشرها في موقع مقروء،وعلى الرغم من أنني خالفته الرأي بدعوى أننا لم نسمع بهذه الكاتبة من قبل، فالأولى أن تنشر قصتها في باب بريد القراء،إلا أن الشطي أصر على رأيه، وكان كما شاء ونشرت القصة فى موقع بارز. وفعلاً أتى هذا التشجيع ثماره،إذ واصلت هذه الكاتبة نشاطها الإبداعي وصارت مؤلفة مشهورة اسمها فاطمة العلي.

وهكذا كان التباين في تشجيع الابداعات الشابة، إذ لم يحكمها نهج محدود، وإنما كانت تخضع للآراء الفردية ولم يدر حول ذلك نقاش أو جدل كبير،لإن المجاملات كانت تسود،إذ أن الحفاظ على العلاقات الودية في الرابطة كان أهم بكثير من الولوج في الجدليات.

لذلك فمن لم يجد له متنفساً في الرابطة اتجه إلى خارجها.وأذكر

أصدرتُ تلك الصحيفة باللغة الفرنسية باسم "المنار الصغير"، وكانت مؤلفة من 4 صفحات نصف فولسكاب ولم يزد توزيعها عن خمس نسخ من العدد الواحد.

أن رئيس تحرير البيان المرحوم عبدالله زكريا الانصاري رفض أن ينشر مقالتي عن الديوان الأول للشاعر الشهيد فايق عبد الجليل" وسمية وسنابل الطفولة " بدعوى عدم تشجيع الشعر العامي. ولكن هذه المقالة وجدت الترحيب من مجلة الكويت التي تصدرها وزارة الإعلام، وكان المسئول عنها المرحوم عبد الله الطائي، الشاعر والمفكر العماني الذي أصبح وزيراً للإعلام في سلطنة عمان في أوائل السبعينات.

● مسودة دستور عمان

ومن موقعه في مجلة الكويت، شجع الطائي الكثير من الأقلام المحلية وكان أن طاب له المقام فى الكويت لأنه لم يجد متنفساً في بلاده التي كانت مغلقة تماماً أمام كل تطوير أو تنوير. قبل بداية السبعينات بقليل طلب عبد الله الطائي مني ومن سليمان الشطي أن نلتقيه لبحث أمر ذي طبيعة خاصة. وفي اللقاء عرض علينا وثيقة مطبوعة عليها الشعار الجديد لسلطنة عمان، وتحمل الوثيقة عبارة دستور السلطنة، أو ما شابه. وشرح لنا الطائي أن عمان – والتي كانت تعيش عصراً مظلماً آنذاك – سوف تشهد تغييرات مهمة تهدف إلى إخراج البلاد إلى عصر النهضة والتنوير. وطلب عبد الله الطائي منا أن نحمل تلك الوثيقة إلى أحد أساتذة جامعة الكويت المتمرسين لإبداء رأيه فيها، وطلب أن نحيط الأمر بالسرية التامة.

اندلعت الحرب الأهلية في لبنان فأعادني والدي إلى الكويت لمتابعة دراستي فيها، وعدت إلى بلدي شاباً يافعاً متسلحاً بهوس القراءة في تلك الفترة صدر كتاب تاريخ الكويت للمؤرخ سيف مرزوق الشملان فقرأته بشغف، وأرسلت له رسالة أستفسر فيها عن بعض الأحداث التاريخية.

وفعلاً عرضنا الوثيقة على المرحوم الدكتور شاكر مصطفى، أستاذ التاريخ في الجامعة والوزير السابق في الحكومة السورية، والذي أبدى تعليقاته عليها، ونقلنا ما ذكره حرفياً لعبد الله الطائي.

وهذه أول مرة أذكر هذه الحكاية علناً، بعد مرور أكثرمن أربعين عاماً من حدوثها.

● أول تهديد.. وتأثير الجامعة

ومن الطرائف التي أذكرها أن الممثل عبد الرحمن الصالح ذكر لي أن هناك بعض الأفراد يتربصون بي وطلبوا منه أن يدلهم على مكان إقامتي بهدف الانتقام منى لزعمهم أنني هاجمت جدهم في مقالة نشرتها عن كتيب للرحالة الانجليزي عبد الله وليامسن كنت قد عثرت عليه في مكتبة بن رويّح –الموجودة لغاية الآن في السوق

أصبحت عضواً في رابطة الأدباء بفضل الصديق العزيز الدكتور سليمان الشطي الذي تعلمت منه الكثير.

الداخلي فى مدينة الكويت، ليس بعيداً عن دار قرطاس – والمفارقة في الموضوع أن أحفاد عبد الله وليامسن مواطنون كويتيون. ولم يخطر لي في أكثر الخيالات تصور مثل هذا الموقف الفريد من نوعه.

في النصف الثاني من ستينات القرن الفائت فتحت جامعة الكويت أبوابها وكنت مع الصديقين سليمان الشطي وخليفة الوقيان ضمن أوائل الملتحقين بها، حيث درست في قسم اللغة الإنجليزية وعدت بعد سنوات إلى نفس القسم عضو هيئة تدريس. التحمت رابطة الأدباء بجامعة الكويت إلتحام حبات المطر برمال الصحراء. أسماء كبيرة ولامعة في سماء الفكر ضمتها جامعة الكويت إما كأعضاء هيئة تدريس واما كأساتذة زائرين، معظمهم حاضر في الرابطة التي احتفت بهم،واستفدنا من ثمراتهم الواجدانية. من بينهم د.محمد عبد الهادي أبو ريدة، أستاذ الفلسفة الاسلامية، د.احمد ابو زيد، أستاذ علم الاجتماع، د.طه محمود طه أستاذ الأدب الإنجليزي الحديث الذي ترجم جيمس جويس إلى العربية، د.محمد اسماعيل موافي الذي أشرف على انطلاقة سلسلة المسرح العالمي المترجم، عبد الواحد لؤلؤة أستاذ الشعرالإنجليزي الحديث والمترجم والناقد القدير، ود.شوقي ضيف أستاذ الأدب العربي ود.شاكر مصطفى، أستاذ التاريخ والأديب المبدع، وغيرهم كثيرون ومن الزائرين أذكر جاك بيرك عالم الإجتماع الفرنسي فى جامعة السوربون، وسيمون جارجي، أستاذ ومترجم الأدب العربي في جامعة جنيف وغيرهم من أعلام الفكر والأدب الذين استضافتهم الرابطة في ستينات القرن الماضي، وكان مقرها في مسرح الدسمة آنذاك، ونهلنا من عصارة فكرهم واندفعنا إلى قراءة كتبهم ومحاورتهم.

• شخصيات عربية وغربية

في تلك الحقبة تعرفت على المرحوم الشيخ محمد البسام والذي اعتزل العمل السياسي والإعلامي وتفرغ للقراءة في اتجاهات ليبرالية وكان يجمعنا لقاء شبه أسبوعي حيث يتحفني بآخر قراءاته في تاريخ الفكر والفلسفة والسياسة وكنت أذهب إليه متسلحا بقراءات في تاريخ الفكر الفلسفي والسياسي الإنجليزي، التي كنت استمدها من الكتب التي اشتريها من شركة المكتبات الكويتية.

لقاءاتي مع محمد البسام فتحت آفاق جديدة وأزعم انها كانت تغذيني فكريا وتنقذني من سطحية الكتابة الصحفية وتشدني إلى اكتشاف علاقات وأبعاد تتمتع بعمق كبير.

في أول السبعينات بعد التخرج ألفنا وفداً من سليمان الشطي،و يحيي علي أحمد، خالد عبد الكريم جمعة وشخصي المتواضع و شددنا الرحال إلى مصر بهدفين: شراء بعض الكتب التي لم نجدها في الكويت والالتقاء ببعض المؤلفين والكتاب.التقينا بأحد أساطير الفكر المحافظ وهو محمود شاكر، ثم ذهبنا لزيارة محمود أمين العالم المحسوب على الفكر اليساري، وكان قد خرج لتوه من المعتقل. ومن ذكرياته في السجن روى العالم أنه ومجموعة من زملائه اليساريين فرزوا ركناً لأداء الصلاة فى المعتقل. وفي أحد الأيام سمعوا أحد المساجين يقول لشريكه في الزنزانة: "يالا بينا نروح نصلي في جامع الشيوعيين" !

كما ذهبت برفقة المخرج نجم عبد الكريم لزيارة أحمد سعيد المذيع المشهور أيام العدوان الثلاثي، وكان قد ترك الإذاعة واشتغل بالمحاماه. وسألته:"لماذا كنت تبالغ في إذاعة البيانات العسكرية وتزعم أن، العدو الإسرائيلي قد تم تدميره.. وهو ما لم يكن صحيحاً؟" فرد علي:"كنت مجرد مذيع جالس في حجيرة صغيرة مغلقة وتأتيني البيانات العسكرية المكتوبة وكان يطلب مني إذاعتها حرفيا. كنت مقيماً في الإذاعة بسبب الطوارئ الحربية وليس لي اتصال بالعالم الخارجي..

فلماذا تلومونى؟. أنا لم أملك أن

في رابطة الأدباء تعرفت على طليعة مثقفة تضم المرحوم خالد سعود الزيد الذي كان متبرماً من أن وزارة الإرشاد والأنباء آنذاك أي الإعلام حالياً لم تدعم كتابه "أدباء الكويت في قرنين".

أغير تلك البيانات ولم أملك أية معلومات تناقضها".

استمرت قراءاتي وتنوعت بين الأدب والنقد والتاريخ والسياسة والدين لمختلف الكتاب من مختلف الاتجاهات باللغات العربية والانجليزية والفرنسية، وتعمقت بشكل أكبر في مرحلة الدراسات العليا في إنجلترا والولايات المتحدة في سبعينات القرن العشرين. في جامعة أكسفورد التقيت بعالم الاجتماع الأنثروبولوجي بيتر لينهارت وأخيه غودفري المتخصص في الدراسات الأفريقية والشاعر السوداني محمد عبد الحي والشاعر والدكتور كمال أبو ديب وغيرهم. ودرست على يد د. محمد مصطفى بدوي وألبرت جوراني ووليام ورد زورث حفيد الشاعر الرومانتطيقي الإنجليزي الذي يحمل نفس الاسم.

واشتركت في ترجمة بعض القصائد من العربية إلى الإنجليزية مع الشاعر الإنجليزي جون وين وقدمت هذه القصائد معه في مهرجان شعري

في النصف الثاني من ستينات القرن الفائت فتحت جامعة الكويت أبوابها وكنت مع الصديقين سليمان الشطي وخليفة الوقيان ضمن أوائل الملتحقين بها.

في لندن. وفيما بعد أصبح جون وين الشاعر الرسمي لبلاط المملكة وهو تقليد متوارث من قرون.

● بين لندن واكسفورد

أخبرني بيتر لينهات أستاذ علم الأنتربولوجي فى جامعة أكسفورد، الذي كان يجيد العربية والفارسية، ببعض تفاصيل زيارته للكويت وإقامته في جزيرة فيلكا في منتصف القرن الماضي، وكيف أنه عمل مستشاراً للشيخ شخبوط الحاكم الأسبق لإمارة أبوظبي، واشترك في عملية التغيير السياسي التي أدت إلى انتقال السلطة من الشيخ شخبوط إلى أخيه الشيخ زايد بن نهيان في أواخر ستينات القرن العشرين إلا أنه كان يرفض الحديث عن تفاصيل عملية نقل السلطة ويقوم بالحديث عن أمور أخرى كلما سألته. وبعد وفاة بيتر قام أحد تلاميذه في أكسفورد، وهو الدكتور أحمد الشاهي، بتحرير كتبه ونشرها ومن بينها كتاب Disorientations، الذي ترجمته الدكتورة زبيدة أشكناني إلى العربية بعنوان "اتجاهات تائهة" دون أخذ موافقة الناشر، مما أغضب د.أحمد الشاهي.

وعندما زرت اكسفورد قبل بضعة سنوات، التقيت د.أحمد الشاهي وسألته عن تفاصيل اشتراك بيتر في عملية التغيير السياسي في أبو ظبي، فأخبرني بأن بيتر سرد كافة التفاصيل في وثيقة مختومة بعبارةٍ "لا تفتح، سري للغاية"، وإنه احتراما لرغبة بيتر تحفظ على هذه الوثيقة في مكان أمين.

في لندن توطدت صداقتي بالروائي الفلسطيني يوسف شرورو الذي أعطاني أحد كتبه للمراجعة قبل النشروعرفني على الوسط الصحفي والفكري اللندني من كتاب إنجليز وعرب، كما كنت ألتقي بشكل شبه مستمر بدان دافن، مدير مطبعة جامعة اوكسفورد وهو كاتب للقصة القصيرة. ومن طرائف ما روى أنه قرر أن يقيم في باريس فترة للتفرغ لتأليف مجموعة قصصية وكان يجلس باستمرار في أحد مقاهي الشانزليزيه مع زوجته،إلا أن الفاتنات الفرنسيات اللواتي كن يرتدن المقهى سرقن جل انتباهه، وبعد فترة اكتشف أنه لم يكتب الشيء الكثير بسبب "الفرنسيات الرعابيب" ! فاتفق مع زوجته على أن ينهمك في الكتابة، وعندما تلمح زوجته جمالاً يستحق الالتفات تقوم بتنبهه إلى الحسناء، كي تزيل عنه العناء وتوفر عليه ثمين الزمن. وهكذا استطاع اتمام كتابه خلال شهرين واعترف فيما بعد أن زوجته كانت أجمل ما رأى في تلك الفترة.

لاشك أن في فترة الدراسة في جامعة أكسفورد كانت من أزهى الفترات وأخصبها فكرياً. فالعالم كله كان يمر من تلك الجامعة.هناك ألتقيت أيضاً بالكاتب البنغالي نيراردتشودري والشاعر الباكستاني اليساري فيض أحمد فيض والشاعرة الإنجليزية إليزابيث جننجز والفيلسوف إسحاق برلين والناقد صلاح حافظ،كما أذكر أنني التقيت في منزل بيتروغودفري لينهاردت مع بيل كلينتون وزوجته هيلاري اللذين درسا لمدة فصل دراسي في جامعة اوكسفورد.

في اكسفورد تلتقي بالمفكر والكاتب والشاعر والفنان والمبدع في كل زاوية وجميعهم يختلطون بالطلاب ويرعون المواهب الشابة دون حواجز أو تكلف وكنت دائماً أتذكر المثل الفارسي "الشجرة التي تكثر ثمارها يزداد انحناؤها" كناية عن تواضع العلماء.تلك أوكسفورد التي تبرم بها الشاعر الانجليزي الحديث تي..إس إليوت،إذ إنه قام بإكمال رسالة الدكتوراه وسلمها إلى كليته وركب القطار بعدها ذاهباً إلى لندن دون أن يكلف نفسه عناء العودة للمناقشة والحصول على اللقب.

تلك هي أوكسفورد التي رفضت استضافة مارغريت تاتشر رئيسة وزراء بريطانيا بسبب خفضها للمعونة المالية للجامعات الانجليزية على الرغم من أنها خريجة تلك الجامعة العريقة.

ولا أنسى تلك الأيام التي كنت أخرج فيها إلى القرى الجميلة التي تحيط بالمدينة برفقة الشاعر محمد عبد الحي رحمه الله، وكان يقرأ علي قصائده التي كتبها لتوه، وهو شاعر يجمع بين عمق المعنى، وجمال المبنى، وروعة الصورة وصفاء اللغة.

تعرفت على المرحوم الشيخ محمد البسام والذي اعتزل العمل السياسي والإعلامي وتفرغ للقراءة في اتجاهات ليبرالية وكان يجمعنا لقاء شبه أسبوعي حيث يتحفني بآخر قراءاته في تاريخ الفكر والفلسفة والسياسة وكنت أذهب إليه متسلحاً بقراءات في تاريخ الفكر الفلسفي والسياسي الإنجليزي.

أذكر مرة أنه استعار مني ديوان فهد العسكر وبعد أن أعاده إلي اكتشفت بأنه قد قام بكتابة بيتين لابن عربي علي هامش إحدى قصائد العسكر، وبعد تمعني في تأثر العسكر بابن عربي قمت بكتابة مقالة عن الموضوع نشرت في مجلة البيان في السبعينات.

● الرحيل إلى نيويورك

رحل عبد الحي، رحمه الله، وعبّاد الحي يرتحلون إليه منذ الأزل. وحان وقت رحيلي من أوكسفورد إلى نيويورك التي التقيت فيها

بعد التخرج ألَّفنا وفداً من سليمان الشطي،و يحيى علي أحمد، خالد عبد الكريم جمعة وشخصي المتواضع و شددنا الرحال إلى مصر بهدفين: شراء بعض الكتب التي لم نجدها في الكويت والالتقاء ببعض المؤلفين والكتاب.

بعالم آخر من الكتّاب والسياسيين في الجامعات المتواجدة في المدينة (نيويورك وكولوميبا) أو القريبة منها (مثل جامعة برنستون) أو في رحاب الأمم المتحدة التي أمضيت فيها حوالي السنة.

نيويورك في السبعينات كانت مدينة غارقة في إصداراتها الأدبية والفكرية، وكان الجو السياسي منغرساً في نقد الذات بعد الهروب الكبير من فيتنام، وتنازل نيكسون الجمهوري عن الرئاسة وخروجه كسيراً من البيت الأبيض، ثم استلام جيرارد فورد رئاسة الولايات المتحدة – وهو الرئيس غير المنتخب الذي جاء من مجلس الشيوخ بصفته أكبر أعضائه سناً – وكان يقع في أثناء المشي مما دفع بالكاتب الأمريكي الساخر غور فيدال إلى وصفه بأنه "لا يحسن المشي ومضغ العلكة في نفس الوقت"! وفي الانتخابات الرئاسية برز جيمي الديمقراطي كارتر كأقوى المرشحين..وكان شعره منسدلاً على جبهته بترتيب محكم وشعاره الانتخابي:"أعدكم بأنني لن أكذب !" وعلق عليه الكاتب فيدال بأنه "المرشح الذي يحمل الإنجيل بيد ومجففة الشعر باليد الأخرى"!

وفي هذه الاجواء السائدة في أواخر١٩٧٣تكهربت أسعار النفط وارتفعت ولامت وسائل الإعلام العالم العربي ودول الخليج بالذات.. وفي نهاية العام نشرت شركات النفط الكبرى أرباحها التي وصلت إلى مئات ملايين الدولارات.

من نيويورك بعثت برسالة إلى الأستاذ المفكرعبد العزيز حسين رحمه الله وصفت فيها عظمة هذه المدينة التي تجمع بين جبروت الشر المادي وغزارة الفكر" فأجاب أنه لا يرى أي عظمة في نيويورك بل يرى أن شرورها تفوق عطاءاتها الخيرة!

فورة أسعار النفط أبرزت كتّاباً وروائيين جدد وجهوا سهامهم إلى العرب ودول الخليج وهي كتب تصف الثراء الفاحش لأغنياء المنطقة وتصورهم كشخصيات لا عقلانية وخطرة وفكاهية في نفس الوقت. وأحد أوائل هذه الكتب رواية عنوانها (دبي) لمؤلفتها روبن. وتصف بدايات المدينة والشخصيات المؤثرة فيها وجوانب من التعاملات التجارية غير التقليدية. وطبعاً تم منع هذه الرواية في المنطقة. والتقيت المؤلف في مؤتمر إعلامي في غواتيمالا وسألته عن كيفية معرفته بالتفاصيل الدقيقة للمنطقة وشخوصها فأجاب بأنه عاش في

مدينة دبي في أوائل السبعينات حيث كان يعمل مديراً لأحد فنادقها الفخمة. ولئن كان هذا المؤلف قد عاش فترة ممتدة في المنطقة وألف روايته بناء على معرفة وثيقة بالمكان والأحداث والشخوص، فإن من المؤلفين من قام بمجرد زيارة قصيرة وبنى كتاباً كاملاً عليها. ذات مرة في لندن، اجتمعت في أحد المطاعم مع صديقي آندي غريفيث وهو يعمل فى مجال التأمين وكاتبة صحفية اسمها هيلغا غراهام وهي مؤلفة كتاب The Arabian Time Machine أي آلة الزمن العربية، وطلبت من المؤلفة أن تأتيني بنسخة من كتابها كي أطلع عليه، حيث لم أعثر عليه في مكتبة فويل الشهيرة. وأتت هيلغا الاسكتلندية حاملة كتابها وشكرتها ولكنني طلبت منها أن تكتب إهداء كي أبرهن لأصدقائي بأنني لم أشتر الكتاب ! وكتبت هيلغا.."هذا كتابيَ أهديه عن طيب خاطر.. وهذا كرم فريد من نوعه من شخص اسكتلندي (المشهورين بالبخل) ! ومع هذه القفشة حضر آندي وتعشينا سوياً، وبعد العشاء غادرت هيلغا، وبمجرد خروجها من المطعم سألني آندي: " أين تعرفت على هذه المخلوقة ؟" قلت له: في نادي الصحافة..لماذا ؟ رد آندي: إنها غير مرحب بها في الأوساط الخليجية وكذلك الوسط الدبلوماسي البريطاني، حيث أنها طلبت مساعدة صديقتها ابنة السفير البريطاني في دولة خليجية لزيارة تلك الدولة.. وفعلاً تلقت معاملة الشخصيات الهامة في زيارتها وأقامت مع عائلة السفير.. وبعد عودتها ألفت هذا الكتاب المليء بالتهجم على شخصيات تلك الدولة" قلت له: لهذا السبب أردت أن تقابلها كي تعرفني على أخلاقياتها المهنية لأنها تطاردني لترتيب زيارةٍ صحفية لها إلى الكويت.."! وطبعاً تجاهلت طلب هيلغا.

والكتابان المذكوران هما جزء يسير من قائمة طويلة من الكتب التي صدرت في الغرب بهدف تشويه صورة العربي الخليجي وابتزازه، وهي من الكتب التي تدغدغ خيال الرجل العادي وتشكل مادة جذابة لوسائل الإعلام لأنها تقدم قوالب درامية جاهزة وقابلة للبيع والانتشار بصورة كبيرة.

● كتاب الضد والود

ولن أنسى مطلقاً قصة حدثت في إحدى المؤتمرات الأكاديمية التي حضرتها في مدينة نيروبي، عندما جلست مع مجموعة من المشاركين لتناول الغداء وتجاذبنا أطراف الحديث حول الكتب التي تتمادى في تقديم صورة مشوهة عن الأجناس والأعراق المختلفة. وذكرت لهم كتاباً ألفه يهودي عراقي اسمه رفائيل بطاي بعنوان:

The Arab Mind (العقل العربي). وانتقدت الكتاب كونه يحمل على العرب بصورة غير علمية ويقدم قوالب ذهنية سلبية جاهزة دون دليل. وسألني أحد الجالسين: وكيف توصلت إلى هذه القناعة ؟ فرديت عليه بأن الكاتب لم يستخدم المنهجية البحثية كالاستقصاء

الميداني وأن آراءه وصفية بحتة تعتمد على الاستقراء الشخصي والتقديم السردي. هناك لاحظت أن هذا السائل إستطرد يطلب مني أن أبين له مزيداً من تفاصيل رأيي في هذ الكتاب، فسألته: معذرة.. هل يتصل اختصاصك بموضوع الكتاب ؟ فرد: نعم.. أنا المؤلف! وضحك الجميع !

فعلاً للكتب حياة خاصة بها، ومن المفيد جداً معرفة السياق الذي يكتنف تأليفها وربما التعرف على أبعاد جديدة لمؤلفيها تعيننا على فهمها بشكل أفضل، وتفسر المقاصد من وراء نشر الكتاب.. ولعل مثال كتاب "آيات شيطانية لمؤلفه سلمان رشدي يعزز ما أقصد قوله. بدأت معرفتي بهذا الكتاب قبل شهرته المشؤومة بعدة شهور، حيث كنت أنوي أن أستقل القطار من لندن إلى كيمبريدج فى أواخر الثمانينات، وبحثت في المحطة عن كتاب حديث الصدور يرافقني في رحلتي. أشارت البائعة إلى كتاب رشدي وقالت:"هذا أحدث الإصدارات لأفضل كاتب لدينا" واستغربت قليلاً إشارتها المحددة لكتاب بعينه إلا أنني لم أتوقف عند هذا الأمر واشتريت الكتاب. وسار القطار على سكته وسارت عيناي على السطور وبعد عدة صفحات شعرت بالضجر من الكتاب،إذ أنه مكتوب بلغة انجليزية سيئة (وهي اللغة الأصلية للكتاب) كما أن الأفكار رتيبة.فتركته وتناولت جريدة. وبعد عدة شهور بدأت مسيرات احتجاج صغيرة ضد الكتاب في لندن وتطورت إلى مظاهرات ضخمة في أنحاء العالم الإسلامي وأوروبا وازداد توزيع الكتاب وترجم إلى عدة لغات، ثم صدرت فتوى بإهدار دم كاتبه.. وثارت أوروبا وجعلت ذلك قضية سياسية بارزة في علاقتها مع بعض الدول الإسلامية.. وهكذا تحول كاتب سيىء ومغمور إلى رمز للحرية الفكرية التي يجب الدفاع عنها مهما كان الثمن واحتل كتاب قليل القيمة الصدارة في التوزيع والترجمة إلى كبريات لغات العالم. في هذه الحالة أؤمن بنظرية المؤامرة، وأتذكر نظرة البائعة إليّ في محطة القطار وقولها: " هذا أفضل كاتب لدينا" !

في بعض الأحيان تطارد الكتاب وتبحث عنه وفي أحيان أخرى يطاردك الكتاب ويبحث عنك ! وقد دخلت في هذه اللعبة مع كتاب أبناء السندباد،لمؤلفه آلان فيليرز المهتم بالكتابة عن رحلات السفن الشراعية. جاء المؤلف إلى الكويت في أواخر ثلاثينات القرن الماضي على ظهر بوم كويتي مبحر من عدن، ووضع مؤلفاً كاملاً عن السفن الشراعية الكويتية ونواخذتها ورحلاتها قبل أن تذهب ضحية النسيان. في ستينات القرن العشرين قام بترجمة الكتاب إلى العربية الكاتب اللبناني قدري قلعجي ونشرت الترجمة في بيروت.

وبعد حوالي عقدين من الزمان أعاد المرحوم الدكتور نايف خرما

ترجمته إلى اللغة العربية ونشرته وزارة الإعلام في الكويت. وطلب مني الدكتور خرما بأن أكتب عن ترجمته، فطلبت منه تزويدي بالكتاب الأصلي باللغة الإنجليزية كي أتمكن من تقييم ترجمته ومقارنتها بترجمة قلعجي. ولكنه لم يزودني بالكتاب الأصلي. وبعد ذلك بسنة كنت في زيارة لمدينة واشنطن وتناولت طعام الغداء مع صديق يعمل في البنك الدولي. وبعد الغداء دعاني إلى مكتبه وقال أنه حضّر لي مفاجأة. وفعلا كانت مفاجأة: كتاب أبناء السندباد باللغة الانجليزية. وفرحت بذلك وقلت له لعلك كنت تقرأ أفكاري عن بعد.إلا أنه لسوء الحظ فقدت هذا الكتاب أيام الغزو الغاشم قبل كتابة أي شيء عنه ولم أتمكن من الحصول على نسخة أخرى لأن طبعته قد نفدت. وهكذا تأخر مشروع المقال لعدة سنوات أخرى. وقبل سنة كنت في زيارة لأستاذنا أنورالنوري أطال الله في عمره وأعطاه الصحة، وإذ بي أجد على طاولته نسخة لطبعة حديثة من كتاب أبناء السندباد باللغة الانجليزية. فلما لاحظ الأستاذ النوري اهتمامي الكبير بالكتاب طلب لي نسخة منه من مركز الدراسات الكويتية التي أشرفت على إصدار الطبعة الجديدة. وجاءتني النسخة مع إضاءة للذاكرة ! والشيء بالشيء يذكر.. إذ تذكر الأستاذ النوري أنه عندما كان طالباً في انجلترا في الخمسينات قام وزملاؤه الطلبة الكويتيون بدعوة آلان فيليرز، مؤلف الكتاب لإلقاء محاضرة في نادي الطلبة الكويتيين في لندن مع عرض فيلم عن رحلاته البحرية كما رتبوا له زيارة جديدة إلى الكويت !

وهكذا يطاردني كتاب أبناء السندباد وبعد أن عجزت من مطاردته.. وأرجو أن يتسنى لي الوقت لأحقق حلمي وأكتب عنه قبل أن يضيع مني الكتاب مرة أخرى !

معجزة الاختلاف

إنشغالي في عالم التدريس الجامعي جعلني أتأمل في الذي أستطيع إضافته إلى عالم يزخر بالكثير من الأفكار ؟ وتوصلت إلى أن الإضافة الحقيقية لمن هم في وضعي قد تكون في الترجمة، فاتجهت إليها، ولكن أغلب التراجم التي كنت أقوم بها تمحورت حول الترجمة إلى اللغة الانكليزية في موضوعات تاريخية عن الكويت والخليج العربي أو قانونية أو اجتماعية. ومؤخراً أنجزت ترجمة لكتاب يضم مقالات في النقد الأدبي من اللغة الانكليزية إلى العربية وأرجو أن يتسع المجال لنشرها في القريب العاجل.. الترجمة مجال مهم لم يأخذ حيزا كافيا من الاهتمام بين الأكاديميين ولعل السبب هو أن الجامعات العربية تعتبر الترجمة نشاطا أكاديميا ثانويا لا تمثل إضافة أصيلة لميدان المعرفة، بل هي مجرد وسيلة لنقل المعرفة. أما في الولايات المتحدة الأمريكية وبعض البلدان الأخرى تعتبر الترجمة تمثل إضافة أصيلة

للمعرفة لولاها لما تعرفت الثقافة المحلية على أنماط جديدة من العلوم والمعارف، لذا يستحق المترجم الأكاديمي التقييم الكامل لنشاطه كما لو كتب بحثاً أصيلا.

هكذا تختلف الفلسفات.. إلا أن الترجمة بدأت تأخذ وضعاً مهماً في المحيط الأكاديمي مؤخراً. وفي رأيي أن المترجم مؤلف ومبدع باللغة التي يترجم منها وهو قارئ وناقد باللغة التي يترجم معناها، يمارس الحوار الذهني بين اللغتين والأولى به أن يقوم بهذا الدور عن وعي وليس بشكل آلي. فالمترجم مفسر قبل أن يكون ناقلاً ومفاوض ماهر بين ثقافتين متباينتين، ووسيط حضاري يبحث عن أوجه اللقاء وهو مفوض للحوار بين الحضارات واكتشاف معجزة الاختلاف كما ورد في القرآن الكريم: " ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم إن في ذلك لآيات للعالمين ". (سورة الروم). أجد في هذه السورة مرآة لحياتي واهتماماتي والعبرة التي تلخص مشواري بين الكتب والكتاب والجامعات الأكاديمية وجامعة الحياة

نبذة شخصية

د. طارق عبدالله فخر الدين- كويتي الجنسية

- عضو هيئة التدريس بالجامعة العربية المفتوحة،ومسؤول التدريب الأكاديمي وخدمة المجتمع .ومدير فرع الجامعة في الكويت.

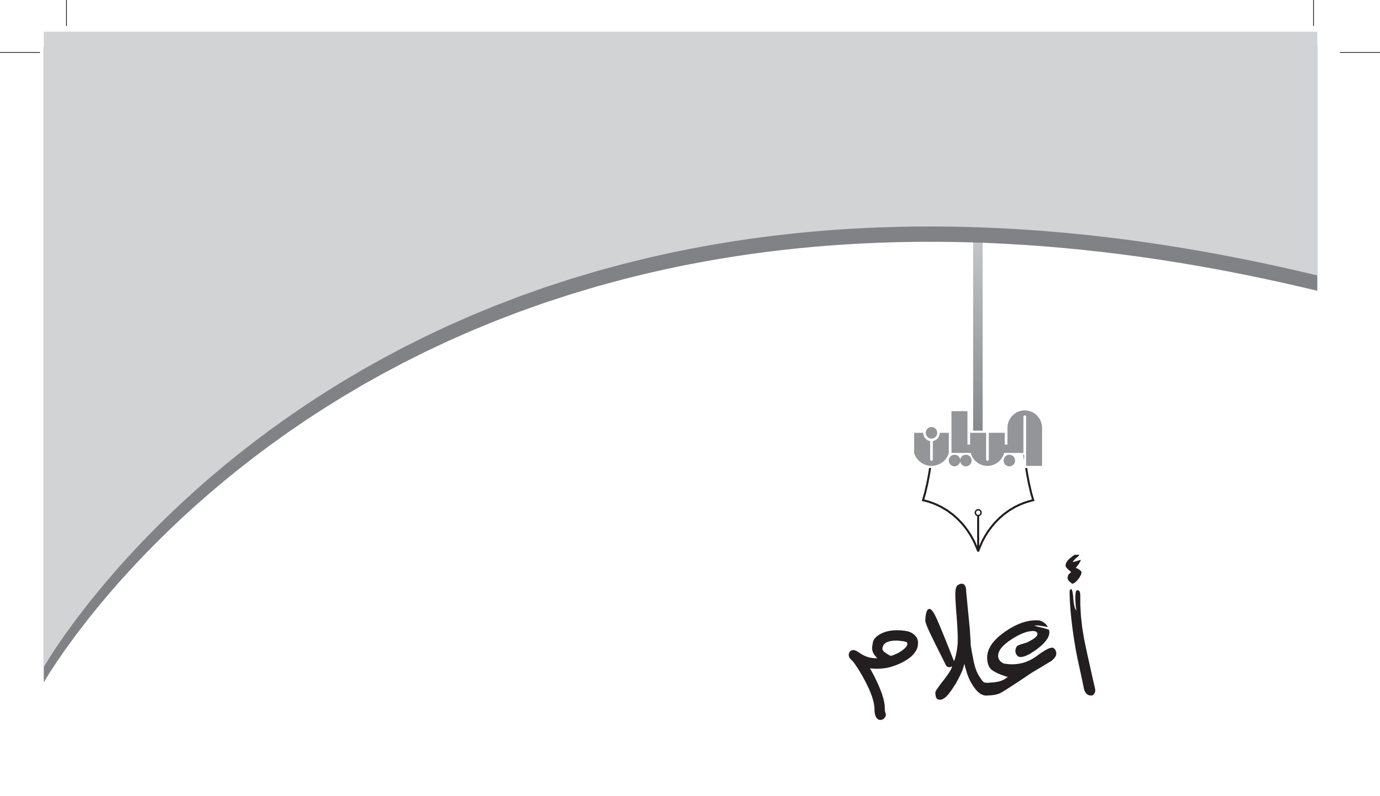
- انضم إلى الصحافة الكويتية منذ عام ١٩٦٤ وله العديد من المقالات باللغتين العربية و الانكليزية.

- ترأس قسم اللغة الإنجليزية في جامعة الكويت، واختير لعضوية تحرير إصدارات كلية الآداب فيها.حاضر في جامعات نيويورك وجورج تاون بأمريكا وجامعة باث بانكلترا.

- تابع دراساته العليا في جامعة أوكسفورد وجامعة نيويورك،وزامل معهد الأمم المتحدة للبحث و التدريب.

- ترجم عدداً من الكتب التي تتناول الجزيرة العربية والخليج من اللغة العربية إلى اللغة الانجليزية.





في ذكرى وفاة عباس العقاد الـ 47 ———— حنفي المحلاوي



..في ذكرى وفاة عباس العقاد الـ ٤٧

بقلم: حنفي المحلاوي*

تفاصيل جديدة عن الأيام الأخيرة في حياته وقصة الفتاة التي انتحرت يوم رحيلة!

في يوم ١٣ مارس من عام ١٩٦٤.. رحل عن عالمنا عملاق الأدب العربي عباس محمود العقاد. وخلال كل هذه السنوات الطوال كان العقاد ولا يزال ملء السمع والبصر.. إذ أن هناك العشرات من الأسرار التي مايزال الوسط الثقافي يسمع عنها في حياة هذا العملاق. ونحن نقدم من خلال هذا الإطلالة بعض الذي قيل عن هذه الأسرار خاصة ما ارتبط بأيامه الأخيرة ورحلة المرض التي بدأها منذ سنوات قبيل رحيله وحتى يوم وفاته فتعالوا إلى التفاصيل .

فمنتهى القسوة أن يصاحب رحيل عظيم من عظماءٍ هذه الأوراق... وبما خلفوه ورائهم من أعمال عظيمة.. انتحار فتاة حزناً عليه وعلى فراقه.. وقد ظل لغز انتحارها.. بل وتفاصيل حياتها وملامح شخصيتها لغزاً حائراً.. حتى بعد رحيل العقاد بسنوات!

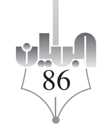
والتفاصيل كثيرة ومحزنة أيضاً.. وتدعو للرثاء.. ذلك لأنها ارتبطت في الواقع وكما سجل ذلك المؤرخون والعديد من تلاميذ عباس محمود العقاد.. برحيل شخصية تركت معالماً وآثاراً فكرية وأدبية لازالت أصداؤها تهز أركان عالمنا العربي حتى الآن.

لقد ارتبط العقاد في حياته بنساء كثيرات.. رغم أنه لم يتزوج.. وكان ارتباطه بهن ارتباط الأستاذ بتلميذاته إلا قليلاً منهن.. وقعن في حبه!!

وسيرة هذا العملاق العظيم.. بل وكتبه فيها الشيء الكثير عن هؤلاء النسوة.. إلا امرأة واحدة أو فتاة واحدة أيضاً.. الأولى ادعت أنها تزوجت

---

* كاتب وصحافي من مصر.



العقاد .. والثانية صرخت في فضاء الكون قبل انتحارها بأنها ابنة عباس العقاد.!!

ولعل سبب تمسكنا بالحديث طويلاً وبتفاصيل كثيرة عن هذه السيدة وتلك الفتاة التي ماتت منتحرة.. يرجع في الأصل إلى ارتباط حقيقتها بيوم رحيله.. بل وبالساعات الأخيرة في حياته.!

ومما يؤكد لدينا ذلك.. تلك الصورة التي كتبها أنيس منصور معبراً ولو بشكل غير مباشر عما سبق وقلناه.. عندما قال .. "وعلى السلالم تعثرت سيدة قد ارتدت الملابس السوداء وتبكي وتلطم خديها، وتمسح وجهها في عتبات السلالم.. وتدق الباب الذي أغلق وتقول: لابد أن أراه.. انتهت الدنيا.. لا دنيا بعده.. لا حياة ولا موت.. يا خسارة يا رحمتك يا رب.. أين هو .. أراه؟

وفتحوا الباب للسيدة "فوزية" .. وأدخلوها عليه وراحت تتمرغ في الأرض، وتخرج الأحذية من تحت السرير، وتضعها على رأسها.. وتقول: يا أرحم الناس.. من الذي يعالجني في أنجلترا مرة أخرى؟!.. يا ليت ساقي قد انقطعت .. يا ليت عمري كان الله قد أخذه واعطاه لك.. ما فائدة العمر بعدك.. ألف رحمة.. الجنة لك. يا عباس يا عظيم.. يا سيد الناس.. وأخرجوها وهي تقاوم وأنزلوها السلالم وأغلقوا الباب.."

وفي فقرة أخرى قال عن بقية حكاية هذه السيدة وتلك الفتاة التي انتحرت: ".. وفجأة تعالت الأصوات والصرخات، لقد عادت السيدة فوزية ومعها ابنتها بدرية.. في السابعة عشرة من عمرها ودخلت بدرية وألقت بنفسها عليه. (يقصد على جثمان مولانا العقاد).. وراحت تبكي، وتصرخ في حالة جنونية، وانكفأت على الأرض تلعق التراب تحت قدميه.. ثم تلعق أحذيته واحداً واحداً.. ثم تكشف عن قدميه وتقبلها وتصرخ: أين أنت يا بابا، أين ذهبت؟! ثم هجمت على الزجاجات التي كان يتعاطاها وراحت تصبها في حلقها وراحت تبتلع كل الحبوب.. ومزقت ملابسها وشعرها، وألقت بحذائها من النافذة، ونزعت من الشماعة بيجامة الأستاذ، وراحت تلف نفسها بها.. ثم أمسكت حذاء له ووضعته في قدميها، واندفعت من الباب إلى السلم تتدحرج عليه وينزف الدم من رأسها.. ثم تختفي"

ونعرف من تفاصيل بقية قصة هذه الفتاة التي قالت أنها ابنة مولانا عباس العقاد.. أنها ماتت منتحرة حين بدأوا في إجراءات نقل جثمانه إلى القطار المتجه إلى مسقط رأسه وكان مولده .. إلى مدينة أسوان.!

معنى ذلك أن روحها ربما عانقت

روح العقاد وهي في طريقها إلى السماء.. كان قد سبقها إلى عالم الآخرة.. ربما بساعات قليلة.و لا نعرف السبب في اختيار هذا التوقيت بالذات!.

ولولا إشفاق تلاميذ العقاد على أنفسهم أولاً ثم على أستاذهم لكانت حكاية هذه الفتاة قد استقرت بين أوراقهم حين كتبوا مذكراتهم عن العقاد وبالتالي كانت ستصبح من أكثر الحكايات المشوقة بالنسبة لعلاقة العقاد بالنساء وبالفتيات أيضاً. وبصرف النظر عن موقع أو أهمية .. أو شخصية هذه المرأة أو تلك.!!

تفاصيل أكثر

وكما هو معروف فإن الأسرار في حياة الكبار.. دائماً تكون أهم مطالب الباحثين على الدوام.. أملاً في وضع نهايات مقنعة لما يسمونه على سبيل الإشاعة أو على سبيل اليقين.. وقد تعرض العقاد وقصة الفتاة المنتحرة يوم رحيله إلى شيء من البحث الجدي على أمل الوقوف على تفاصيلها.. وإن كان الذي أذيع عن هذه القصة قد تأخر لعدة أشهر طويلة.. وقد نجحت إحدى المجلات المصرية الأسبوعية في نشر موضوع بالصور عن هذه القصة.. ثم حدثنا الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم رئيس جمعية العقاد الأدبية السابقة بعد نشر هذا الموضوع بأكثر من ثلاثين عاماً مؤكداً على كل ما جاء به من حقائق.. وفي حديثه إلينا أكد على عدة حقائق كان من أهمها أن العقاد بالفعل كان يتبنى طفلة اسمها بدرية، وكان عمرها آنذاك ٨ أشهر.. وأنه كان يسعده كثيراً أن تناديه باسم "بابا". كما أن هناك اثنين من أقرب تلاميذ العقاد كانا وحدهما يعرفان هذه الأسرار وهما الأديب الكبير الراحل محمد فريد أبو حديد والشاعر صديق العقاد الشخصي محمد طاهر الجبلاوي.. وقد أكد هذان الشاهدان قصة هذه الفتاة وقصة علاقتهما الخاصة بمولانا العقاد.

أصل الحكاية

وأصل حكاية الفتاة بدرية التي انتحرت يوم رحيل العقاد.. هي أن مولانا كان يقيم في بداية حياته في ضاحية العباسية البحرية .. في بيت متواضع وكان ذلك تقريباً في عام ١٩١٥.. حيث كان يعمل العقاد ذو السادسة والعشرين ربيعاً معلماً للترجمة واللغة العربية في مدرسة النيل الإعدادية بحي الظاهر.. وفي عام ١٩٣٥ تعرض العقاد لضائقة مالية شديدة بعد أن خرج حزب الوفد من الحكم عام ١٩٢٨.. وتوالت على مصر حكومات الأقلية التي كان دائماً ما يهاجمها العقاد.. وعندما هاجم وزارة توفيق

نسيم باشا.. أعلن الوفد فصله وقطع مرتبه الذي كان يبلغ آنذاك ٣٠ جنيهاً. فوقع العقاد في هذه الضائقة المالية. وفي هذه الظروف الصعبة.. عرضت عليه سيدة كانت تقيم بجواره في منزله بالعباسية بأن تساعده في هذه الظروف.. وبالفعل أقرضته مبلغ ٦٠٠ جنيه، ويقال في ذلك أنها من أجل توفير هذا المبلغ.. رهنت له قطعة من مصاغها الذهبي. وكانت تلك السيدة هي أم الطفلة بدرية.. ولظروف صحية وافاها الأجل فماتت وتركت طفلتها رضيعة. ورداً لهذا الجميل.. طلب العقاد من والدها أن يرعى هذه الطفلة وينفق عليها كابنته تماماً. وكانت بدرية تتردد على العقاد وهو يحضر لها كل طلباتها، كما كان يعطيها مصروفاً يومياً!

أما حكاية فوزية.. تلك السيدة التي حكى لنا عنها من قبل أنيس منصور.. فكانت أخت الفتاة بدرية التي انتحرت بعد رحيل العقاد. وقد جاءت آنذاك لتسأل عن أية وصية تركها مولانا بعد رحيله لابنته أو لطفلته أو لبدرية.

أحداث في حياته

وحين نترك مجال الحكايات.. ونعود أدراجنا للبحث عن أهم الأحداث التي عايشها العقاد في أيامه الأخيرة.. بل وفي الساعات التي رحل من بعدها.. كان لابد لنا من أن نلقي أولاً بعض الأضواء المبهرة وغير المبهرة على بدايات حياة هذا العملاق.. وفق المنهج العام الذي ابتغيناه من قبل مع عظماء هذه الأوراق.

وعندما بحثنا عن مصادر موثوق بها للحديث عن تلك البداية .. عثرنا على كلمات سجلها العقاد نفسه في إحدى كتبه وفيها تصوير دقيق لمسيرة حياته .. حيث قال:

"ولدت في أسوان يوم ٢٨ يونيو عام ١٨٨٩، ولي إخوة أشقاء وغير أشقاء، .. فقد كان والدي متزوجاً قبل والدتي، ثم ماتت زوجته وبعدها تزوج من أمي..

وكبير أشقائي أحمد.. وكان يعمل سكرتيراً لمحكمة أسوان، وعبد اللطيف هو تاجر، ولي شقيقة واحدة نحبها جميعاً وهي متزوجة وتعيش في القاهرة إلى جواري، أما إخوتي غير الأشقاء فهم جميعاً أكبر مني سناً، وبعضهم يعيش في القاهرة والبعض الآخر بأسوان.

وقد تدرجت في المدارس، ثم جئت إلى القاهرة للكشف الطبي عندما التحقت بإحدى وظائف الحكومة عام ١٩٠٤، وكان عمري آنذاك ١٥ سنة، وكانت وظيفتي في مديرية قنا.. ولم تكن اللوائح تسمح بتثبيتي لأنني لم أكن قد بلغت بعد سن الرشد، ثم نقلت إلى الزقازيق، ثم كنت أول من كتب في الصحف

يشكو الظلم الواقع على الموظفين، ثم سئمت وظائف الحكومة، وجئت إلى القاهرة وعملت بالصحافة، وأخيراً عينت بمجلس الفنون والآداب كما عينت بالمجمع اللغوي.."

من الأوراق الخاصة

ولقد حاول العديد من النقاد والصحفيين الاجتهاد في إضافة بعض المعلومات عن نشأة عباس العقاد.. وهي كما سوف نرى لم تخرج كثيراً عما سجله العقاد نفسه والذي كتب لنا أيضاً في أوراقه الخاصة عن أصل عائلته.. ونسبه ونسب أمه التركية هل يعرف أحد الأصل.. قائلاً: "هل يعرف من أين لي باسم "العقاد"؟! لا أحد طبعاً.. وهناك غير هذا أشياء كثيرة لا يعرفها الناس عني.. أشياء قد تبدو غريبة، لكنني أقولها في هذا المقام.

أما اسم العقاد. فأذكر أن جدي لأبي كان من أبناء دمياط، وكان يشتغل بصناعة الحرير ثم اقتضت مطالب العمل أن ينتقل إلى المحلة الكبرى حتى يتخذها مركزاً لنشاطه، ومن هنا أطلق عليه اسم "العقاد" أي الذي يعقد الحرير.. والتصقت بنا وأصبحت علماً علينا.."

وعندما يصل العقاد بحديثه عند منعطف حديث الأسرة يقول عن والده: "وإنما أتمثل أبي الإنسان الصورة التي رأيتها ألفى مرة بل أكثر من ألفي مرة.. لأنني كنت أراها كل يوم منذ فتحت عيني على الدنيا، إلى أن فارقت بلدتي بعد اشتغالي بالوظائف الحكومية.

وتلك هي صورته على مصلاه، يؤدي صلاة الصبح ويجلس على سجادة الصلاة من مطلع الفجر إلى ما قبل الإفطار، ليتلو سوراً خاصة من القرآن الكريم ويعقبها بتلاوة الدعوات.

وكان يؤدي الصلوات الخمس في أوقاتها، ولكن جلسته في الصباح الباكر هي التي انطبعت في ذاكرتي إلى هذه الساعة، لأنها كانت أول ما استقبله من الدنيا كل صباح..".

ولم ينس العقاد في السياق نفسه من أن يحدثنا عن وظيفة والده.. فذكر أنه كان يعمل أميناً للمحفوظات بإقليم أسوان. وكانت مكتبته المصدر الأول لمعارفه التي استزاد منها على مر السنين، حتى بلغ ما قرأه مولانا وفق تقدير النقاد حوالي ٦٥ ألف كتاب في مختلف فروع المعرفة!!

وأما عن أمه ونسبها فيقول: " لقد كانت أسرة أمي من أبويها جميعاً كردية قريبة عهد بالقدوم من دياربكر.. ويا للعجب، فإن أجداد أمي جميعاً قد تزوجوا في السودان، وكان جدها لأبيها وجدها لأمها في الفرقة الكردية التي توجهت إلى السودان بعد حادثة إسماعيل بن

محمد علي الكبير، وهناك عاش عمر أغا الشريف قبل قدومه إلى أسوان وهو جد أمي لأبيها، وأبوها هو محمد أغا الشريف.

وبخلاف ذلك ، هناك عشرات من الموضوعات الخاصة بالعقاد والتي أشار إليها فيما سجله في معظم كتبه والتي لم تأخذ رغم ذلك شكل المذكرات أو السيرة الذاتية المتكاملة!.

والمؤكد أن معظم المؤرخين والنقاد.. قد نقلوا عن العقاد ما سجله من حياته وحياة أسرته.. وإن حاول بعضهم الاجتهاد بإضافة معلومات أخرى عن نسبه وأصله وتاريخ ميلاده.. فقالوا: "إنه ولد في مدينة أسوان في ٢٨ يونيه عام ١٨٨٩ وتوفي ١٢ مارس عام ١٩٦٤م.. مع أن الصحيح أنه توفي فجر اليوم الثاني عشر من مارس أي في اليوم الثالث عشر من الشهر نفسه.وكان ترتيبه الثالث بين أحد عشر ابناً لأبيه الموظف الذي تزوج ثلاث مرات!!.

أرقام .. أرقام

ولو سمحنا لأنفسنا بالاطلاع على أوراق بعينها سطرها الزمن في كتابه الضخم سواء عن العظماء أو عن غيرهم.. سوف نكتشف أن حياة مولانا العقاد وهو من هؤلاء ووفق ما جاء في هذا الكتاب كانت عبارة عن مجموعة من الأرقام ارتبط بها وارتبطت به، وذلك منذ فجر ميلاده وحتى فجر رحيله.

ولعبة الأرقام هذه قد بدأت بالفعل منذ الثامن والعشرين من شهر يونيه في عام ١٨٨٩م.. عندما سجل الحاج محمود العقاد طفله عباس في قسم صحة بندر أسوان بعد ميلاده بلحظات، ثم ظلت هذه اللعبة مستمرة حتى فرضت عليه الأيام بأن يعيش في القاهرة في المنزل رقم ١٣ بضاحية مصر الجديدة وأن يموت أيضاً في اليوم الثالث عشر من شهر مارس في عام ١٩٦٤، وكانت المساحة الزمنية بين رقمي الميلاد والرحيل قد اتسعت حتى بلغت ما يقرب من ٧٥ عاماً!.. وقد شهدت أحداث عظيمة في حياة هذا العبقري.. تولد عنها كل ما تركه لنا من أعمال أدبية وفكرية متميزة لم تنته حتى برحيله.

وتقول لعبة الأرقام، أن العقاد بعدما ترك مدرسة أسوان الابتدائية .. والتحق بالوظائف الحكومية عاد واشتغل بالتدريس في مدينة القاهرة، مع صديق عمره إبراهيم عبد القادر المازني في عام ١٩١٥.

وفي الفترة نفسها.. كانت موهبته الأدبية والفكرية قد بدأت تملك عليه نفسه فأخذ يكتب المقالات والشعر ثم بدأت رحلته في عالم الصحافة عندما كتب في جريدة الظاهر ثم جريدة الأهالي بدءاً من عام ١٩٠٤م.

وفـي عـامٍ ١٩٢٢ عـمـل صـحـفـيـاً مـحـتـرفـاً فـي صـحـيـفـة الـبـلاغ.. وقـد سبق هـذه الخـطـوة.. نجاحه في انتخابات مجلس الـنـواب عام ١٩٢٠م.

ولم تترك الأرقام ولعبتها حياة العقاد، هادئة هانئة بل ظلت مربوطة في عنقه حتى يوم رحيله.. حيث تطوع العديد من المؤرخين من أجل ترجمة هذه الأرقام في حياته.. وذلك بخلاف ما ذكرناه.

فقالوا عن ذلك.. لقد قرأ العقاد ما يقرب من ٦٠ ألف كتاب.. وكتب ما يقرب من ٥٩٠٠ مقال.. وأفضل ما قدمه من دراسات كانت دراسته عن ابن رومي التي نشرها في عام ١٩٢١.. وكتب العقاد روايةً واحدة وهي "سارة" ثم كتب أيضاً قصص كثيرة. وقد ترك وراءه من بعد رحيله ٨٤ كتاباً في مختلف المجالات.

رحلة المرض

وشخصية عظيمة مثل العقاد.. بما اتصفت بالعديد من المتناقضات كانت كفيلة بالعيش في صراع دائمٍ اجتاح فكره وعقله ونفسه أيضاً.. كما كانت كفيله بجلب العديد من المتاعب الصحية والتي نجح كثيراً في إخفائها .. حتى عمن حوله من التلاميذ والحواريين. وكان من أخطرها ولاشك إصابته ومنذ فترة مبكرة من حياته بمرض القولون.. أو المصران العصبي.. وهو مرض عادة ما يصيب معظم المشتغلين بالفكر والأدب..

وكان العقاد على علم بكل تفاصيلٍ هذا المرض الذي عانى منه طويلاً.. لكن الأطباءٍ اكتشفوا أن العقاد كان مريضاً أيضاً بالعديد من الأمراض الأخرى وعلى رأسها كانت أمراض القلب التي كانت السبب الرئيسي وراء رحيله.. حيث مات على أثر أزمة قلبية في عام ١٩٦٤م.

والمعاناة الصحية الطويلة التي لازمت العقاد لعشرات السنين من جراء إصابته المبكرة بداء المصران أو القولون العصبي، جعلته يتغاضى عن الاهتمام بأية أمراض أخرى حتى أمراض الشيخوخة التي بدأت تهاجمه في سنوات عمره الأخيرة بحكم تقدم السن ووهن الصحة!.

ونستطيع أن نؤكد من خلال متابعة متأنية لحالات العقاد الصحية، أنه قد بدأ يدخل دائرة الأمراض الصعبة بدءاً من عام ١٩٣٠ عندما دخل السجن بتهمة العيب في الذات الملكية.. وكان وقتها يعمل بجريدة المؤيد الجديد.. وقد أشارت بعض الصحف والمجلات الصادرة آنذاك إلى قسوة هذه التجربة في حياة العقاد الصحية.. بالإضافة لما كتبه هو عن نفسه.. فقالت مجلة اللطائف المصورة في ١٥ ديسمبر عام ١٩٣٠ أن الكاتب

الكبير عباس العقاد قد ساءت صحته أثناء اعتقاله رهن المحاكمة رغم أن العقاد كان يبلغ من العمر آنذاك ٤١ عاماً فقط!.

ورغم هذه التجربة القاسية، ورغم معاناة العقاد الصحية في هذه الفترة المبكرة إلا أنه لم يكن يهدأ أبداً.. بل واصل كفاحه الفكري والسياسي.. الأمر الذي جعله يؤجل الاهتمام بما كان يعانيه من أمراض.. حتى زحفت عليه السنين وتشابكت مع فترة الشيخوخة.. وقد اجتهد العقاد كثيراً من أجل إخفاء إصابته بالأمراض.. نظراً لما كان يتصف به من كبرياء وعناد.. بدليل أنه حين كتب لنا عن أحاسيسه بفترة الأربعينيات.. لم يحدثنا إلا عن ضعف بصره الذي لازمه منذ صباه.. ورغم اعترافه بذلك لم يسمح لنفسه بارتداء النظارة إلا حين وصل لسن الخامسة والأربعين ثم الخمسين. وقد عرضه هذا العناد الذي صاحبه في عدم استخدامه للنظارة الطبية لإجراء عملية جراحية في عينيه.. تحت ضغط أوامر الأطباء الذين أشاروا عليه بضرورة إجرائها حفاظاً على بصره.

وكذلك حين كتب لنا عن أحاسيسه وهو في سن الخمسين والستين والسبعين.. لم يذكر صراحة ماكان يعاني منه من أمراض.. وكل ما في الأمر أنه تحدث عن الشيخوخة وآثارها النفسية عليه وعلى كل كتاباته.. وقد كتب معبراً عن ذلك حين احتفل تلاميذه وأصدقاؤه بعيد ميلاده الستين فقال: "لقد زادت قدرتي على البحث والدراسة ونقصت قدرتي على مواصلة الكتابة والقراءة".

وعندما وصل إلى سن السبعين قال في نفس السياق: "وسأبقي معي في السبعين كل ما يعين النفس على هجران الحياة إذا وجب أن تهجر، وهجرانها واجب يوم تستبقيني وأنا أسف للبقاء فيها".

ويؤكد الأديب الراحل رشدي صالح أن العقاد في هذا العمر المتقدم.. ورغم حاجته إلى الرعاية الصحية.. إلا أنه رفض الانتقال إلى المستشفى إيماناً منه بأنه يعرف من أسرار جسمه ومرضه أكثر مما يعرف الأطباء!.. ليس هذا فقط.. بل كان كثيراً ما يناقش بحدة هؤلاء الأطباء في نصائحهم إليه.. وقد ظل هذا العناد ملازماً للعقاد حتى قبيل الساعات الأخيرة من رحيله.. إذ رفض أن يعرف أنه مصاب إلى جانب "المصران" كما كان يسميه .. بأمراض القلب والشريان التاجي.. بل وأيضاً بسرطان القولون.!!

ولعله كانت هناك العديد من الدوافع التي وقفت حائلاً أمام اعتراف العقاد بأمراضه حتى وهو

في سن الشيخوخة.. وربما يكون من بين تلك الدوافع ألا يظهر أمام تلاميذه ضعيفاً.. وربما كانت هناك دوافع أخرى، كان يحسب لها ألف حساب.. دون أن يفصح عنها، أو يعرفها أقرب تلاميذه ومحبوه.

ولولا إحساس العقاد بالمشاكل النفسية والصحية لفترة ما بعد سن السبعين وما يصاحبها من أمراض خاصة، أمراض الشيخوخة، لما أسف على البقاء لحظة واحدة بعد اجتيازها.. لكن الله قد أمد في عمره خمس سنوات أخرى وإلى ما بعد ما تمنى.

وفي هذه السنوات الخمس.. عانى العقاد معاناة شديدة على مستوى الأمراض التي لازمته طوال حياته.. وعلى مستوى أمراض الشيخوخة أيضاً.

الحالة الصحية

ولعل استعراضنا لحالته الصحية قبيل رحيله بشهر واحد.. من خلال ما كانت تنشره الصحف آنذاك يبين لنا ذلك وأكثر منه.. ففي شهر فبراير عام ١٩٦٤.. نشرت الأهرام عن حالة العقاد الصحية: " فجأة امتنع عملاق الأدب العربي عباس محمود العقاد -٧٥عاماً- عن الاطلاع وقراءة الكتب منذ ٣ أيام عقب أزمة صحية شديدة ألمت به فأرقدته في فراش بيته بمصر الجديدة، وقد تحسنت صحته نسبياً ولو أن د. جمال بحيري سوف يعاوده اليوم.

وقالت الأهرام عن صحة العقاد نقلاً عن التقارير الطبية: " في عتمة ما بعد منتصف ليلة ثاني أيام العيد وأثناء نوم الأديب الكبير، صحا على آلام مبرحة اجتاحت جسده إثر تقلص شديد أصيب به فجأة مصرانه الغليظ..

ومع ضوء الفجر أسعفه الأطباء د. محمد يس عليان، ود. يوسف عز الدين، ود. موسى إبراهيم جمال.. ولأول مرة يرضي العقاد أن يعطي له الطبيب قرصاً مخدراً لتخفيف آلامه، إذ كان يرفض طوال حياته خاصة عندما انتابته هذه الأزمة مرتين من قبل، وكان السبب أيضاً هو مصرانه الغليظ.

وكانت المرة الأولى عندما علم بمصرع النقراشي، وداهمته الثانية عند وفاة شقيقته.. وجاءته الثالثة إثر إرهاق، عندما بدأ العقاد يكتب مذكراته ومعها تاريخ مصر من بداية هذا القرن فكرياً وسياسياً واجتماعياً وأدبياً.

وفي محاولة من كمال الملاح، كاتب الموضوع، لتأصيل مرض المصران عند العقاد قال: " وهذا الضعف في مصرانه الغليظ ليس جديداً عليه.. فالعقاد يشعر منذ ٣٠ عاماً. ولهذا فقد أخذ الحرص والاحتياط فالتزم رجيماً خاصاً في حياته وفي طعامه الذي يجب أن يكون مسلوقاً وبعيداً

عن أي أطعمة ليفية! واختتمت الصحيفة قولها عن ذات الموضوع : " ولكن خفت الأزمة ومازال العقاد ملازماً لفراش حجرة نومه!.

ويبدو أن تلك الحالة المرضية العنيفة التي هزت كيان العقاد آنذاك كانت هي التي صورها الأديب أنيس منصور فيما كتب فيما بعد حين قال: "…. وخرجت من عنده (أي من عند العقاد وكان يزوره في بيته).. لأجد د. ياسين عليان يصر على ضرورة أن يأخذ الأستاذ حقنة شرجية.. وصرخ قائلاً: إذا لم يفعل ذلك فسوف يصاب بتسمم ويموت.. لابد وأن يقال له ذلك.. إذا لم تسمعوا كلامي فلماذا أتيتم إلى هنا؟! أنا أدخل وأقول له.. هذا أمر عجيب.. ودخل الطبيب قائلاً: يا أستاذ لابد من حقنة شرجية.. لابد!

ووافق الأستاذ، ورفض أن يكون معه في الغرفة أحد، رفض أن يدخل ابن أخيه عامر العقاد أو أي أحد.. وأغلق الباب على الأستاذ، ولم نسمع بوضوح ما يقوله من لعنات وصيحات.

وبعد لحظات من الصمت الطويل، فتح الطبيب الباب لنجد الأستاذ قد تمدد على الفراش، وأسرع الطبيب يمسك يده.. ووضعها إلى جواره، وطلب إلى الخادم تنظيف الغرفة وترتيبها، ووضع اللحاف على جسم الأستاذ حتى يهدأ بعض الوقت.

أنيس يتحدث

وبعد رحيل العقاد.. أفصح لنا أنيس منصور أكثر عن حالة العقاد الصحية.. فكتب يقول عن تلك الحالة في جريدة الأخبار، بعد رحيل أستاذه: "في الأسابيع الأخيرة شكا من مرض.. من تعب في بطنه وشخصه العقاد بأنه المصران الغليظ، وهو مرض يشكو منه منذ أربعين عاماً وبين الحين والحين كان يصاب العقاد بتشنج في مصرانه الغليظ وقد حدث له ذلك عدة مرات.

وجاء الأطباء واحداً بعد الآخر وعرض عليهم العقاد حالته.. وراح يصف لهم متاعبه مع المصران وكيف كان يعالج منذ ثلاثين عاماً، وكيف أنه قرأ أقل شيء عن "المصارين" وعن المصران الغليظ بصفة خاصة.. وقد حرصوا الواحد وراء الآخر على الكشف عليه، كان العقاد يقبل، ومعظم الأحيان لا يقبل. فهو يعرف مقدماً ما سوف يقول له الطبيب.

وطلب العقاد تحليل الدم، وجاء تحليل الدم مؤكداً وجود نقص في الكريات الحمراء.. ثم استعاد العقاد هذه الكريات الضائعة.. ولكن الأطباء خشوا عليه من مرض آخر لا يعرفه العقاد ولم يستطع أن يشخصه، فهم يخشون شيئاً في قلبه، ولذلك طلبوا إليه ألا يرهق

نفسه وألا يبرح الفراش.
والعقاد مريض نموذجي.. وخشي بعض الأطباء أن يكون العقاد مصاباً بالسرطان، وتهامسوا بذلك..وبينما كان العقاد يعالج نفسه من المصران الغليظ ويؤكد للأطباء ويوجههم إلى مرضه، كان يعاني في نفس الوقت من شيء في القلب.. من جلطة دموية وهي التي أودت بحياة الفقيد الكبير.

وكان في نية العقاد أن يدخل إحدى المستشفيات لإجراء العملية الجراحية التي يراها الأطباء، وهو يرى أن جسمه لن يتأثر بهذه العلمية فهو لا يشكو من مرض السكر، وهو لا يشكو من القلب، وهو ليس مصاباً بأي مرضٍ يجعل إجراء العملية شيئاً صعباً. وحتى إذا ذهب إلى المستشفى فسيضحي بالنظام.. وربما ذلك كان السبب الأساسي الذي جعله يهرب من المستشفى.

* * *

ويكمل أنيس منصور أخلص تلاميذ مولانا العقاد شهادته عن الأيام والساعات واللحظات الأخيرة في حياة أستاذهٍ.. فيقول: "ضبطت نفسي متلبساً بإحساس غريب.. فقد لاحظت أنني لا أريد أن أرى الأستاذ، ولا رغبة عندي في الذهاب إليه. واندهشت لهذا الشعور العجيب.. ولكن المعنى الذي اهتديت إليه هو أنني أحسست أن الأستاذ قد انتهى.. إن لم يكن قد مات فهو قريب من الموت، وليست له حاجة بأحد من الناس.. ثم إن الناس سواء تكاثروا حوله أو قل عددهم فإنهم لا يستطيعون نفعه شيئاً. بل إنه الآن لم يعد في حاجة على طعام أو شراب أو حتى هواء، إنه أصبح غائباً، فهو لا يدري من الذي جاء ومن الذي خرج.. ولم تعد تجدي كل الكلمات الحلوة التي تقال له.. فلماذا تذهب إلى الأستاذ الذي لم يعد هناك؟!.

وفي فقرة أخرى من هذه الشهادة قال أنيس منصور: لقد سمعت أستاذنا العقاد يقول لي في أخريات أيامه.. إنني الآن أتراجع عن الدنيا.. أتراجع حتى تبدو لي صغيرة ضئيلة وحقيرة.. أما أنني الذي أتراجع أو هي التي تنسحب، فالمسألة تكبر والأشياء تصغر، وسوف يظل إحساسي بهذه الدنيا هكذا مادمت أشعر ومادمت أفكرٍ.
وسألني الأستاذ عامر العقاد قائلاً: ماذا يقول لك؟! قلت أنت تعرف.. فعقله لم يتوقف عن التفكير، وهو لا يستطيع أن يوقف عقله.. قال عامر العقاد: هل تعرف ماذا قال لي صباح اليوم؟. قال: يا عامر اقرأ صفحة الوفيات في الأهرام.. وأعرف لي كم عدد الذكور والإناث فقلت: ماتت امرأة واحدة، فضحك

قائلاً: واحدة!.. إن هذا كثير.. منذ أسبوعينٍ قرأت الوفيات فلم أجد إلا رجالاً.. ثم طلب مني أن أعرف نوعيات الذين ماتوا. فلم أفهم، فعاد يقول لي: كم عدد المهندسين وكم عدد الأطباء؟ وكم عدد الفلاحين؟ وكم عدد التجار؟ وظللت ساعة أقلب في صفحة الوفيات.

ويقترب بنا أنيس منصور أكثر وأكثر.. حيث اللحظات الأخيرة من حياة العقاد فيقول واصفاً ذلك :".. وفي الساعة الثانية صباحاً.. نهض الأستاذ من فراشه وذهب حافياً إلى دورة المياه.. وهي أول مرة يجد نفسه قادراً على النهوض دون مساعدة!.. وأن يقف دون أن يتساند على الجدارن، وأن يذهب إلى دورة المياه. وأضاء النور ثم ذهب إلى مكتبه، وأتى بالمصحف ووضعه على المخدة.. ثم جلس الأستاذ على المقعد المجاور إلى السرير، وحاول أن ينادي أحداً، ولكنه لم يستطع أو لم يرد ذلك.. ومددت ساقاه تحت السرير ووضع يده على جانبه الأيسر.. ومال بكل جسمه إلى اليسار.. وارتطمت يده ببعض الزجاجات فسقطت، فسمع أهله وأبناء أخيه ذلك، فسارعوا إلى غرفة الأستاذ واقتربوا منه ولم يجرؤ أحد أن يلمسه، وتقدم الأستاذ عامر العقاد، ولأول مرة في حياته يلمس الأستاذ ويمسك يده فوجد القلب يدق ببطء شديد وأسرع إلى التليفون، فطلب منه د.عليان أن يعطيه (كورامين).. وكانت المرة الأولى في حياة أحد من أقارب الأستاذ أن يقترب منه أكثر أو أن يلمس ذراعه أو عنقه أو رأسه ويقدم له دواء وهو يرتجف، فهو يخشى إن صحا الأستاذ أن يغضب!!.. وجاء د. عليان بعد دقائق، وتقدم إلى الأستاذ، ومد يده يجس النبض، وخرج يبكي: البقاء لله.. مات الأستاذ! ولا أحد يعرف بالدقة ما الذي حدث بعد ذلك..

حديث الأطباء

ويضيف الدكتور ياسين عليان طبيب العقاد الخاص عن الحالة الصحية للعملاق العظيم قائلاً:

لقد سافر العقاد في الشتاء الماضي ليمضي هناك شهراً كاملاً في أسوان كعادته كل عام، ولكنه لم يقض غير أسبوع واحد فقط! عاد بعده في حالة نفسية شديدة السوء، وسألته عن حاله فقال:

- لقد عدت حزيناً!

وعندما استفسرت منه عن السبب أكثر.. قال:

- لقد سافرت لأستمتع بالشمس هناك.. فإذا بي أفاجأ بأنهم يبنون منزلاً جديداً يقابل منزلي فحجب الشمس عني!.

وعلى أية حال..لقد كان العقاد يعاني

ويشكو في أيامه الأخيرة من مرض القلب إلى جانب المصران الغليظ، وعندما حضر الأستاذ الدكتور محمد عطية وأجرى له رسماً للقلب وطلب نقله إلى المستشفى وحاولنا إقناع العقاد بالذهاب إلى المستشفى ولكنه رفض. واستعنا بأصدقائه ومن بينهم الأديب طاهر الجبلاوي ولكنه رفض قائلاً:

إذا كنت سأموت ، فلن أموت إلا هنا في منزلي وعلى فراشي وبين كتبي.

* * *

وبعد شهر واحد تقريباً من الأزمة الصحية الطاحنة التي مرت على حياة العقاد.. والتي عاصرها كل من طبيبه الخاص وتلميذه أنيس منصور.. وقعت الواقعة.. ورحل العملاق بالفعل عن عالمنا.. وكان لهذا الرحيل وقع الصاعقة على كل من كانوا حوله.. سواء من المتابعين لحالته الصحية أو من غير المتابعين لها.. وكانت لحظات رحيل هذا العملاق .. من أصعب لحظات الحياة على الكثير ممن كانوا حوله آنذاك.

وكان من أوائل أقاربه من الذين خفوا لنجدته ساعة سماعهم بنبأ وقوعه من فوق سريره لحظة الوداع الأخير.. عبد العزيز الشريف ابن خاله مولانا العقاد.. وقد صور لنا تلك اللحظات الصعبة حين قال:

- "سمعنا العقاد يقول وكنا حوله.. اتركوني أنام.. فأنا أشعر الآن بالتحسن في صحتي.. لقد قالها وهو يتمدد فوق سريره والضوء الخافت ينعكس على وجهه، ثم أغمض جفينه لحظات.. وقبل أن ننصرف من حوله انطلقت حشرجة من فمه، ثم هدأ من بعدها مرة أخرى فانصرفنا وخرجنا من غرفة نومه.. الواحد تلو الآخر، ومضت دقائق قليلة، سمعنا بعدها صوت العقاد.. ولم نستطع أن نتبين جيداً ماذا يقول؟.. عندئذ أسرعت إلى غرفته فوجدته يتقلب فوق سريره بعصبية وقلق، فأسرعت أكثر خطاي نحوه حتى أمنعه من الوقوع على الأرض.. ولكنني وصلت إليه متأخراً لحظات كان خلالها قد مال برأسه على المقعد الكبير الملاصق لسريره فأصيب في جبهته، وأسرعت أرفع جسده بكل قوتي وتحسست يده، كان نبضه ضعيفاً جداً.

عندئذ أسرع عامر العقاد ابن شقيق العقاد والذي يعيش معه في منزله بصفة دائمة واتصل بطبيبه الخاص محمد يس عليان، وقال الطبيب إنه سيسارع بالحضور في خلال دقائق، طلب إعداد حقنه كورامين حتى يصل.

ومضت دقائق قصيرة والعقاد يتمدد على السرير وملاءة بيضاء تغطي

جسده، بينما كان عمر يقف أمام باب الشقة المفتوح انتظاراً للطبيب الذي حضر وهو يلهث وخلع جاكتته وهو في طريقه لغرفة نوم العقاد وأزاح الملاءة البيضاء، ونظر إلى عينيه وأمسك يده، والتفت إلى ابن شقيق العقاد قائلا: البقية في حياتكم!.

وخرج من الغرفة يتهاوى هو الآخر.. ووقفت وسط غرفة مكتب العقاد، كان على مكتبه آخر كتابين طالعهما.. الكتاب الأول بعنوان" في أعقاب الثورة المصرية" تأليف عبد الرحمن الرافعي.. وكان قد توقف عند الصفحة (٥٥) والتي تحمل عناوين: الأزمة الدستورية وإقالة الوزارة.. أما الكتاب الثاني، فهو "شعر من المهجر" تأليف محمد قرة على - ولم يكن يقرأ صفحاته بطريقة منتظمة، وبين صفحات الكتابين كتب على ورقتين منفصلتين بالحبر الأسود الداكن ملاحظاته.. وتركت غرفة مكتبه.. فوقفت أمام باب قديم مغلق ومددت يدي المرتعشة لأفتح الباب.. العملاق وهو ممدد على المنضدة الطويلة.. وكانوا في هذه اللحظة يحنطون جسده قبل نقله إلى أسوان، ولأول مرة ألمح الهدوء يكسو وجهه رغم ذقنه الطويلة.. ساقاه ممدتان وقد علتهما صفرة شديدة، وراح طبيب الصحة يحقنه في ذراعه في أعقاب حقنة أخرى.. ونظرت إلى وجه العقاد مرة أخرى، وجدته يشير برأسه إلى الأمام وبالذات إلى حائط الصالة التي كان يرقد فيها والتي لم يكن معلق عليها غير صورتين.. الأولى للإمام الشيخ محمد عبده.. أما الثانية فكانت للسيد جمال الدين الأفغاني، وكأنهما يبادلانه نفس النظرات!.

وبعد ساعة كاملة انتهى طبيب الصحة من إعداد جثمانه .. وعلى الفور أخرج شقيق العقاد أحمد محمود العقاد وكانت الدموع في عينيه الصندوق الذي تم إعداده وقد تم تبطينه بالصاج ليحمل جثمان العقاد من منزله رقم ١٣ شارع السلطان حسين بمصر الجديدة حتى نهاية الرحلة إلى أسوان..

وأما عم أحمد حمزة خادم وطباخ العقاد، فقد قال في شهادته عن اللحظات الأخيرة في حياة العملاق..

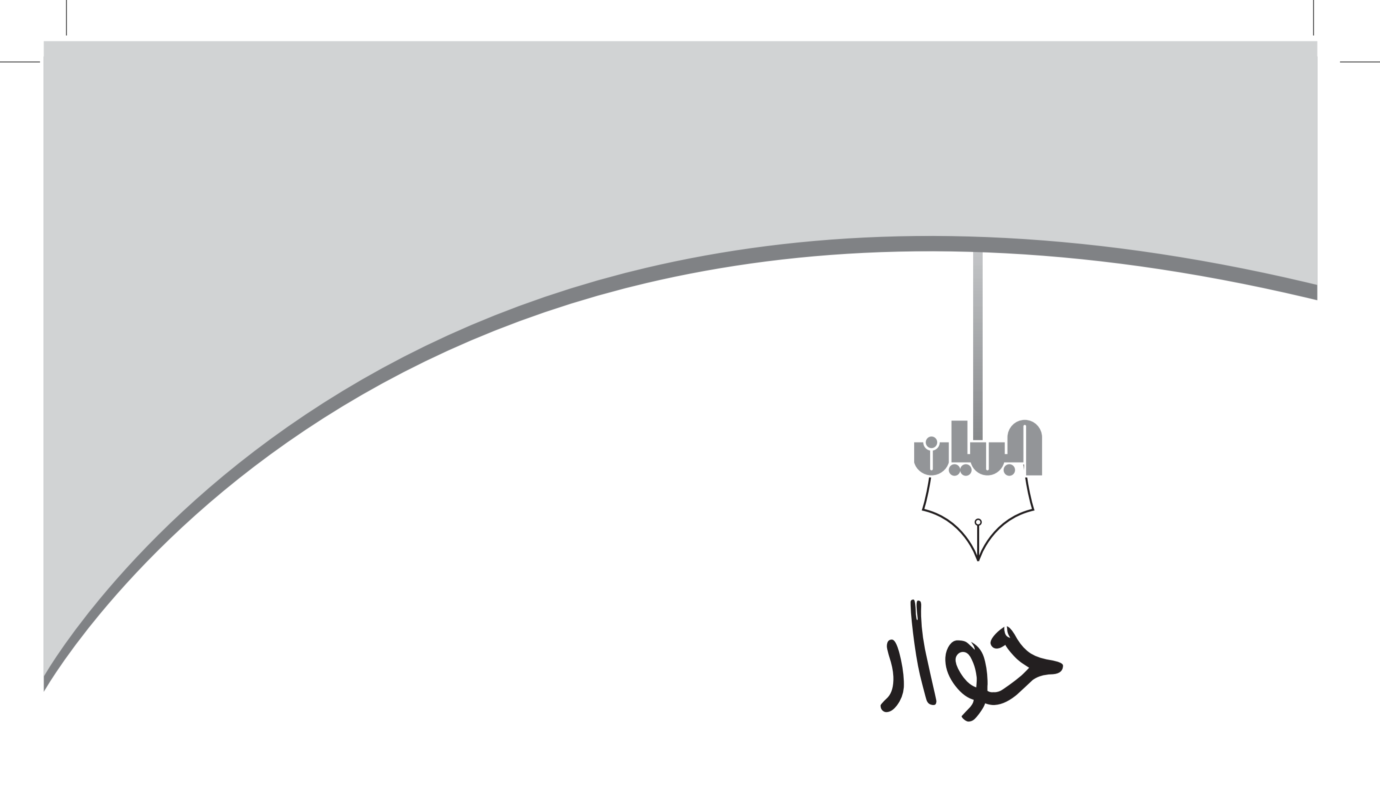
"لقد أعددت له بيدي آخر وجبة تناولها، وكانت من طبق به كفته التي صنعتها له بالماء وطبق جيلي تفاح. وفي ليلة الأمس - ليلة الوفاة- وبعد أن تناول عشاءه، قلت له: إنني أحس أنك متعب وأنا أريد الليلة أن أمضيها في غرفتك وبجوار سريرك.. فرفض العقاد قائلاً لي : أنت غلطان.. فأنا أشعر

بتحسنٍ في صحتي، وغداً ستجدني سليماً جداً.. ثم طلب مني أن أسرع بترك الغرفة لأنام في غرفتي فوق السطح، وقبل أن أغادر غرفته نبهٍ عليّ بالضرورة المجيء إليه مبكراً، كما تعودت منذ خمسة وعشرين عاماً لأقدم له فنجان الشاي.. وفي الصباح الباكر نزلت إليه في غرفته كعادتي.. ولكنه لأول مرة وآخر مرة أخلف وعده معي!

* * *

ويوم رحيل مولانا عباس محمود العقاد.. قطعت إذاعة القاهرة برامجها في الساعة الثالثة من فجر يوم وفاته وأذاعت النبأ العاجل.. وكانت الإذاعة في هذا الوقت تذيع نتائج الانتخابات! كما قام الدكتور عبد القادر حاتم وزير الإعلام آنذاك بزيارة عاجلة لبيت الرئيس عبد الناصر ليبلغه بنبأ الوفاة.. وكان من رأي عبد الناصر ضرورة نقل العقاد إلى المستشفى لعلاجه.. وفي خارج مصر دقت الكنيسة الفرنسية أجراسها في الخامسة من عصر اليوم اللاحق للوفاة.. حداداً على عملاق الأدب العربي.. كما كان موكب تشييع جنازته بالقاهرة من قبل نقل جثمانه إلى أسوان مظاهرة مدوية تقدمها ١٥ باقة زهور ومجموعة كبيرة من تلاميذه.





صلاح الدين بوجاه
غايتي تشويش الوجود ثم إعادة تنظيمه ــــــــــــــــــــ منير عتيبة



الروائي التونسي صلاح الدين بوجاه (١):

غايتي تشويش الوجود ثم إعادة تنظيمه

أجرى الحوار: منير عتيبة *

يحبّ الكتابة والصمت، يقضي يومه بين المدونات القديمة والرواية العالمية الحديثة، يدمن الاطلاع على الفلسفات بأنواعها، الفرنسية هي جناحه الذي يحلق به في عالم المخيال الحديث. من الرواية اليابانية إلى مدونات أمريكا الجنوبية، إلى قديم فرنسا وألمانيا وجديدهما ...فضلا عن الأعمال التركية وبعض النصوص الزنجية... يمكن أن نقول إنه قد قرأ كل ما وقعت عليه يده من الأوراق المفردة، ومن آلاف الصفحات التي باشرها في الكنيسة القديمة في مدينة القيروان.

ومن الطريف أن نشير إلى أن المكتبة العامة في مدينة القيروان قد استعارت كنيسة قديمة تم تحويلها إلى مكتبة ضخمة تضم الرواية الحديثة كما تضم النصوص الوجودية – المسيحية وغير المسيحية – إضافة إلى كتب الفقه والتاريخ والحضارة... كان ذلك في طور سبعينات القرن الماضي.

ألا يقدس ساكن المدينة القديمة كل ما تقع عليه يده من حروف العربية. يجول عبر النهوج الضيقة ويتيه في المنعرجات العتيقة فإذا ما عثر على صفحة ممزقة تحمل كتابة عربية، أو علٍى قطعة خبز ملقاة تحت جدار بادر إلى وضعها في شق باب قديم حفظاً لها من دنس السابلة والعابرين! اللغة مثل الخبز، نقدسها ونتبادلها، ونحفظها من التلف!

هذه هي القيروان القديمة، إضافة إلى الوالد حسن بن علي، هي التي أنتجت ما يكتبه اليوم صلاح الدين بوجاه. فماذا عسانا نضيف؟ انعطافه على فن الرسم أم تعلقه بفن التصوير الشمسي؟ ألا تبدو بعض رواياته من قبيل اللوحات التشكيلية؟! ذلك ما نؤكده فعلا خاصة أن الناظر في "لون الروح" (طبعة القاهرة ٢٠٠٩) أو في "النهر قرب المدينة" (طبعة اللاذقية٢٠١٠)... أو في غيرهما فإنه سرعان ما يقف على كم الهائل من الجزئيات والأحداث و الأوصاف. فإذا ما تآلفت فإنها تكون المشهد العام

---

١ روائي من تونس ورئيس اتحاد الكتاب السابق في تونس.

* كاتب من مصر.



وتحيل على الرؤية الخفية التي تتبجس من النص!

يعد الدكتور صلاح الدين بوجاه أحد الأصوات الإبداعية والنقدية المهمة فى تونس والوطن العربى منذ أصدر روايته الأولى "مدونة الاعترافات" سنة ١٩٨٥ وكتابه النقدى الأول "الأسطورة في الرواية الواقعية" سنة ١٩٩٠. يبدو بوجاه مهموماً بتراث عربى عتيد يحمله على ظهره وفى وجدانه، بعيون تنظر إلى المنجز الغربي الحديث متأملة، يعرف أن تراثه به الكثير من الكنوز المخفية، والكثير من الزبد والتراب، ولا يريد أن يفقد صلته بعصره وما يموج به من تطورات على مستوى الأدوات النقدية أو التقنيات الإبداعية، يحاول أن يحل فى إبداعه ما اصطلح على تسميته بإشكالية الأصالة والمعاصرة، وهي في الحقيقة إجابة سؤال: كيف لا أنفصل عن المكونات العميقة لذاتى وأعيش عصري الذي قام الآخرون بتشكيله؟!. ويبدو أن الإجابة الذهبية التى استطاع بوجاه الوصول إليها؛ وهو ما نلمسه في إبداعاته وكتاباته المختلفة، هى المعرفة العميقة بالذات وتراثها، والتفاعل مع هذا التراث لاكتشافه وتثويره دون تقديسه ودون الوقوف معه فى لحظته الزمنية الماضية، والتسلح بأدوات العصر دون الانبهار بها، وهو ما أنتج أدبا تميز بخصوصية شديدة، وإضافة إلى الأدب العالمي حتى في مجال التقنية المتكأة على عناصر تراثية، وهو المشروع الذي لا يكِل بوجاه من تطويره وإثرائه عملا بعد آخر.

ولد صلاح الدين بوجاه في القيروان بتونس سنة ١٩٥٦، تعلم فى القيروان حتى البكالوريا آداب ١٩٧٥، انتمى إلى الجامعة التونسية، فى كلية الآداب ٩ إبريل، حيث حصل على الأستاذية ١٩٧٩، ثم شهادة الكفاءة فى البحث ١٩٨٣، ثم شهادة التعمق فى البحث ١٩٨٧. حصل على دكتوراه الدولة في الأدب العربي (وجوه الائتلاف - والاختلاف بين الرواية التونسية والرواية المكتوبة بالفرنسية في تونس) سنة ٢٠٠٤. وهو عميد سابق بكلية الآداب بالقيروان. ومدير المركز الثقافى التونسي بليبيا. صدرت أعماله في كل من تونس وبيروت والقاهرة ودمشق واللاذقية وطرابلس، وهو عضو اتحاد الكتاب التونسيين وعضو اتحاد الكتاب العرب، كان رئيساً لاتحاد الكتاب التونسيين في الفترة من ٢٠٠٥ إلى ٢٠٠٨، وهو عضو الجمعية المغربية الفرنسية للآداب المكتوبة بالفرنسية، حصل على الجائزة الوطنية للآداب، وجائزة "كومار" الذهبية، ووسام الاستحقاق الثقافي من الطبقة الأولى. من أعماله الإبداعية: "مدونة الاعترافات"، "التاج والخنجر" و"الجسد، النخاس"، "السيرك"، "سهل الغرباء"، "لا شيء يحدث الآن"، "سبع صبايا"، "لون الروح". من أعماله النقدية: "الأسطورة في

أبحث دوماً عن ارتياد شكل جديد بقطع النظر عن الرواية والقصة.

الرواية الواقعية"، الجوهر والعرض في الرواية الواقعية، مقالة في الروائية، كيف أثبت هذا الكلام؟، وجوه الائتلاف ووجوه الاختلاف، الصعود إلى الجذور في الحضارتين العربية والغربية.

وهذا الحوار هو محاولة أولية لاقتراب ما من بوجاه الإنسان والمبدع.

كيف يتشكل الروائي؟

*** ماهي العناصر التي أسهمت في تشكيل الروائي صلاح الدين بوجاه و عالمه الإبداعي؟**

- غوص في المدونات السردية والشعرية العربية القديمة، وولع باللغة العربية، واطلاع على الرواية العالمية من خلال اللغة الفرنسية. عبر هذا المزيج غير المتكافئ، حسب الأمكنة والأوقات، نما داخلي تفضيل صريح للرواية، باعتبارها جماع المعرفة. ذلك أنها قادرة على المزج الذكي بين أجناس من المقاربات المعرفية مختلفة. إذا ما اختزلنا العناصر الفاعلة في مشروعي..قلنا: إنها اللغة، والتراث، والعبث، ومساءلة المدونات الوجودية الكبرى، والجمع بين القديم العربي والجديد الكوني. لم تكن توجد، على أيامنا، وسائل ترفيه كثيرة. كنت أقضي طفولتي الأولى مع الوالد، الذي غالباً ما ينغمس في مطالعة الكتب المشرقية، وهي كثيرة في ذلك الزمن، مغذية، ذات عمق استثنائي. أما الوالدة فلقد ملأت روحي بمحبتها الشديدة وعواطفها الجياشة. ولدت في القيروان، أمي أصيلة المدينة، ووالدي من الأنحاء غير البعيدة، سكنت الأسرة المدينة منذ أكثر من مائتي سنة. ميدان الخضراوين غير بعيد عن الجامع الأعظم. البدايات كانت مفعمة بالكتب القديمة والتيجان المنحوتة، وألق المعمار. ما أبهى ترتيب الجامع الكبير، العبقرية الإسلامية ساطعة نفاذة قوية. نشأت بين "حي الجامع الكبير" و"مقام سيدي فرحات" الجد والولي الصالح، وكتب الوالد الفقهية والتاريخية والحضارية التي كانت مثل نهر لا ينضب. لم أكن أحب الشعر كثيرًا، أو قل لم أكن أحب الشعر المنظوم كثيراً، لكنني قرأت مدونات شعرية، ونثرية واسعة، منها خاصة "الشعر الجاهلي" و"الأدب الكبير" و نشوار المحاضرة، والكتب السماوية من قرآن وإنجيل وتوراة، والأغاني ، والجاحظ برمته، والعقد الفريد، والكامل المبرد... قبل أن أذهب إلى المدرسة الثانوية وأولع بالأدب الفرنسي، ثم الرواية العالمية. كتبت الشعر في بداياتي؛ مثل كل أفراد جيلي، لكنني منذ "الصبا الأول" كنت أميل إلى النثر، بل أعشقه، لهذا كانت لغتي موسومة بالكلمة الصافية وباحثة عن التعبير الأصيل. من جراب الوحدة والصمت انبثقت محاولاتي



الأولى في نهاية السبعينات، فخلقت مملكتي، وأمعنت في تجويد عناصرها، حتى كانت الإقامة، خلال سنتين، في مبيت المعهد الثانوي بالمنصورة، فتفتحت عيناي على عالم الفرنسية، والانجليزية. فكانت ترد عليّ على مراحل ولع شديد بالطلب والتحصيل، خلال سنوات متعاقبة... ترد، بعدها أوقات إعراض عجيب! الفرنسية خاصة كانت فردوسًا لا حدود له!

مذاق الخصوصية العربية

*** في أعمالك الروائية أنت مشغول بالشكل الأدبي، تحاول تجذير شكل روائي عربي مستمد من التراث و البيئة العربية، هل ترى أن هذا هو الإسهام المهم الحقيقي الذي يمكن أن يضيفه المبدع العربي للرواية العالمية... مذاق الخصوصية العربية؟**

- بلا شك، لا يمكننا إلا أن ننطلق من مذاقنا، وأن نضيف ألواننا المحلية. لهذا عملت منذ عملي الأول في بداية السنوات الثمانين من القرن العشرين على ترسيخ محاولاتي في أشكالها العربية، مثل"المتن والحاشية"/السيرة القديمة/البيت العربي في تونس. ولقد لفتت الانتباه في حينها. فلا أنسى المحاضرة التي ألقاها الأستاذ الكبير توفيق بكار في المنستير حول رواية "النّخاس"، مؤكدًا ما ذهبتم إليه. والطريف أنه كان يحفظ عن ظهر قلب، كل الشواهد التي استقاها من "النخاس". وأنا أحن

"أمبرتوإيكو" مثلا هو عالم سميولوجيا، وهو روائي كبير، و فيلسوف..! لهذا فإنني مجدداً أريد ان أقول "إن المزج بين الذوات المختلفة المتباعدة هو أصل الأشياء.

إلى النخاس حتي اليوم، أو قل أحنّ إليها قبل حنيني إلى عمل آخر جديد هو "النهر قرب المدينة"، فهي ابنتي الثانية، رغم أنني قد أصدرت : المدونة والسيرك، وسبع صبايا، والتاج والخنجر والجسد، ولون الروح...فضلاً عن أعمال قصصية أخرى، وكلها جامعة بين القديم في مستوى الشكل والتعبير، و الجديد في مستوى المعاني والأفكار، والتآلف التشكيلي في مستوي البنية!. الكتابة بيتي، أدخله في شوق، وأغادره مكرهًا، تائها غائبا عن الوجود. لا أشعر بالجدوى إلا ساعة أكون وحيدًا، صامتا، كاتبا. فى مستهل حياتي قلت إن تعريف الإنسان لا يخرج عن "اعتباره كائنا كاتبا"، طبعا كان من الأجدى أن أنسجم مع القائلين بأنه حيوان ناطق لكنني أتشبث إلى اليوم بتأكيدي إنه" كائنٌ كاتبٌ".

كنت في أعمالي مشغولا بالشكل، أو قل بالشكل الذي يمكن أن تضيفه الرواية العربية إلى الرصيد العالمي من أشكال الرواية التي لا حدود لها.

أنتظر نصاً عظيماً يهزني، ويزعزع كياني ويغرسني في المستقبل!

أكاد اليوم أقول إنه توجد أشكال بعدد كاتبي الرواية. أنا لا أوافق القائلين بأسبقية المعاني، المعاني ملقاة على قارعة الطريق، الأجدى أن نتجه صوب الجوانب الباقية، ولا بقاء إلا للأشكال الجديدة.

هذا ما تعلمناه من الرواية الأمريكية الجنوبية، ومن الرواية اليابانية، والرواية الفرنسية الجديدة، مع روب غريياي، وساروت وغيرهما.

لا أميل للشعر التقليدي

*** برغم اهتمامك الشديد بتجديد شكل الرواية، والتعبير عن الأزمات الوجودية للإنسان، إلا أن اهتمامك باللغة لا يغيب عن عملك الإبداعي، تنقي لغتك، وتبلور جملك الروائية، لتقف بها على تخوم الشعر... فهل الشعر هو ما يمنح الرواية لون الروح الخاص، وما رأيك فيمن يكتبون قصصا وروايات، ولا يمنحون اللغة اهتماما كبيرا؟**

- الوعي باللغة وعي عفوي. في معنى أنني قد ورثت ذلك عن والدي، وعمن قرأت أعمالهم من الروائيين الكبار، مثل كرم ملحم كرم(أولا)...ثم عدد من الكتاب مثل محمود المسعدي، ونزار قباني، وأدونيس، وكل هؤلاء شعراء، وناثرون كبار، بلوروا اهتماماتي... مما جعل رواياتي ذات لون خاص، أو ألق خاص مثلما تقولون!

أكدت أعلى هذا أنني لا أميل إلى الشعر التقليدي المنظوم، لا ليس هذا، يجب أن أدقق فأنا أعشق المتنبي وشطرا غير يسير من الشعر الجاهلي. لهذا ينبغي أن أقول: أرفض الشعر غير الأصيل، وأتجنب تكرار الأوزان الممجوجة، وتروقني معالجة النثر، أو قل "النثر الذي ينحو منحى الشعر. لهذا أنا متشبث به. علاقتي بالشعر ملتبسة، فأنا أتجنبه في مواطنه التقليدية، وأسعى إليه فيما يرتاده من مجالات. الحديث لا يروقني منه غير نزار قباني، وأدونيس... فى المقابل، لزمت كرم ملحم كرم، وحفظت من " قهقهة الجزار" "صقر قرش" و"مجلة ألف ليلة وليلة" مقاطع طويلة، دفعتني فيما بعد إلى استدعاء نصوص الكبير محمود المسعدي، قبل أن أن أنعطف على شاعرية "البشير خريف" و"نجيب محفوظ" و"خيري شلبي" و"صبري موسي". إننا إذن إزاء "شاعريات"، فإذا أضفنا إليها بودلير ورامبو، ودستوفسكي كنا إزاءكم هائل لا حدود له.

*** أنت ترى أن تداخل الأجناس قد وصل إلى مداه بين الرواية والقصة القصيرة بحيث يمكن- بتغييرات طفيفة - تحويل مجموعة قصصية إلى رواية أو قراءة رواية على أنها مجموعة**

من النصوص أو الشذارات المنفصلة، فهل هذا انفتاح للنص السردي على أفق أرحب أم إلغاء لخصوصيات كل جنس أدبي؟

- هنالك من يرفض هذا بشدة، ويؤكد أن القصة القصيرة لا تكتب مثل الرواية. طبعا موافق، لا أرفض هذا، لكن الجوهر واحد، هذا ما وقفت عليه في مجموعتي القصصيتين (سهل الغرباء /ولا شيء يحدث الآن). ولدي مجموعتان مخطوطتان. "التهجين القوي" يلاحظه الدارسون في أوروبا، و العالم اليوم، من اليابان حتى أمريكا الجنوبية. هنالك اهتمام بمسائل "التهجين الإيجابي". وفي تقديري فإن الشعر والنثر والموسيقى والمعمار، والفكر، قد تداخلت بحيث أنها غدت قادرة على توليد علم جديد، أو قل "فن جديد" هو "فن الرواية"!

لكنني أودّ أن أضيف أن الرواية تمثل عشرة أطول... في زمن قراءتها. لهذا أستطيب طول معاشرة المدونات الكبرى، دوستوفسكي مثلا، قد تندهش إذا ما أكدت أنني قد قرأت "الأبله" مرتين بالفرنسية، لدى صائفة المرور من الصف الخامس ثانوي إلى الصف السادس. فتنتني، غصت في تفاصيلها وأغواني إمكان محاكاتها!، لكن هيهات!!

الحق أنني أبحث دوماً عن ارتياد شكل جديد بقطع النظر عن الرواية والقصة! المهم هو أن ألازم الصمت، وأن أواصل الكتابة، وأن أشوش العالم، ثم أن أقبل على تنظيمه من جديد، تنظيمه بكيفية خاصة بي، تمتزج داخلها عناصر شتى مختلفة، قائمة على المحال. أذكر في هذا المجال نصيحة أرنست همنغواي العميقة: أكتب والزم الصمت!

> **العمل السياسي متغير متقلب موصول بالمتغيرات السريعة، أما الفعل الثقافي فقادر على التغيير وتحريك الزماني.**

لقد فتنني عالم كافكا، اطلعت للمرة الأولى، في نهاية المدرسة الثانوية، وبداية التعليم العالي، على "التحول"، ثم انغمست في "المحاكمة"، مرات متعاقبة، فقلت في نفسي"ألا يمكنني أن أعلن عن عبثي بنفس الطريقة!؟ أفلا يعود هذا إلى الوضع البشري برمته!؟

محطات الماضي.. محطات المستقبل

*** عندما ينظر المبدع صلاح الدين بوجاه إلى الخلف؟ ماهي المحطات الكبرى التي عبرها، فجعلت منه ماهو عليه، إنسانًا ومبدعًا، وعندما ينظر إلى الأمام أيضاً... ما هي محطات المستقبل؟**

- أهم المحطات... هي تلك الأولى البعيدة التي جعلتني أتتلمذ على والدي "حسن بوجاه"، لقد تم ذلك

في كل المعاني، والاتجاهات... من الأدب حتى حل المعادلات الرياضية. كان نبيها ذكيا، قد ألم من كل شيء بطرف. فهو خريج جامع الزيتونة، والمدارس الابتدائية الفرنسية. أما أبرز محطات المستقبل فتتمثل في مزيد الاطلاع على الرواية العالمية. أنا أعتقد أن الرواية من أكمل الفنون إطلاقا. شعوري إزاءه هو نفس شعوري بمجاورة المرحوم الميداني بن صالح، الذي سبقني على رأس اتحاد الكتاب التونسيين. لقد قلت في نفسي، ما أوسع إطلاع هذا الجيل الخارج من جامع الزيتونة،جامعًا بين العقل والتصوف!

إذا اختزلت المحطات القديمة، قلت: بيتنا في الضيعة، ومكتبة والدي، ووالدي معلمي الأول، ثم تيه حومة الجامع في القيروان العتيقة، قبل دخول تيه الأدب العربي القديم عموما، والعالمي خاصة.

أنا اليوم أقرأ الأدب العربي ، والأدب العالمي المعاصر، وأتمنى إتقان الانجليزية، لكنني لم أتمكن من ذلك، لهذا أعالج أمري بين الفرنسية والعربية.

اطلعت على الأدب الياباني، والألماني والأسباني، والأمريكي واللاتيني، و بعض نماذج الأدب الإفريقي، عبر الفرنسية، النافذة المدهشة على عالم من الإمكانات، هذه الدوامة الكبرى التي تسكنني تتوق إلى الإطلال بعنقها من خلال الصمت الذي أبحث عن معالجته.

لكن كيف نقاوم السطحية ونتوق إلى المجهول دون تشبث بالكثرة التي تسكننا؟! هذه هي استفهاماتي اليوم.

بين المبدع والناقد

*** عندما يقيم الناقد صلاح الدين بوجاه أعمال المبدع صلاح الدين بوجاه، هل يراه صاحب مشروع إبداعي متكامل، وماهي ملامحه وغايته؟**

- يراه صاحب" محاولات"...فهو يسعى إلى تكوين مشروع متكامل. لكن هذا لا يعني أنه قد نجح في ذلك. نترك الأمر للنقاد الآخرين، ولحكم التاريخ، والظروف، فهي وحدها الكفيلة بتمام الأمر.أملي أن ينتبه أبنائي إلى أنني كنت صادقاً في كل ما كتبت! صادقاً رغم نقائصي، ورغم نقاط القوة فيما أكتب!

لعبة الفصل بين الناقد والمبدع، لعبة طريفة...لكنني لا أحبذ الوقوع في براثنها. الناقد عليه أن يؤكد أن بوجاه صاحب محاولات في إطار مشروع إبداعي، ثم يلتزم الصمت، ليس له أن يشوش خلوة المبدع، أو يوجه خطواته. ينبغي له أن يتركه حرا طليقاً...يمكنه من أن يكون مثل معالج العطور...قادرًا على مزج النكهات وإضافة الطعوم، وتبديد الإمكانات...بحثاً عن المجهول، وابتكارًا للجديد الممكن!

كاتب الرواية، والمحلل النفسي، ومازج العطور، والممثل القدير

الجامع بين شخصيات متباعدة... كائنات قادرة على الإضافة، والغوص في المستقبل! ألم يكن "أولياء الله الصالحون" في الزمن الماضي قادرين على إتيان مثل هذه الخوارق! هذه هي الكائنات التي أتوق إليها، وأبحث عن جعلها تقاسمني خلوتي!

*** لماذا يعاني الواقع الثقافي العربي من غياب حركة نقدية؟ وهل يوجد صراع بين المبدع بوجاه، والناقد بوجاه؟**

– أنا معك في غيابٍ" الحركة النقدية العربية" غياباً تاماً. أنا نفسي لست ناقداً! إنما هي مجرد دراسات للحصول على شهادات جامعية، لا غير. فلا أزعم أنني أرتقي إلى مستوى الناقد، مثلما يصعب أن نقول إن أستاذ الفلسفة فيلسوف. فأن نمتلك ناصية النقد فإنه ينبغي أن تكون لنا نظرية مستقلة.

لهذا أتشبث بتقديم نفسي على اعتباري مبدعاً! النقد صعب جداً في غياب فلسفة عربية. والفلسفة غائبة؟ كيف يحضر الامتياز... والتنويع، والابتكار، والإضافة؟

لكنني لا أعتقد أنه يوجد صراع... قد يكون صراعًا صامتا، انظر "أمبرتوإيكو" مثلا هو عالم سميولوجيا، وهو روائي كبير، و فيلسوف..! لهذا فإنني مجددا أريد ان أقول "إن المزج بين الذوات المختلفة المتباعدة هو أصل الأشياء، المزج والتخطي والبحث عن "العطر" الجديد (مثلما يفعل باتيست غرونوي في كتاب"العطر" لباتريك شوشكند"). البحث عن الوصفة الأمثل، والعمل الدائم على تجاوزها نحو الأفضل.

*** بعض النقاد لديهم أفكارهم وأدواتهم النقدية الجاهزة التي يتعاملون بها مع الأعمال الأدبية كلها، وهنالك نقاد – وأنت من هؤلاء- يتعاملون مع كل عمل أدبي بما له من خصوصية وتفرد... فما رأيك في هذين النمطين؟**

– التعامل مع الأدب باحترام خصوصياته من قبيل أخف الأضرار. إنما تسليط نظريات خارجية فهذا تمام الخطأ يا صاحبي. لهذا يعنيني أن أسلط أدواتي على النص دون جلبة، دون هدم!

مشكلتنا في الجامعة التونسية – وفي أغلب الجامعات العربية- هي الإمعان في تسليط النظريات الغربية على الأدب العربي، والإمعان في تقديسها، أنا في سريرتي أسخر من هؤلاء؟ لكن منتهى ما هنالك هو أن يقال إنّ هؤلاء من النقاد؟ لا غير!!، أي أنهم ليسوا أدباء!

الرواية جنس جامع

*** أين تضع الرواية التونسية الآن؟ على خريطة الرواية العربية؟**

– قرأت كلمة طريفة للناقد المصري صبري حافظ ، يعلن فيها "بعد جيل الثمانينات، مع عدد من

الروايات المعروفة، غدت الرواية التونسية أقدر على محاورة الرواية الشرقية عموما"! (وهو يشير هنا إلى روايتي النخاس/ وإلى أعمال آمال مختار ومحمد علي اليوسفي وكمال الرياحي).

لكن المهم بالنسبة إليّ، احتفاظاً برأيه وتجاوزًا له، هو أن تكون روايتنا العربية بشقيها التونسي والمغربي والعربي المشرقي، قادرة على محاورة الرواية العالمية.

على أثر تعدد المراكز في الرواية العربية، من الخليج حتى المغرب الأقصى... مرورًا بتونس والسعودية وليبيا ولبنان والجزائر... يمكننا أن نقول إنّ ما كان في الماضي يمثل مركزًا واحدًا وهوامش متعددة... قد غدا اليوم قائما على عديد المراكز والهوامش، فكأن الخريطة العربية برمتها تمثل عديد المراكز، وعديد الهوامش. لهذا ندعو نقادنا إلى المزيد من الوعي بما يحدث.

أذكر أنّ أبي كان يتنسم أخبار الكتب الجديدة في القاهرة، وكان صديقه بائع الكتب قرب جامع الزيتونة، يتحفه بالجديد النادر من مطبوعات أم الدنيا، ولقد ورثت ذلك عنه، وغدوت متعلقا بالعناوين الجديدة، في كل مجال، وخاصة في باب الرواية.

أما اليوم فإننا إزاء نصوص شتّى متجاورة، متآلفة متنافرة... تصب في نهاية مطافها في نهر الرواية العالمية الواسع، بقديمه وجديده. وفي تقديري فإنّ الرواية التونسية تنهل – في الوقت ذاته– من ينابيع الأدب العربي، كما تتفاعل مع الجديد الغربي، بل هنالك من يمارس الإبداع باللغة الفرنسية، وقد أكدت في إحدى دراساتي "في الألفة والاختلاف"، أننا هنا إزاء"أدبية الازدواج" التي تجعل النصوص العربية في تونس تتفاعل مع النص العالمي من خلال الفرنسية، وتنهل من المصادر العربية عبر اللغة العربية.

ولا غضاضة في هذا، مثلما يرى بعض الأصدقاء. فالاطلاع على أدب الآخر يغني أدبنا، ويمكننا من تنويعه مستقبلاً بما يتماشى مع الجديد في جزئياته، وتصاريف أحداثه.

*** أنت شديد الحماس للرواية باعتبارها الجنس الأدبي القادر على التعبير عن حياتنا في الوقت الحاضر، وعدم الانفصال عن إمكانات تراثنا بل وتفجيرها، واستيعاب مزايا الأجناس الأدبية الأخرى، فهل زمن الرواية قد همّش القصة القصيرة؟**

– الرواية جنس جامع. في غياب الفكر الفلسفي عن المجال العربي، تبقى هي الأقدر اليوم على التعبير عن المستقبل، ما فتئت أقول هذا وأكرره، لأن الحدث الروائي ينبغي أن يستند على رؤية توجهه، وتمكنه من أن يكون دالاً. لهذا أرى أنه من الصواب أن نكف عن اعتبار "قولنا الفلسفي" قد توقف مع الفلسفة الإسلامية القديمة، نحن أبناء هذا

العصر، وعلينا أن نكون فاعلين فيه.

وأكرر ههنا أن الرواية جنس شاسع... فهي تستدعي الشعر والنثر والمسرح، والموسيقي، كما تستحضر المعمار والفلسفة... والفنون التشكيلية... لذلك هي جنس الأجناس، وهي الأقدر اليوم على تعويض افتقارنا إلى فلسفة عربية، كما أنها الأقدر اليوم أيضا على "قول ما لا يقال" أو "قول ما يعسر قوله!"

زمن الرواية لم يهمش القصة القصيرة فحسب، إنما همش الشعر أيضا، وأكد أن العودة القوية إلى "النثر الشعري" ممكنة جدا، بل ضرورية جدا.

الرواية هي النص القادر اليوم على أن يقول قديمنا وجديدنا في نفس الوقت.

و يبدو لي أن المسالة ليست وقفا على الرواية العربية والشعر العربي، فالنصوص العالمية اليوم تتوق إلى شعر كأنه النثر، ونثر كأنه الشعر. ألا يمكن أن أقول هنا إنني أبحث عن الشعر لكن في الرواية!!

أنا أنتظر نصاً عظيماً يهزني،ويزعزع كياني ويغرسني في المستقبل! ولقدّ قرأت نصا مخطوطا طريفا جداً، للشاعر التونسي الكبير المنصف الوهايبي وظف تقنية الفيس بوك!

الحوار الإنساني.. وطموح المبدع

* يشغلك الحوار الإنساني، حوار الأجناس والحضارات والأديان، تجلى هذا في روايتك النخاس؟ فهل ترى أن هذا الحوار يمكن أن يؤدي إلى نتائج إيجابية في عالمنا الذي يموج بنفي الآخر، وفرض الآراء والإيديولوجيا على الناس والأوطان؟

- بلى... حين يكون حوارًا عميقا، وليس حوارًا ساذجًا!! التهجين الايجابي هو الأقدر على التقريب بين المتناقضات. لهذا أنا أتمسك بمبدأ "المزج" والخلط الايجابيين. هذه السبل هي التي يمكن أن تؤدي إلى غاية ما!!

فإذا استحضرنا الرواية الأمريكية الجنوبية مثلا، وجدناها تتخطى إمكانات الرواية الفرنسية بمراحل عديدة. فالفرنسيون يكتبون مثلما يكتب طلبة المدارس في الغالب، وهذا ما استعارته الرواية التونسية التقليدية، رغم صراخ القائلين بها والعاملين على تقليدها وإعلانهم عن حداثتهم الموهومة، أما رواية أمريكا الجنوبية فإنها تستعيد النصوص الأوروبية كما تستدعي النصوص العربية، وتراث أمريكا الجنوبية وقديم العالم... بحيث نكون إزاء ائتلاف كوني واسع يجمع المتناقضات أحيانا كما يوالف بين القديم والحديث. لهذا تبدو هذه النماذج الروائية رائقة لافتة للنظر طريفة، قادرة على الابتكار، وتحقيق الإضافة.

إننا لا ندعو إلى "المزج لمجرد المزج" إنما لما يمكن أن يصحبه من سياقات أخرى ممكنة ، وإمكانات

لا تحد. إن التواظف بين المتباعدات قادر على إنتاج الإضافة!

*** تبحث عن : الحرية في عالم مقموع، الخصوصية في عالم انتهك كل ستر، التوافق الإنساني في عالم تتصاعد فيه وتيرة الصراعات على جميع المستويات... فهل ترى الأدب قادرًا على تحقيق خطوة أكثر من مجرد التعبير عن القضايا بما قد يفضي إلى التغيير!!**

- القمع، وانتهاك الستر، وألوان الصراع...حاضرة منذ القديم، ولا شك أنها باقية.

المهم أن ننتبه إلى أن الأدب قادر على تحريك السواكن نحو الأفضل. الأديب هادم أصيل، قادر على التغيير، رغم التزامه مبدأ التؤدة.

الثقافة والسياسية نشاطان متكاملان من أنشطة السلوك الإنساني. وفي تقديري أنني قد مارست -ما أمكنني ذلك- هذين الجانبين في حياتي. بيد أنني أعتقد أن الأدب قادر على الغوص في لحم الوجود، والتعامل مع جواهر الأشياء، بينما تلبث السياسة عند السطح.

العمل السياسي متغير متقلب موصول بالمتغيرات السريعة، أما الفعل الثقافي فقادر على التغيير وتحريك الزماني... أذكر هنا أن مناسبة زيارة القرى التونسية والمدن البعيدة قد مكنتني من معرفة واقع بلادي. إننا فعلا لدى ثنائية الآني/ والزمني، وهي حاضرة جدا منذ الأدب القديم. الدنيا لم تتغير كثيرا خلال الألف سنة الفارطة... والمتبنّي لا يزال أكثر حضورًا من سيف الدولة، كما أن أهالينا البسطاء في القيروان يحفظون عن ظهر قلب قصائد نزار قباني لكنهم لا يعرفون رؤساء الوزارة في سوريا، ولبنان والأردن!

عن تعاسة الأدب

*** تجربة " رئيس اتحاد الكتاب التونسيين" هل كانت إضافة أم خصمت منك الكثير؟**

- هي ذات فائدة بالنسبة إلى الزملاء الأدباء والشعراء، لكنها خصمت مني الكثير.هذا ما أسجله في اطمئنان!

ملخص ذلك أنني قد حاولت قدر الإمكان خدمة زملائي. لكن ذلك كان للأسف على حساب الإبداع. تركت الاتحاد اليوم، وأصدرت رواية جديدة (عن دار الحوار فى سوريا) عنوانها "النهر قرب المدينة" ستصدر في تونس أيضا، وأتأهب الآن لإصدار ديوان شعر بالفرنسية خلال الأشهر القليلة القادمة.(دار. بيرسي في باريس) وأواصل الغوص في مشاريعي الروائية، ومنها "وجوه" و"تجري فوقه الحياة" و"فوق خط الاستواء" وغيرها. أكتب في كل وقت، وفي كل مكان، لكنني أفضل الكتابة في الأماكن العامة، وسط الصخب، أدخل المقهى مثلا، وأختلى بنفسي، ثم أنخرط في انفراد تام، أكاد لا أسمع فيه صوتا!! تلك

الخلوة مطلوبة أتوق إليها وأتركها مكرها!

أذكر مثلا أنني كنت في أحد مقاهي "سيدي بوسعيد"، بصدد الكتابة، ومضى الوقت، وما إن انتبهت حتى لاحظت أنّ النادل كان قد رفع جميع الكراسي فوق الطاولات، ولم يشأ أن يزعجني فبقي ينتظرني صامتا! أحييه الآن في ذلك المكان البعيد، لا أعرفه اليوم لكنني أحيي صنيعه!

في عالمنا العربي ينبغي أن ننتبه إلى ضرورة التقارب بين الثقافة والاقتصاد، والسياسة، والاجتماع. الفصل بين هذه المجالات هوالذي يصيبنا بالخواء! كل واحد من رجال السياسة والأدب، والمجتمع يعتقد أنه يملك الحقيقة، و الواقع أننا إزاء حقائق، مبدأ النسبية هو الذي ينبغي أن ننادي به، لا وجود لذوات مطلقة، أو حقائق مطلقة.

*** في عالمنا العربي، الذي يكتب قليلا وينشر أقل، ولا يقرأ، كيف ترى مستقبل الإبداع الجاد؟ وهل من وسائل لتغيير هذا الواقع؟**

- لهذا يا صديقي أنا أميل إلى إطلاق عبارة "تعاسة الأدب" على هذا الواقع المرير. فكأنه ليس للواحد منا في عالمنا العربي أن يطمح إلى أن يكون أديبا .الحق أن نصيبنا من الأدب محدود جدا، مثلما هو نصيبنا من الفلسفة. وفي غياب الفلسفة... كل شيء يغيب! لهذا لا نكتب إلا قليلا، وحتى الكتابات الجادة لا تجد من يرحب بها. إنها تسقط في الفراغ واللامعنى؟! عنت الإيديولوجيا يوجه خطونا اليوم!

يصعب أن نضيف، يجب أن يتبدل الواقع، وينبغي أن يتبدل الأدب أيضا. العالم الجديد القادم هو حامل لواء المستقبل. يجب أن يتغير كل شيء في العالم العربي. والأدب في تصوري قادر على إحداث هذا التغيير.

القيرواني.. العشق الألم والمعرفة

*** لماذا تحب لقب " القيرواني"؟**

- لأن القيروان "مدينة كنز"، هي حبلى بحكايات، وخرافات وكم هائل من القصص القصيرة والطويلة، التي يكفي الانكباب عليها للظفر بالكثير من الأعمال المستقبلية الكبرى!

وفي تقديري فإن الحكايات الشعبية أيضا مفعمة بتفاصيل تكاد لا تحصى. وأعتقد أنني في الكثير من نصوصي لم أبحث إلا عن استحضار القيروان، حتى حين لا أذكر اسمها، النخاس مثلا، تقع في المتوسط...في قلب الماء... لكنها تستدعى القيروان القديمة، المعمار، البناءات، الفراغ، لهذا أنا مولع، بل مولع جدا بالرواية.

فى القيروان صحب من الشعراء الأدباء، أذكر من أفراد جيلي، محمد الغزي، والمنصف الوهايبي، ومختار بوخريص...وآخرين!

*** ماهي الحادثة التي تميل إلى استحضارها في نهاية الحوار؟**

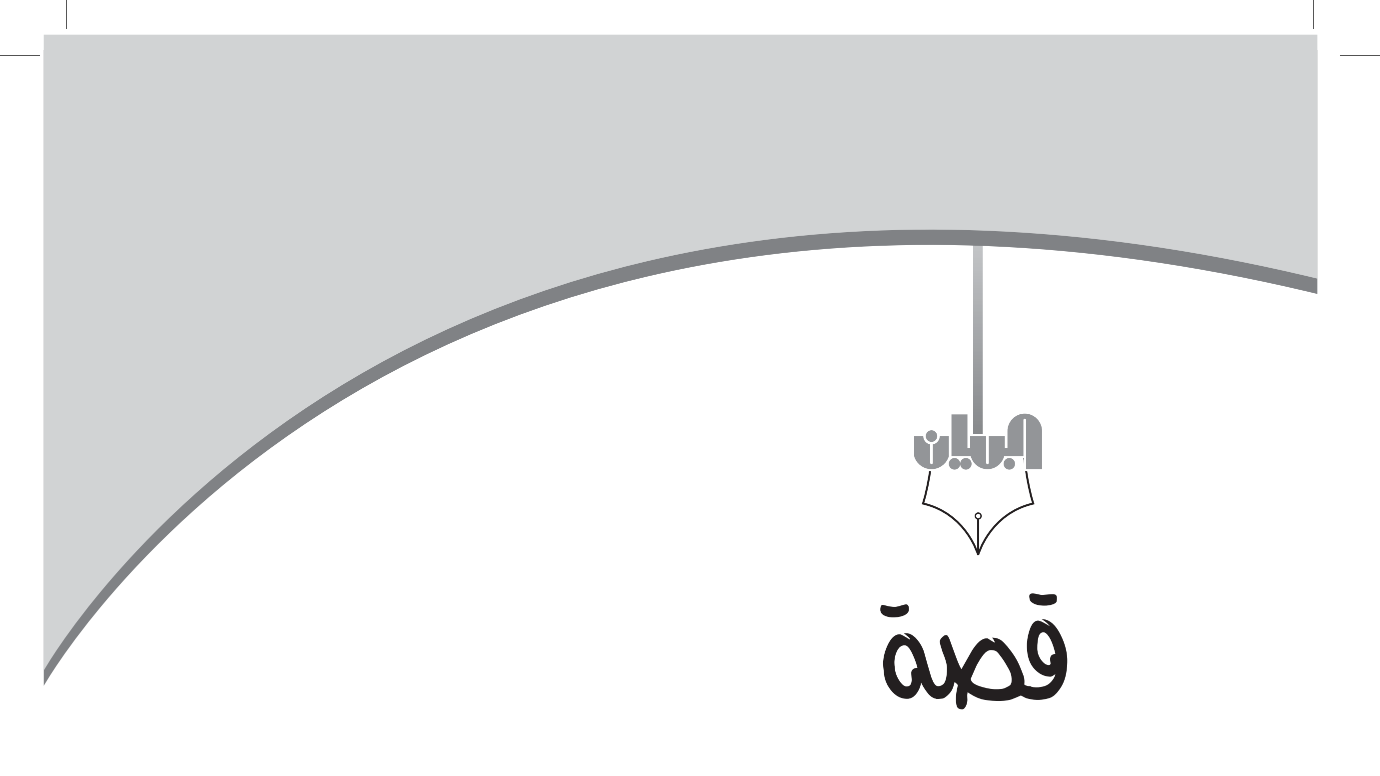
- يبدو أنني أميل إلى استرجاع

تجربة "الألـم"، لقد أصبت بحروق منزلية منذ سنوات قليلة من جراء انفجار أنابيب الغاز، وقد تألمت خلال شهرين، بطريقة عميقة جدا، و"معلمة" جدا (أي قادرة على الإضافة معرفيا) كنت أتساءل، هل للألم حدود؟ أهذا الذي ينخرني يبلغ منتهاه... ثم يتجدد... لماذا!؟

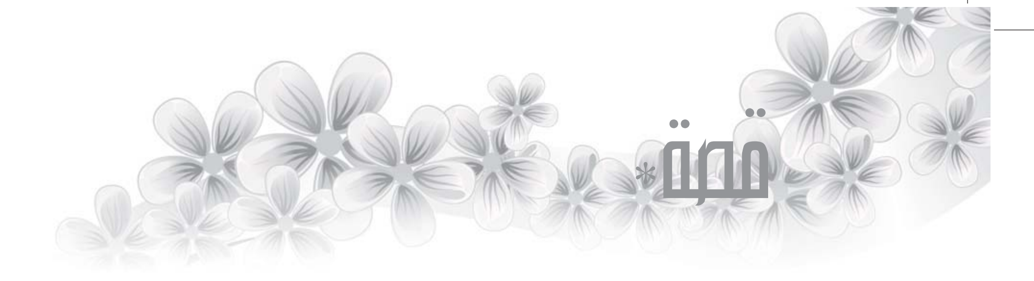
يبدو لي أن تجربة "الألـم" توازي تجربة "المعرفة"، هي تفضي إلى معرفة من نوع خاص، معرفة قاسية، لكنها تتسم بالعمق والقدرة على التجاوز.

ويبدو أنّ هذه التجربة قد أعادتني إلى نفسي، إلى ينابيع الكتابة في داخلي، وهي ذات أثر متواصل إلى اليوم!أبي، والألـم، وعاطفة أمي نحوي، والتوق الغريب إلى المعرفة، التي لا حدود لها، وبعض تجاربي الجديدة... هذه بعض ينابيعي الباقية!





قصة



عالم البلورات الزجاجية

بقلم: د. سناء كامل شعلان*

كان رحيل جدّه هو أوّل رحيل يعرفه. عندما غاب الجدّ سأل عنه، فقيل له: "إنّه قد ذهب إلى العالم الثاني "، ونسي بسبب براءة الطفولة أنّ يسأل ما هو العالم الأول. وعندما مات أبو رجب المرابي سمع عمّه وبعض رجال الحي يقولون بتشف بعيد عن طبيعتهم الطيبة: "ذهب إلى جهنم الحمرا". وعندما ماتَت أختُه عبلة وهي تضع مولودها السابع في حوش الداية أمّ محمود التي تشبه الغولة،سمعهم يقولون وهم موزعون بين أحزانهم وبين الطفل الذي يبكي الغذاء بحرقة ولوعة:" ذهبت إلى ربها".وتساءل عندها ما حاجة الرب إلى عبلة التي لاتملك من دنياها أكثر من عناء تربية أبنائها ؟! لكن عندما رأى أطفال أخته موزعين في بيوت الأعمام والأخوال أدرك كم كانت عبلة مهمة!! الله وحده قدّر قيمتها ؛ لذا فقد أرسل في طلبها.في المدرسة لم يأخذ دروساً لأسبوع ؛لأنّ معلمهم ذا الكرش المنتفخ كالبالون كان قد اختفى فجأة، قالت الجدّة له: "إنّ الغولة خطفته".فاستنتج أنّ الداية أم محمود أرسلته حيث أُرسلت أخته عبلة من قبل،ولكن بقي لغز كيفية نقل جسده الثقيل يُلحّ على باله،إلى أن علم من طلاب المدرسة ومن الآذن "أبو عمر" أنّ المعلّم قد هاجر إلى العالم الجديد وتساءل وقتها: "هل يعني هذا أنّه ما زال محبوساً في العالم القديم، وهل في في العالم الجديد بشرٌ أم غيلان كما قالت جدته ؟".

عندما كبر عرف أنّ هناك آلاف العوالم والعوالم، بعضها نعيش فيه، والبعض الآخر يعيش فينا، أبداً لم يجد عالمه مع أنّه كان يتنفس ويأكل ويشرب وينمو، وهذه أدلة قطعية على أنّه يسير وَفْقَ ناموس عالم ما.

الجارة أمّ حسن الأعور أطلقتْ عليه اسم عطا الهبيلة؛ لأنّه كان يطيل النظر في البلورات الزجاجية التي يلعب بها أولاد الحارة، ويصّمم على أنّ فيها عالماً خاصاً به، كانت الدنيا في تلك البلورات رائعة شفّافة ذات انعكاسات

كاتبة وقاصة من الأردن.



لونية رائعة، دنيا زجاجية تحتمل كلّ الأحلام، وتتسع لكلّ الأمنيات، تتسع لجدّه الراحل، وفيها مكان لأولاد أخته عبلة السبعة الذين ماتت وتركتهم في عهدة ضرّة تسومهم عذاب الكفرة، وفيها طعام وشراب مثل الذي يراه في التلفاز، وملابس جديدة في العيد، وبيت له نوافذ واسعة، وحديقة خضراء، بل إنّ هذه الدنيا متسعة حتى أنّها قد تكفي لسدّ جشع أبي رجب المرابي، ولسدّ جوع أولاد جارتهم الأيتام، الذين مات أحدهم العام المنصرم بسبب سوء التغذية.

لقد عشق العالم الزجاجي في هذه البلورات، كان يجمعها باهتمام، يغسلها ويلمّعها، ويجعل بعضها في جيبه ليداعبها بيده، وليتأمّل بعضها كلما سنحتِ الفرصة لذلك، ويسمى البلورة الخضراء العالم الزجاجي الأخضر،والبلورة الزرقاء العالم الزجاجي الأزرق،...

عندما نجح في الثانوية العامة،وحصل على معدل 90.5 % قالت له أمّ حسن الأعور بحسد وغلّ:" والله يا عطا الأهبل ونجحت..!!"يومها صرخ في وجهها، وهرب بعيدًا، واختلى لساعات ببلوراته الزجاجية،عندها رأى في عوالمها جامعة يدرس فيها ويحقق النجاح، ورأى نفسه بقميص أزرق وبنطال كحلي جديد مثل الذي اشتراه عمّه في يوم خطبته، وتخيّل نفسه طبيبا يحترمه الناس، ويساعد الفقراء منهم.

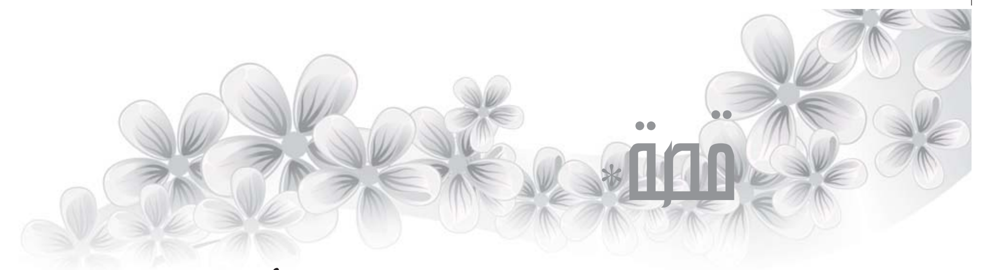
ولكن عالمه الجميل بقي حبيس بلوراته الزجاجية، فهو لم يستطع أنّ يدخل الجامعة ؛لأنّه لايملكٍ شروى نقير،فضلاً عن أقساط الدراسة الجامعية. وبدل أنّ يصبح طبيباً أصبح فتى الفرن الذي ينقل الخبز على دراجته الهوائية إلى بيوت الأغنياء الذين يسمّون أبناء الذوات والعزّ، وكان كلما سمع هذه التسمية تساءل في نفسه بنقمة: "ماذا ترانا نسمى عندهم؟ لعلّنا في نظرهم أولاد الكلب". ومن جديد عاد عطا إلى عالمه الزجاجي حيث يرى نفسه، وقد حصل على شاحنة نقل مستعملة، لها مقاعد جلدية قديمة، ينقل بها الخبز، بدل أنّ ينقله على دراجته الهوائية التي قطعت نفسه،وقوّست ظهره.

اعتاد في كلّ يوم أنّ يمر من شارع "..." حيث الطريق إلى عالم الأغنياء الذي يفصله عن عالم الفقراء، كان الشارع كبيرا ونظيفا ومشجّراً كما هي الشوارع في عالم البلورات الزجاجية، ولكنّه كان شارعا رتيبا مملا إلى أن أفتتح فيه ذلك المتجر الفاره، لم يدخله أبداً،" فكلّ أهله لو بيعوا ما بيجيبوا حق قطعة من معروضاته "كما قال له صاحب المخبز، لكنَ واجهة المتجر كان لها سحرٌ خاصٌ ووقعٌ عظيمٌ على نفسه الزجاجية، كان للمتجر لافتة وردية تضاء بأنوار صغيرة لتشكّل اسم المتجر، وهو:" عالم روزا" واجهة المتجر كانتْ زجاجية لها خلفية فضية لامعة يتوسّطها تمثال لامرأة طويلة شقراء وأحيانا كان يُغيّر شعرها المستعار فتصبح سمراء، لكن عينيها كانتا



دائماً خضراوين صافيتين مثل عيني منال بنت الجيران التي أحبّها منذ زمن طويل،ولكنّ الفقر ألجم لسانه أمامها، أسمى ذلك التمثال باسم روزا، فلا بدّ
أنّ هذا المكان هو عالمها وَفْق ما هو مكتوب على واجهة المتجر.
أدمن على المرور في كلّ صباح من أمام المتجر؛ليحدّق طويلاً في امرأته البلاستيكية الحسناء التي تتناوب على أجمل أثواب الموضة، تعرّف إليها، وحدثها طويلا،حدّثها عن عالمه الترابي فكرهته،وحمدت الله على أنّها لا تعيش فيه، حدّثته عن عالمها، فأحبّه،هو على الأقل أفضل من العوالم التي ألفها،وتمنّى لو أنّه يدلف إليه،ولكنّه كان يجهل السبيل إلى ذلك كما كانت تجهله امرأته البلاستيكية هي الأخرى.في ما بعد عشق حسناءه، وطلب أنّ يتزوجها،فوافقتْ، بل كادت تخرج عالمها، وتغادر منصة العرض في واجهة المتجر لتقبّله.
دار نقاش بينهما لأيام طويلة حول من منهما سيغادر عالمه،وينزلق في عالم الآخر ليكونا معاً، كثيراً ما كان صاحب المتجر أو أحد فتيانه يقطعون الحديث بينهما، ويطردونه من واجهة المتجر، لكن أخيراً كان القرار، لقد اتفقا على أنّ يدلف إلى عالمها الزجاجي الساحر، كان واثقا من أنّه عندما يلمسها سيتحوّل جسدها اللدن إلى مادة حية، وينعمان بضوء عالمها، ويعيشان معاً في وارف ألوانه،ولكنّه بقي غير متأكّد من الطريق التي يتوجب عليه أن يسلكها حتى يدلف إلى ذلك العالم، نظر شمالاً ويميناً، شدّ بيديه على مقود الدراجة الهوائية المهترئة، تنفّس الصعداء، ثم انطلق سريعاً بدراجته الهوائية نحو الواجهة الزجاجية، وفي أسرع من لمح البصر دلف إلى ذلك العالم، شعر ببعض الألم العظيم،وخال أنّ مزقاً من جسده بقيت عالقة خارج العالم الزجاجي،وجد امرأته في انتظاره،بابتسامها العميقة نسي آلامه، عالم نوراني جميل هو عالمها، غلب عليه اللون الأحمر، عالم يشبه العالم الزجاجي الأحمر، وغاب مع فتاة عالمه الزجاجي..
في المساء أُودع جسد عطا في قبر خفيض إلى جانب سور مقبرة القرية، كان حول قبره حفنة من الرجال، وشيخ الحارة، عجبوا من تلك الابتسامة العجيبة التي كانت ترتسم على محياه وهم يدفنونه، قالوا:" إنّ مسّاً من الجنون قد دفعه إلى اختراق واجهة المحل الزجاجية "، وقيل:"إنّ ما حدث ليس إلا حادثاً مؤسفاً ". الجارة أم حسن الأعور قالت:" الله يرحمه، عاش أهبل ومات أهبل". الكلّ أجمع على أنّه الآن في الطريق إلى العالم الآخر، لكنّهم لم يعلموا أنّه قد انزلق بعد عناء في عالم الأحلام الزجاجية.





الرجال والأرض

بقلم: محمد كروم*

كم مرة غازل ضميره هامسا متودداً " أبيع جزءاً فقط... أجهز الجزء الآخر... أشتري نعاجاً تكسو هذا الخلاء بياضا وثغاء..." لكن ضميره كان جلفا، كز الشكيمة ، دائم الانتفاض:

. عيب يا زعفان، الرجل الحقيقي لا يبيع أرضه أبدا...

. والذين باعوا أرضهم... أليسوا رجالا ؟؟

. أبداً... يا زعفان... إنهم ليسوا إلا أشباه رجال...

كلما ذكرت الرجولة، جرته الذكريات إلى الوصلات السخيفة التي كانت زوجته تشنف بها أسماعه في محاولات رهيبة لفل عزيمته وجعله ينقطع عن رعي شويهاته القليلة ليتفرغ لأفراح القرية وأتراحها كباقي الرجال الذين إذا ذكرت أسماؤهم ضحك بملء شدقيه ساخراً من تسميتهم رجالا.

وزعفان هذا كان جزارا يذبح الشاة باسم الخروف، حتى فقد معظم زبائنه، فوضع الحديد وحمل العصا غير مبال بما تقوله الزوجة والبنات اللواتي انضممن إلى جوقتها. غير أن السنوات العجاف تلاحقت كالعواهر يشد بعضها بأزر بعض، فيبس الزرع وجف الضرع، ثم بدأ الناس يبيعون أرضهم للغرباء و يؤثثون بيوتهم. وصارت ابتسامات زعفان تغيب يوما بعد يوم تحت غلالة حزن شفيف. وصار يتلقى أخبار البيع طعنات غدر ثخينة.

كانت الأخبار تطارده حتى في عقر داره، فأحاديث الزوجة والبنات لم تكن تدور إلا على الأرض والبيع والشراء. بالأمس فقط عندما كان جاثياً قرب الموقد كالأسد الباكي سمع عن أحمد الذي اشترى دراجة نارية وصار يتناوب مع أبنائه على تعلم الركوب دون حياء أمام دهشة الكبار وزعيق الصغار. وسمع عن قدور الذي شرع في هدم بيته الطيني وبناء بيت اسمنتي مسلح. وسمع عن إبراهيم الذي اشترى صحناً مقعراً وجهاز تلفاز ملون وضعه قرب الباب المطل على الخارج حتى يغيظ العدى. وسمع عن خدوج التي اشترت ثلاجة جديدة ولما لم تجد شيئاً يستحق الحفظ أو التبريد ملأتها بمكعبات الماء وجلست تلحس ثلجها كقرد استوائي. وسمع عن عبد الرحيم الذي تحول في رمشة عين إلى سمسار يستطيع الحصول

---

* كاتب من المغرب.



على الدرهم حتى ولو كان تحت طبقات الأرض. وسمع عن مولود الذي طارت حكايته في كل الآفاق. مولود الذي تحايل على ابن أخيه حتى باع أرضه للمحامي بثمن بخس كي يبيع هو بالثمن الذي يريد، وحين باع أرضه ضحك عليه المحامي فألم به مرض حير الأطباء والجهلاء. وسمع عن حمو الذي باع بالتقسيط كي لا تطير منه الأموال بسرعة، فاشترى قطيعاً من الأغنام ولما لم يجد المرعى المناسب باعه واشترى دراجة كبيرة أسالت لعاب الكبار والصغار قبل أن تسيل دمه وتيتم صغاره. أحس زعفان بمشاعر الحزن والفرح تتعارك في بواطنه. تحسس الأرض تحته وهو يلعن السماسرة وآباءهم.

صحيح أن السماسرة القدماء والجدد، استطاعوا أن يقنعوا كثيراً من السكان ببيع أراضيهم، لكن لم يستطيعوا أن يحركوا في ضمير زعفان شعرة طمع واحدة رغم المبالغ الخيالية التي وعدوه بدفعها، حتى أن أخواته لم يستطعن مقاومة الإغراء فقررن المطالبة بحقهن رغم علمهن علم اليقين أنهن لا يرثن شبرا واحداً لكون تلك الأرض أرض جموع. ولأنه لم يرد عليهن بغير سخريته المعهودة فقد قررن جرجرته في المحاكم. ولأنه لا يفقه شيئاً في القانون ولا يملك وقتاً لإضاعته في دهاليز المحاكم، فقد كتب إلى ابنه في الرباط يستعجل نجدته.

لم يتأخر. جاء معه رجال تبدو عليهم آثار النعمة جلية. كاد زعفان يطير من الفرحة، كان بوده أن يصرخ معبراً عن سعادته لكنه كتم فرحته وأسرها لنفسه " لقد خلفت يا زعفان رجلا يمكنك الاعتماد عليه. انظر ماذا فعلت به الرباط. لقد صيرته رجلا آخر يستطيع أن ينفذ من عين الإبرة إلى حيث يشاء. انهض يا زعفان وهاجم السماسرة و... و... و... و..."

في الصباح عندما كان يسرج حماره الأدهم جاءه الابن ودون مقدمات قال:

. هؤلاء الرجال يريدون شراء الأرض وهم مستعدون لدفع أي ثمن...

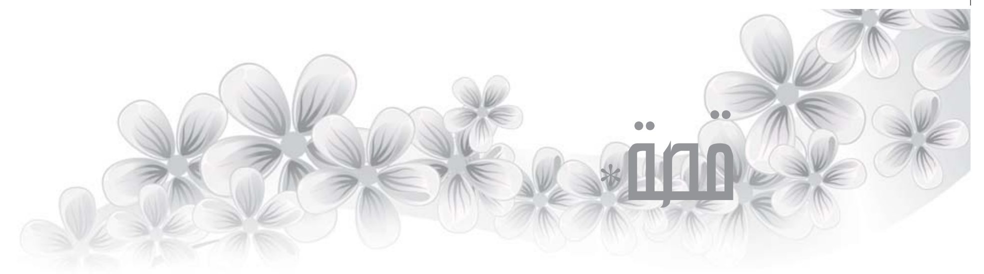
أحس زعفان بدوار غريب وبرجليه تخونانه، اتكأ على الحمار يستمع لدقات قلبه تكاد تمزق جلبابه الصوفي. حين طال وقوفه وصمته عاد الابن يقول :

. ما رأيك ؟

التفت إليه فرأى في وجهه صور كل السماسرة الذين حاولوا فل عزيمته. أحس بخفة مفاجئة، فقفز فوق الحمار، وقبل أن ينطلق باتجاه الخلاء قال بحدة:

. الله يلعن أباك وأباهم.





جائزة تبحث عن فائز

بقلم: عبد الحميد باشا*

كان في طريقه إلى العمل، لمح من بعيد مجموعة من الناس يلتفون حول شخص ويتزاحمون مع بعضهم بعضاً للاستماع إليه ... اقترب منهم ليرى سبب هذا التجمع وإلام يتهافتون، لم يستطع الوصول إلى داخل الدائرة التي كونها المارة حول ذلك الشخص حتى أنه لم يرَ وجهه، لكثرة المحيطين به وشدة حرصهم على ألا يخترقهم أحد إلى داخلها، وبدأ يستمع لهذا الشخص الذي يتحدث، فإذْ به مذيع مشهور.. اشتهر برنامجه بتقديم جائزة مالية قيّمة لمن يجيب عن سؤال الحلقة، ابتسم ابتسامة بريئة وكأنه سيجري حواراً تلفزيونياً معه .. وحدثته نفسه بأنه قادر أن يجيب على معظم أسئلة هذا البرنامج، ولكن من خلف الشاشة.. نعم .. ولِمَ لا فهو شخص ذكي يصلح أجهزة الكمبيوتر ويتغلب على أغلب المشَكلات التي تقابله في الأجهزة الأكثر تعقيداً.. برقت عيناه بنظرة مملوءة بالأمل. يا الله ربما هذا رزق ساقه الله لي (مخاطباً نفسه).. لأنه يعلم احتياجه للمال، فمنذ فترة وهو لا يعمل، وهذا أول أسبوع له في العمل الجديد.. (مخاطباً نفسه) يا الله.. يا رب تكون من نصيبي ...

وبدأ ينصت .. وها هو المذيع يعيد السؤال مراراً وتكراراً يخاطب كل المتجمهرين حوله بصوت مرتفع : "إذا علمت أن جد سالم توفي سنة ١٨٧٢م، وأن سالم توفي بعد ميلاد جده بمقدار ١٣١ سنة، وإن مجموع ع مري سالم وجده١٠٥ سنوات، ففي أي سنة ولد سالم؟".

كانت الإجابات تتصاعد من الأفواه عشوائية وبدون تفكير ظناً منهم أن من ينطق أولاً بطريقة عشوائية ربما يصيب الإجابة ويحصل على الجائزة فكان حل السؤال أبعد ما يكون على طرف لسان أحدهم.

استمع هو للسؤال مرة وأخرى وبتركيز.. أغمض عينيه وبدأ يتخيل وكأنه

---

* قاص من مصر مقيم في الكويت.



وقف أمام "سبورة" وبدأ عمليته الحسابية،.. طرح ثم جمع، واستنتج، ثم طرح، ثم صرخ بأعلى صوته: ١٨٩٨.

ارتفع صوت المذيع يصيح: نعمٍ إجابة صحيحة أين صاحبٍ الإجابة؟. ولفّ جسمه نصف دائرة ليرى رجلا كان يقف إلى جانبه، مرتدياً عمامة، ويبدو من مظهره أنه قروي.. وبدأ المذيع يهنئه بعبارات الفوز .. لقدَ فاز بجائزة حلقة اليوم، ووقف الرجل يتلقى عبارات التهنئة من الحاضرين وحظي بالأضواء وكأنه نجم سينمائي حصل على أوسكار ... رغم أن مظهره لا يوحي حتى إذا كان باٍستطاعته إعادة السؤال لا الإجابة عنه .. وكان يقف أمام الكاميرا مبتسماً لا يعرف ما الذي يدور حوله!.

فعبارات التهنئة والتهليل وتسابق الجمهور واحتضانه له أعجزت لسانه عن النطق، فالتفت القروي يمنة ويسرة ليرى هل المجيب الحقيقي سيتقدمٍ ويسرق هذه الأضواء منه، أم أنه لا يعبأ بالجائزة.. وعندما لم يرَ أحداً، أعجبه الوضع وانتهز الفرصة لينفرد بالأضواء.

هنا لم يعرف رجب أكان هذا تجاهلاً مقصوداً.. أم أن المذيع لم يسمعه حقاً وهيئ له أن المجيب هو القروي، أم أن الموضوع برمته مفبرك بلا جائزة.. هنا لم ينطق بكلمة واحدة.. حتى دفاعاً عن أحقيته بهذه الجائزة، فإعلان المذيع عن الفائز واختيار غيره كان بمثابة صاعقة نزلت عليه ألجمته وأخرست لسانه ... وكانت نظرته للمذيع نظرة يملؤها الحقد، وكأنه تلقى صفعة قوية على قفاه أشعرته بأنها مؤامرة بين المذيع والقروي ولسان حالهما يقول بعيد عن سمائك..

أعطاهم ظهره مغادراً هذا المكان وصدره مليء بالحقد على هذه الدنيا ومن فيها وخيل إليه وكأن كل العالم ضده .. وكأنما أغلقت بوجهه كل الأبواب ... فهذه الجائزة التي لم تكن بالحسبان ولم تكن على باله.. كان يعتقد أن الله ساقها إليه لتحل كل أزماته المالية التي باتت تطارده ككابوسٍ مزعج فهو يريد دفع إيجار البيت.. إضافة إلى بعض الالتزامات خصوصاً وأن رمضان على الأبواب والبيت محتاج لمؤن الطعام.. ثم يتبعه العيد فهو أب لطفلين لابد من كسوة عيد لهما.

مشى يتمتم بكلمات ساخطاً من الحياة حتى وصل مقر عمله، دخل ولم ينتبه لوجود زملائه فلم يلقِ السلام حتى استقر على مكتبه، وكأنه لم يفق من تلك الصفعة إلا عندماَ وضع أحدهم يده على كتفه وهو يكرر السلام



قائلاً:

- هاااا ماذا بك يا رجل لقد ألقيت عليك السلام مرتين!!

- هاا آسف لم أنتبه، .. وعليكم السلام.

- ماذا حدث لك يبدو وكأنك في غيبوبة لقد مررت علينا وكأنك لم ترنا!

- حقاً.. لم أنتبه لأحد.. حدث موقف معي وأنا في طريقي.. أحزنني كثيراً..

- ماذا حدث؟ عساه خيراً.

- وأنا في طريقي إلى هنا صادفت تصوير حلقة لمذيع يوزع برنامجه جوائز مالية لمن يجيب عن أسئلته، وقفت واستمعت للسؤال فأجبت عنه فتجاهلني ذلك المذيع وأعطى الجائزة لشخص آخر بجواره ..

.. وبدأ يسرد له الواقعة واصفاً له الحدث كما وقع.

- فرد عليه ضاحكاً: هه هه هااا وهذا هو الشيء الذي جعلك حزيناً هكذا ... يا رجل لقد اعتقدنا أن في الأمر سوء ..

- فقاطعه: وهل هناك أسوأ مما أنا فيه .. لقد علقت آمالاً على هذه الجائزة خصوصاً بعد ما أجبت عن سؤاله .. فأنا في أمس الحاجة إلى المال.. وأنت تعرف التزامات الحياة ..

- هدىء من روعك يا رجل واذكر ربك .. فالله العالم بأحوالنا وهو مدبر أمورنا.

- ولكني كنت بحاجة لهذا المال وأنا من يستحقه لأني أنا من أجاب على السؤال.

- لماذا، إذن، لم تصرخ كما صرخت عند الإجابة دفاعاً عن حقك؟

- ها ها .. لا أدري.

- أرأيت ؟ هذه تدابير القدر... أنت فكرت وأجبت والتدبير كان لله، فَقُدِّر لهذا القروي أن يحصل على الجائزة.. أتعرف لماذا؟ لأن ربك عالم بأحوال خلقه .. وربما هذا القروي أكثر احتياجاً للمال منك.

- لو رأيته كيف كان يقف وعلى وجهه ابتسامة بلهاء!؟

- ولماذا لا تقول أنه كان واقفاً وقد ألقى توكله على الله ولا يحمل همَّ وعبء الحياة مثلك؛ لأنه يعرف أن له رباً كبيراً. ارمِ اتكالك على ربك .. فما علينا غير التفكير وهو وحده عليه التدبير.

- ونعم بالله.. صدقت.

صمتا لبرهة .. ثم بادره زميله بالسؤال ...

- ماذا فعلت مع العميل؟ هل أصلحت له الجهاز؟

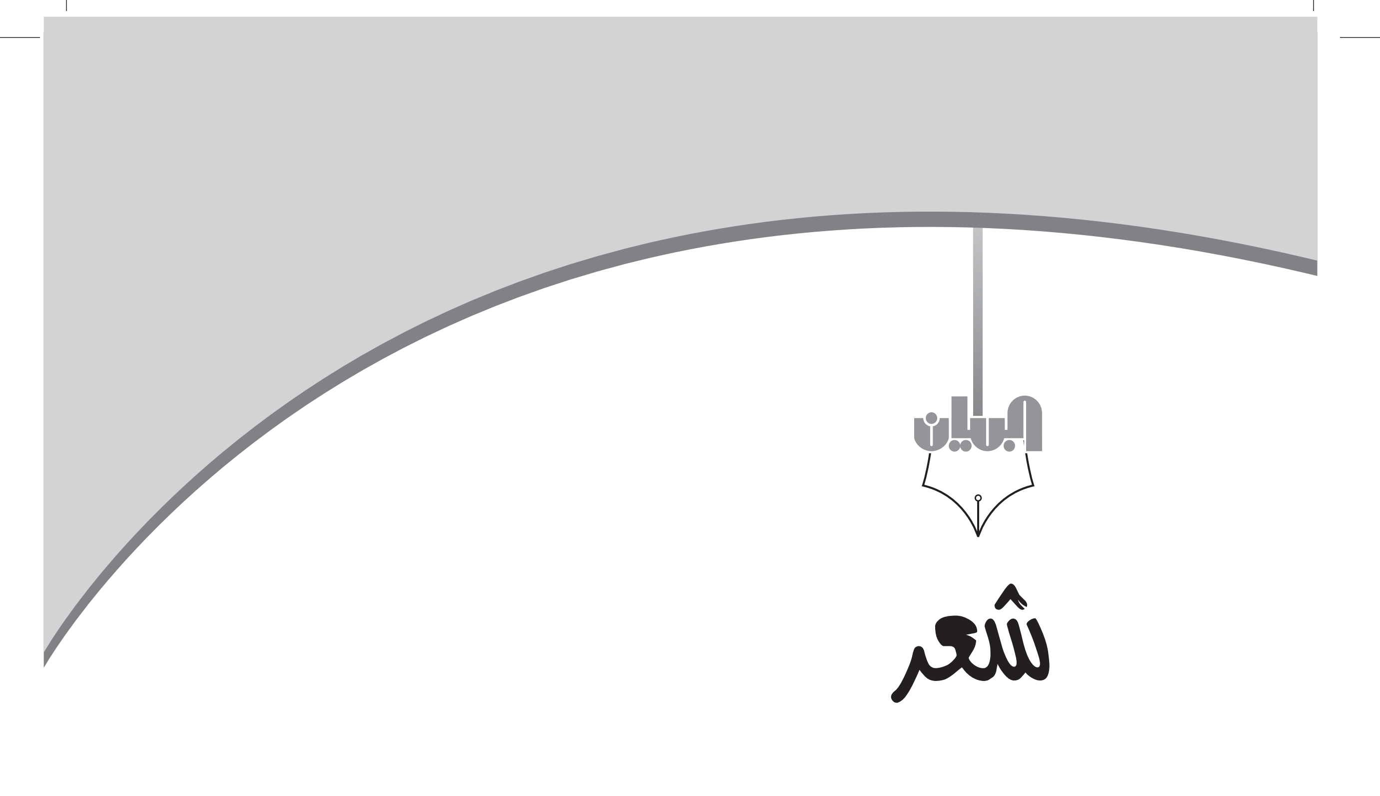
- نعم .. نعم .. ووقعت الفاتورة وسأرسلها الآن لقسم المحاسبة.

- حسناً استمتع بحياتك ولا تحمّل نفسك فوق طاقتها.

قضى يومه في العمل .. وجاء موعد الانصراف..

وفي طريق عودته إلى المنزل قرر العدول عن طريقه المعتاد وسلك طريق المدافن الذي يؤدي إلى منزله، أحس برضا داخلي، وبقناعة، وبعمق نفسي صادق حدث نفسه قائلاً: نعم، حقاً، ربما هذا الرجل أكثر احتياجاً للمال مني .. أنهى عبارته وهو يومئ برأسه للأسفل مجيباً وبنفس اللحظة كان يخطو ليعبر الطريق فإذ بشيء يلمع بين التراب، نظر حوله وقد خلا الشارع من المارة .. ثم صعد بنظره للسماء وكأنها وقعت أمام عينيه للتو.. ابتسم ومضى في طريقه.





شعر



أغراب

شعر: د. خالد الشايجي*

صدح الليل بأنغام الظلام   وتغنى بهموم المستهامْ

وستار الليل كم حيكت به   خلف ذاك السترِ أحداث جسامْ

أيها الليل تُرى كم مدنف   وجد الأحلام في الموت الزؤامْ

أُمنيات الحر والغاياتُ أن   يغصبَ العزةَ غصباً والسلامْ

كل صبٍ بالغٌ من أمره   غيرصب الوطن الغالي المُضامْ

يتلظىَ قلبه في وطن   شَطرُه الدنيا ودنياهُ الظلامْ

وترى الأحرار أغراباً به   خافقٌ كَلٌّ وعينٌ لاتنامْ

موطني في كل نجمٍ موطئٌ   منتهاه حيثما يجري الغمامْ

كيف للحاقد يسعى فوقه   وشرارُ الخلق والناس نيامْ

يغرفُ النعماء من جناته   وحياةُ الناس سغبٌ وحطامْ

في زمان أصبح المرءُ يرَىَ   صادقَ الأفعال مكذوبَ الذمامْ

يجهد المجرمُ فيما يبتغي   والورى يجهد في لغو الكلامْ

وعداواةٌ مشت مابينهم   - دون أسبابٍ - وحقدٌ وخصامْ

---

* شاعر من الكويت.



سـيدٌ يبطش في مَن سادهم   بين ظهـرانيهمُ قابيــــلُ قامْ

عجباً للجهل لمّا يشتري   برضاءِ الناس بُغضاً وحرام

ليس سجن الحر في قضبانه   سجنه أوطانه حين تُسامْ

أمـةٌ ذلـت على كثرتها   رَضِيَت في أمرها عيشَ الرغامْ

بعد ذاك العز في آبائها   شأنها اليوم عبيدٌ للئامْ

قد غزا العالِمُ بالعلم الفضا   وغــــزونا بعضنا للانتقامْ

أيها الساعين في غفلتكم   وعيون الحقد صحوٌ لاتنامْ

ليس في الدنيا سلام دونما   شهداءٌ ونضالٌ وحسامْ

إن نسيت الموت لاينساك هو   كل مولودٍ إلى المــوت أقامْ



وإنْ وإذا وإذا ما

شعر: عزت الطيري*

وإذا اشتقتُ قريتَنَا
فى جَنُوبِ السَّعيرِ
تَنَسَّمْتُ طيفَك
واسْتَنْشَقَتْ روحُ قلبي
ربيعاً
يجيءُ بلا موعدٍ
في الخَريفِ
؛
حنينَ السواقي؛
مكابدةَ الشوقِ
فى عينِ عَشَّاقةٍ
لاتنامُ ،
زغاريدَ عصفورة ،قابلتْ
عند غصنِ السَّفَرجلِ،
عصفورها الصبَّ،
فاستَدْفَأَتْ بجناحيه،
طارا معا صوبَ عشٍّ جديدٍ،
وغِرّاً يطوِّسُ مشيتَهُ،

---

* شاعر من مصر.



حين يرقبُ فاتنةً،
خلفَ نافذة ،
طفلةً فزعَتْ عندما
خطَفَتْ حدْأَةٌ
من يديها
لقيمةَ إفطارها الحلوَ،
نادتْ على أمِّها : الحقي بي،
وطارتْ على رسْلها
محضُ حِداه....

....

وإنْ جُعتُ
صرت
تلالاً من البرتقالِ
وحقلاً من الموزِ
أحصنةَ التمْرِ
والعجوةِ اليثربيةِ ،
أرغفةً خرجَتْ
منذ نارين
من فرنِ أمُّيَ
في شكلِ قافلةٍ
منْ أهِلــَّه

....

وإنْ يَبسَتْ شفتايَ
انسَكَبْتِ
غديراً

ونيلاً
فراتين
عشرينَ دِجْله
....
وإنْ شاقَني
في الكرى
صوتُ عبد الحليم
سأستحضرُ الصوتَ
صوتَك
في مسمعيَّ،
رقيقا كأوراقِ سوسنة
وحنوناً، كدمعِ الكمنجاتِ،
غَضًّا .كعُشَبَةِ ظلٍّ
سخيا كلفحةِ صيفٍ ،
أتت من بعيد
وحطتْ على عتباتِ الفؤادِ،
استراحتْ
تَمَطَّتْ
و غَطَّتْ ضفائرَها بالنجومِ
ومدتْ أصابِعَها
للمجرَّه
....
وإنْ..
وإذا ما..
إذا....
لستُ أخشى اغتراباً
فأ نتِ معي

مثل ظلي
ومنفايَ فيك
ومنكِ المواقيتُ تَبدأُ
منكِ الفصولُ
ومنكِ المياهُ التي
زَمــْـزَمَتْهَا الطقوسُ
الشموسُ
الأغاريدُ لي
أنتِ القريبةُ منِّي كنبضي
كبعضي
كرفضي
كرجع انسحابي
كَشِدَّةِ مابي
كدمعي
كصورة أمي
أضواءِ شمْعٍ خجولٍ،
تشاغبُ أدمعُهُ الشمعدانَ،
وورد يفوحُ
جوى وابتهالا
بداخلِ آنيةٍ
تتثاءبُ
في كسلٍ خزفيٍّ
على مفرشِ المائدة





صانعة الحضارة

شعر: مريم توفيق*

مصرُ العظيمةُ أهلُها العُظماءْ مهما تحالفَ ضدها الأعداءُ

وإذا كسا داءُ الفسادِ رُبوعَها يأتي من الشعب الأبيِّ شفاءُ

هم علّموا الدنيا الحضارةَ واهتدتْ بضيائهم وبعلمهمَ أرجاء

فاستخبروا التاريخَ كيفَ عطاؤُهم فالصخَرُ عن أمجادِهم حَكّاءُ

فالعلم والفكرُ النبيلُ تجمَّعا والدينُ والتشييدُ والحكماءُ

بهمُ استقرتْ للحضارة قصةٌ يزهو بها التاريخُ فهي ضياءُ

وبأرضهم حلّ الخليلُ ويوسُف وأتت لموسى الحكمةُ العصماءُ

هم صدقوا دين الكليم وآمنوا رغم الطغاة فهم له شُهداءُ

وخُطا المسيح عليه باركتْ اسمهُ وسعت على جنَباته العذراء

سالت لنصرتِهَ الدماء زكيةً وتسابقتْ في حبّه الأحنَاءُ

وأتت من العُربِ الكرامِ جماعةٌ أبناءُ هاجَرَ أختنا المِعطاءُ

تدعو إلى الإسلامِ وهو شريعةٌ قد أنزلتها للوجود سماءُ

فتسابق الشعبُ العريقُ مُرَحّبا وحَمى العروبة كيف شاء وشاؤُوا

كنا الوقاءَ لها بساحات الوغى حطينُ تشهدُ والنفوسُ فِداءُ

وبعينِ جالوتٍ أزالَ جُنودُنا جيش التتار فهمْ بها أشلاءُ

مصرُ التي حمتُ الحضارةَ حِقبةً للعُربِ حَتَى حُررّت أنحاءُ

---

* شاعرة من مصر مقيمة في الكويت.



وهــيِ المعـلـمُ والمـهـنـدسُ والـتـي هــي لـلـتـحـرّر والـفُـنـون فِـنـاء

أهـل الـكـويـتِ وإخـوتـي مـصـرُ لها فــي الـسـابـقـات عـلـيـكـمُ آلاءُ

فلتحفظوها اليوم في فِتيانها الـعـهـدُ فـيـكَـمْ ذمـــةٌ وعَـطـاءُ

ثـاروا على الـطـغـيـانِ ثـورةَ شامخٍ نــادى بـهـا الـحـكـمـاءُ والـعـلـمـاءُ

ثــاروا لأجــل عــدالــةٍ ونــزاهــةٍ كـانـت تُـظـلـلـكُـم ومـصـر عَــراءُ

وإذا عــلا شــأنٌ لمـصـرَ فـإنـه تـعـلـو الـعـروبـةَ عـــزةٌ شـمّــاءُ

مـصـرُ إلـى حـمـتْ الـعـروبـةَ عُـمْـرَها تــأيــيــدُهــا حـــقٌ لـهـا ووَفـــاءُ



مبرورة القسم

شعر: أحمد الإبراهيم*

هجني وصب دنان الشعر في نغمي | أو فاسكبنها على جسمي وملء دمي
حتى تذوب بأنحائي لذائذها ها | ويسكر الجسم حتى أخمص القدم
فكيف إن كان شعراً في الذي طلعتْ | في يوم مولده شمس على الأمم
محمد... لم يزل ملء الدّنا عبقاً | يضوع من نبعة في عرش ذي النعم
هاذي القصيدة لم تكتب لمستمع | لكن... لمنتشق عشقاً وملتثم
أودعتها في عيون الوجد أغنية | لم تدر أوتارها ما لوعة النغم...؟
حتى ذكرت رسول الله فاتهمت | عروق قلبي على أوتارها البُكم
ورفرفت في فضاء الوجد أخيلتي | ثم اختطفن دواتي وانتهبن فمي
وعدن في صور ألوانها عجب | من ريشة الروح لا من طينة الكلم
وما كتبت ولكن... مس قافيتي | على أنامل شوقي جمرة القلم
لأنني ورسول الله في خلدي | نسيت أني مخلوق من العدم
فمن تضوَّأ من نور النبي سمت | حروفه فوق معنى الطين والهرم
محمد........ كل مدح هالك أبداً | إلا الحروف التي قيلت بمدحكم
شابت رؤاي على أهداب جدتها | ولا تزال وليداً غير منفطم

---

* شاعر من سوريا.



محمد.. ذروة فوق الذرا شمخت   تهدي النجوم إذا ما تهن في الظلم

فمن حقيقته أن الزمان صحا   بنوره من ليالي الظلم والنقم

ومن فرائده أن الجمال زكا   في وجهه واستجار الحسن بالكرم

ماذا أقول وهذا المرتقى وعزٌ   خصالك الشم أعيت همة الهمم

إن كان ينسب محمود إلى شرفٍ   إليك ينمى جلال الحمد والشيم

جئت الوقيعة والإقدام قدّمه   أن الكماة تراموه فلم يرم

واثبته فجرى دهراً وعاد به   إلى جبينك داعي المجد والشمم

أما اتقوا بك في الهيجا مصارعهم   حتى كأنك درع الدراع القرم

سل حيدر الليث عن أسرار وثبته   بعزم أحمد هدَّ الباب في الأطم

وسل أبياً عدو الله أهلكهُ   سمتُ المهابةٍ قبل الصَّارِم الخذمِ

وسل ثقيف التي لم تدر من طردت   وجرحوه بظفر من ضلالهم

وكان في طوعه الأجبالُ شاخصة   حتى تميل عليهم ميل منتقم

فرقّ حتى ألان الصلد من كرم   عن رحمة لم تزل نوراً لذي رحم

فما تفانى بنو الدنيا لو انهم   ترشفوا الرفق من رقراقه الشبم

وراح يدأب في إعلاء رايته   بالحب والعدل والإحسان والحكم

وأشرقت في دجى الدنيا روائعه   نامت شموس الضحى عنها ولم تنم

فالرائعون فضول من بدائعه   ومن معانيه صاغو حلية القيم

والمصلحون إذا شطت مشاربهم   فقد تناهى إلى المختار كل ظمي

وشاد صرحاً على الإيمان مؤتلقاً   فوق السنا ما تعامى عنه غير عمي

في صحبة طبّق الآفاق مجدهم   من كل متقد عزماً ومضطرم

أيام مجد غدا عمرانها خربا   ما بين محترق منه ومنهدم

يؤز تذكارها جمراً غفا أمداً   على جفون المنى في صحوة الألم

لهفي على القدس أين القدس هل صهلت   خيولنا مرَّةً في بابها الهرم

أم بادت القدس حدث عن مشاهدها   كما يحدث عن عاد وعن إرم

وأُمَّةُ الذُّلِّ كَمَتْ عن مواجعها   فم الحياء على ما فيه من صمم

ألم يكن (عُمرٌ) مِنَّا أما حبلتْ   نساؤنا (بعليَّ) فالق اللممِ

أما ركزنا لواءً فوق رابية   أما حلمنا القنا يوماً على صنم

يكاد يسلبني التاريخُ ذاكرتي   وأشتهي حرق أكداس من الرُقُمِ

يا سيدي يا أبا الزهراء معذرة   فإن شعري شجيٌّ الخافقين دمي

فإنَّ في الحلق أنصالاً تُجَرِّحهُ   وإن في القلب ما في القلب من سقم

وهذه أمة الإسلام راقدة   على هوان الليالي رقدة الرمم

يا صيحةً من أبي الزهراء لاهبةً   صُبِّي عليها ولم شيئاً من الضرم

بالله يا صيحة شمَّاء غاضبة   لم يبق إلاك يا مبرورة القسم

وكلاء الآثار والمتاحف الخليجي يكرم الباحثين الكويتيين المسباح وحجازي

أكد الباحث والكاتب في التراث الكويتي صالح المسباح أن تكريمه مع الباحثة الكويتية الدكتورة غادة حجازي على هامش الاجتماع ال١٢ للوكلاء المسؤولين عن الآثار والمتاحف بدول التعاون الخليجي يعد تشجيعاً خاصاً وتقديراً للجهود المبذولة في جمع التراث الكويتي والمحافظة عليه.

وقال المسباح لوكالة الأنباء الكويتية أن الدعم والاهتمام البالغين اللذين يبديهما مجلس التعاون الخليجي للمتخصصين في مجال الآثار والمتاحف يعد تأكيدا من المجلس لأهمية التراث كعنصر مهم من عناصر الموروث الحضاري للأمم والشعوب.

وأضاف أنه تم على هامش الاجتماع الذي اختتم أعماله في دولة الإمارات أمس تكريم ١٢ شخصية خليجية بارزة تقديراً لجهودهم في مجال تحديد وعناية وصيانة الآثار وإقامة المتاحف الأثرية.

وأوضح أن المكتبة الكويتية التراثية التي أسسها في قرية (يوم البحار) تحتوي على أكثر من ٢٥ ألف كتاب في شتى التخصصات كما قام بجمع الأعداد الأولى للمجلات العربية وإصدارات الكويت الوزارية والمؤسسات والهيئات والأندية والجمعيات والمؤلفين وصور عن الكويت وحكامها.

وذكر أنه قام على هامش الاجتماع بعرض بعض مقتنياته من كتب ومجلات نادرة لقيت استحساناً من الحضور والمتخصصين مبيناً أنه عرض مجلة (صوت عمان) التي يعود تاريخها إلى عام ١٩٥٩ التي لقيت أيضاً اهتماماً ملحوظاً سبقت بدايات الصحافة العمانية في سبعينيات القرن الماضي.

وقال المسباح أن مجلس التعاون

---

* نقلاً عن كونا.



الخليجي بدأ منذ خمس سنوات بتقديم هذه الجوائز التقديرية والتشجيعية على هامش الاجتماع السنوي للوكلاء المسؤولين عن الآثار والمتاحف بدول التعاون في بادرة تقدر العاملين في مجال صون التراث الخليجي والتاريخي وتضع على عاتقهم المسؤولية في الاستمرار بالجهد والتطوير للمتاحف والآثار.

وثمن دور المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ممثلاً بالأمين العام علي اليوحة ومدير المتحف الوطني شهاب الشهاب لثقتهما وتشجيعهما لاختياره مع الدكتورة حجازي للتكريم هذا العام "وعلى ما قدمناه من أعمال على مر السنين".

يذكر أن اجتماع الوكلاء المسؤولين عن الآثار والمتاحف بدول التعاون بحث على مدى يومين شتى البرامج والمشاريع المشتركة الخاصة بالآثار والمتاحف في الدول الخليجية وسبل تفعيل الأنشطة المرتبطة بالآثار والمتاحف فيها.



"شهرزان" على مسرح رابطة الأدباء

قُدمت على مسرح رابطة الأدباء مسرحية بعنوان "شهرزان" من تأليف وإخراج د.هيفاء محمد السنعوسي.

وتمثيل كل من: دلال الحبيشي بدور "شهرزان" ومحمد الحنيف في دور عز الدين وبشائر الخضر في دور الجارية نور وريم الشريف في دور الحكواتية. وجميعهم من طلبة جامعة الكويت.

وتخلل المسرحية مقطوعة شهرزان من كلمات د. هيفاء السنعوسي وألحان وأداء محمد الزمراني من المغرب، وصممت الأزياء السعدية بتلافي من المغرب أيضاً.

وقال الناقد د. محمد العياشي عن المسرحية: " إبداع مسرحي شعري رائع، ونقلة نوعية من فضاء شهرزاد التراجيدي المبين لدور المرأة شهرزاد في إنقاذ بنات جنسها من العذاب والموت بفضل حكاياتها المثيرة إلى عالم شهرزان الذي يكشف عن دور الحب. لقد اكتشفت من هذه المسرحية وما سبقها من مسرحيات في "نقوش على وجه امرأة "ميسمين لإبداع هيفاء السنعوسي، وهما من حيث المضمون أنها تحمل رسالة الحب في هذا العالم. ومن حيث الشكل اكتشفت ملمحين للكتابة فهي فارسة الكلمة من حيث الأسلوب الموصوف بالسهل الممتنع وشاعرة الحب ذات الألق الخاص من حيث العذوبة والسلاسة والامتاع الجميل".

فعاليات ملتقى الشارقة لإبداعات المرأة الخليجية

كتب المحرر الأدبي:

برعاية سمو الشيخة جواهر بنت محمد القاسمي، حرم صاحب السمو حاكم الشارقة، وبحضور سعادة الشيخة عائشة بنت محمد القاسمي ،تابع المجلس الأعلى لشؤون الأسرة – المكتب الثقافي – رابطة أديبات الإمارات بالشارقة فعالياته (الثانية والثالثة) لإبداعات المرأة الخليجية، وكانت الفعالية الثانية مع الفنانة التشكيلية القطرية أمل عبدالله العاثم، حيث عرضت مجموعة كبيرة من لوحاتها التجريدية والتي كانت تحمل هموم المرأة ومعاناتها في مجتمعها، وكذلك طموحاتها وأمنياتها وأحلامها .

أما الفعالية الثالثة فقد كانت مع الشاعرات الخليجيات عبر أمسية شعرية دافئة، تخللها حب الوطن و الولاء للأرض والدار، كما تخللتها الوجدانيات والذكريات.

كانت البداية مع الشاعرة البحرينية الدكتورة نبيلة جاسم زباري، أهدت قصائدها للبحرين الجريح، ومن قصيدتها (أعطني) قالت :

أعطني

فضاءات أعلن فيها ارتحالي

كي آخذ معي

عذاباتي

وغاباتي

كي أملأ ظمأ الدوارق

بأناتي

وجناتي

فحتما سوف ألقاك

وأنت تجدل نبضك

مع لهب شمعة

يغزل في الشرفات

زعفران الضوء

وحديقة للذاكرة للأشواق

ثم ألقت الشاعرة الكويتية الدكتورة نورة المليفي مجموعة من القصائد أهدت القصيدة الأولى لدولة الإمارات العربية المتحدة بمناسبة مرور عشرين

عاما على تحرير بلادها الكويت ، وهي لا تنكر فضل دولة الإمارات إبان الغزو العراقي الغاشم على بلدها . ثم تغنت الشاعرة الكويتية المليفي بوطنها الكويت ، وأهدت لحواء فخرها واعتزازها بإبداعاتها ، تقول الشاعرة :

أقف اليوم بينكم وشعوري
مستهام يلح في الإطراء
أمدح المرأة التي تتجلى
بهداها في سورة للنساء
كيف لا يزدهي الشعور وقلبي
نابض بالمحبة العصماء
يسع الناس كلهم دون حد
هكذا صغت من ندى ووفاء
هكذا صاغني الإله وأني
أشكر الله رب كل عطاء

ثم ألقت الشاعرة الإماراتية بشرى عبدالله بن علي مجموعة من القصائد الوطنية والوجدانية ، ومما جاء في قصيدتها (معانقة الجوى) :

كلماتنا تحيا بنبض قلوبنا
بعض الحروف يخونها التعبير
فالحرف يعجز عن معانقة الجوى
في وصف شارقتي يفوح عبير
يا موطني كل اللغات توحدت
إن المحبة فيك منك تصير
يا موطناً عشقت فيافيه السما

أعلام

الشيخ قاسم بن ثاني

مؤسس إمارة قطر

بقلم: خالد محمد الفرج *

خلال عام ١٩٥٢، زار القاهرة المرحوم الشاعر خالد محمد الفرج، والتقى هناك بالأستاذ عبد الله زكريا الأنصاري، وسلم إليه مجموعة من قصائده وأبحاثه الأدبية، لنشرها على صفحات البعثة، وكانت مجلة (البعثة) آنذاك في أوجها الأدبي فنشرت ما نشرت من قصائده، ومن أبحاثه الأدبية التاريخية النفيسة، وبقيت بعض هذه الأبحاث، نشرت بعضها في مجلة (البيان) الغراء. ويسر المجلة أن تنشر هذا البحث خدمة للأدب العربي.

هو الشيخ قاسم بن محمد بن ثاني المعضادي التميمي ولد سنة ١٢٣٩هـ وحكم سنة ١٣٨٤ وتوفي سنة ١٣٣١هـ.

في منتصف القرن الثاني عشر وحد محمد بن خليفة بلدان قطر تحت زعامته وأضاف أبنه أحمد البحرين إلى إمارتهم وجعلها عاصمة له لخيراتها ومنعتها البحرية ظلت قطر تابعة لهم يحكمها أمير منهم ثم استولى عليها سعود الكبير، وتتابعت فيها الأحداث والتقلبات، وبعد حوادث الدرعية توطد حكم آل خليفة في قطر ثانية.

ويسكن قطر عدة قبائل أشهرها قبيلة النعيم وآل ابن علي والسودان وآل بوكواره وآل بو عينين والخليفات والمعاضيد ولم يكن حكم آل خليفة يرتكز على العصبية القبلية ولا على الإقليمية بل على الزعامة المادية، بل أنه

* شاعر من الكويت.



على الأصح لم يقم إلا على تنازع تلك القبائل على الحكم وتوازنها، ولكن انتقال آل خليفة إلى البحرين أضعف من زعامتهم وهيبتهم في نفوس القطريين كما حدثت من بعض ولاتهم أمور نفرت منهم القلوب حتى أن قبيلة النعيم الموالية لهم عصتهم سنة ١٢٨٢ وقتلت الحاكم أحمد بن محمد الخليفة فرأى محمد الخليفة وأخوه علي أن يوليا على قطر أحد أهاليها وهو محمد بن ثاني المعضادي وكان ذا ثروة كبيرة ونفوذ عظيم في قطر ومن المخلصين للحكومة المسالمين لها بيد أنه كان شيخاً مسناً كفيف البصر فاعتمد بالإمارة على ابنه قاسم الذي كان ميالاً إلى الانفصال عن البحرين والاستقلال بإمارة قطر، ولكن عصبيته القبلية لا تكفي ما لم يدعمها بالعصبية الإقليمية لتعدد القبائل وطموح رؤسائها إلى الحكم فاستطاع بحسن تدبيره أن يجمع القطريين حول رايته وأن ينفصل عن البحرين ولكنه لاقى مصاعب وأهوالاً شأن البانين المؤسسين وتغلب عليها كلها بحكمة وشجاعة.

حينما قتل رحمة بن جابر سنة ١٢٤٢ ظن الخليفيون أنهم قد قضوا على آخر عدو لدود لهم ولكن خصمهم الألد الذي كان يخطو في السنة الثالثة من عمره هو قاسم بن ثاني الذي ولد وشب في بحبوحة من العز والثروة ونشأ نشأة الفتيان في ذلك الزمان وهي الفروسية والقنص والتفاخر بمكارم الأخلاق وكانت مبادئ الشيخ محمد بن عبد الوهاب قد رسخت في البلاد التي استولى عليها آل سعود وعلى الأخص قطر، فشب الشيخ قاسم متحلياً بتلك الفضائل وشاهد الحوادث والانقلابات عن كثب وأحس بما يحس به كل قطري لا يدين بالطاعة والإخلاص لآل خليفة ويعدهم أجانب مغتصبين، إلى أن سنحت له الفرصة بنيابته عن والده في الإمارة التي لم تسند إليه إلا لإباء القطريين أن يتولى أمورهم أمير ليس منهم ولما علم الشيخ محمد الخليفة بنوايا قاسم كتب إلى أبيه يستقدمه ليأخذ عليه العهود والمواثيق ويمين الطاعة وقد أبى قاسم لولا أن أباه ألح عليه، وما كاد يصل إلى البحرين حتى قبض عليه وألقي في غياهب السجن مما أساء إلى أهل قطر وجمع كلمتهم حوله فتجهزوا في السفن لغزو البحرين وفك الشيخ قاسم من

سجنه فالتقوا بالأسطول البحريني وهو بقيادة الشيخ علي بن خليفة في (دامسه) وهي مرسى في جزيرة المحرق من الشرق فتغلبت سفن أهل البحرين لاستعدادها الحربي وانهزم القطريون وكاد الأمر ينتهي لولا أن أهل البحرين تعقبوا المنهزمين لتأديبهم وأنزلوا جنودهم في الوكره هناك وافت الامدادات أهل قطر وتطور الموقف من حرب بحرية إلى حرب برية فكروا على المهاجمين فهزموهم شر هزيمة وأسروا منهم إبراهيم بن الشيخ علي الخليفة وخليفة بن الشيخ محمد الخليفة أي (ابني الحاكمين) وعدداً من آل خليفة ورؤساء عشائر البحرين فأبقوهم رهائن بقاسم واشترطوا لإطلاق سراحهم فكه من السجن والاعتراف باستقلال قطر تحت إمارته فاضطر الشيخان محمد وعلي إلى إجابة طلبهم وتم الصلح وانتهى الحكم الخليفي الذي دام أكثر من مائة عام، وهذا أول استقلال قاسم بالحكم وذلك سنة ١٢٨٤.

وقد هيأ الجو لنمو هذه الحكومة الفتية وقوع الشقاق بين الأخوين محمد وعلي الخليفي واقتتالهما ثم تنازع أولاد الإمام فيصل على الملك وحروب سعود بن فيصل مع أخيه عبدالله.

ولما استولى الأتراك على الإحساء مد لهم الشيخ قاسم يد المسالمة وطلب أن يشمل بحماية السلطان خشية من الإنكليز الذين تدخلوا تدخلاً فعلياً في البحرين متخذين تجهيزات دامسة وحرب الوكره حجة على نقض الخليفة لمعاهدة الحماية التي من بنودها الكف عن التجهيزات البحرية. وقد رفع الشيخ قاسم العلم العثماني وبنى قلعة للجنود العثمانيين المقيمين عنده وصارت قطر من الممالك الشاهانية اسمياً.

صفا الجو للشيخ قاسم وتوطدت قدمه لولا أن البحرين ما برحت تدس له الدسائس حتى ألبت عليه قبائل قطر برئاسة ناصر ابن جبر وآل بوكواره بزعامة الشيخ محمد بن عبد الوهاب الفيحان (١)، وهو لا يقل عن الشيخ قاسم ثروة ونزعة إلى الحكم والرئاسة فأوقع بهم في قصر ربيقه وفي بلد الغارية بلد ابن عبد الوهاب وانتقل أهلها إلى البحرين سنة ١٢٩٧ ومنها تحول الشيخ محمد بن عبد الوهاب إلى القطيف فأسس بلدة دارين سنة ١٣٠٣.

وفي سنة ١٣٠٥ حصل خلاف بين الشيخ قاسم وبين الشيخ زايد بن خليفة بن طحنون الهناوي شيخ آل بو فلاح أمير أبو ظبي فقد هاجم الهناويون بلد الدوحة غلسا وقتلوا علي بن قاسم وكان أبوه في الظعاين وجاء بعد الوقعة وقد فر الهناويون بما أخذوه واكتفوا بمن قتلوه فشن عليهم الشيخ قاسم الغارات. وجاس خلال ديارهم وحاصرهم في صياصيهم وحصونهم إلى أن طلبوا الصلح بعد حروب عديدة.

ولم يكد يفرغ من جيرانه الجنوبيين حتى فوجئ بأمر عزله من الحكومة التركية.

والمستجير بعمرو عند كربته

كالمستجير من الرمضاء بالنار

فقد جهزت عليه حملة ما عتم أن هزمها فاعادت تجهيز أخرى كبيرة تولى قيادتها متصرف الإحساء محمد حافظ باشا بنفسه ومعه طابور من الجنود النظامية على باخرتين من جهة البحر وحشوا جموعاً غفيرة من عربان العراق والكويت والإحساء بقيادة الشيخ مبارك الصباح، فنزل المتصرف بجنوده النظامية إلى الواحة وقبض على الشيخ أحمد بن ثاني شقيقه وبعض الرؤساء الموالين لآل ثاني وكان الشيخ قاسم في قصر صبحا على مسافة ساعتين من البلد يخابر المتصرف ويعرض الطاعة فلم يقبل منه غير الاستسلام بدون قيد ولا شرط وتقدمت الجنود التركية لاحتلال قصر صبحا غير منتظرة الجنود البرية فجرت بينهما وقعة عظيمة انهزم فيها الترك هزيمة شنيعة وقتل كثير منهم وفر حافظ باشا إلى الباخرة وكانت الجنود البرية قد وصلت إلى سلوه فلما بلغهم خبر هزيمة المتصرف عادوا أدراجهم وذلك في رمضان سنة ١٣١٠.

ومع ذلك لم يعلن انفصاله عن السلطان برغم إغراء قناصل الانكليز له وعرضهم الحماية عليه ونرى أن ذلك راجع إلى تدينه وكرهه للإنكليز وقد جاء الفرمان الهمايوني بتثبيته في الإمارة وعزل حافظ باشا واستتب له الأمر بعد ذلك وثبت قدمه في الحكم.

وكان رحمه الله كثير الميل إلى مذهب السلف الصالح ومن أكبر محبي الملك عبد العزيز آل سعود ومؤيديه في أول نشأته كما أن له مقاماً كبيراً لدى الملك فقد ذهب

لانجاده سنة ١٣٢٤ لاخماده ثورة داخلية حدثت في قطر مجازفاً بملكه فقد كان خصمه عبد العزيز المتعب الرشيد يترقب فرصة كهذه ليهاجم الرياض، كما أنه لم يشفع أحداً في آل بسام والهزازنة سواه بعد أن رد كافة المتشفعين.

ولم تكن للشيخ قاسم موارد سوى التجارة في اللؤلؤ لرواج تجارته ذلك الزمن ولا مورد لأهالي قطر سواه، سواء بالمتاجرة فيه أو استخراجه من البحر.

وفي سنة ١٣٢٤ حصلت أزمة اقتصادية أنزلت بأهل اللؤلؤ خسائر فادحة، كان الشيخ أكثرهم تأثراً بها لكثرة ما لديه من اللؤلؤ مما أثر على ماليته أسوأ التأثير واضطره إلى أن يفرض الرسوم الجمركية ويأخذ القلايط (٢) على أهل الغوص وقد غاضبته على دفع القلاطة عشيرة آل بوعينين (٣) فنزحوا من قطر وأسسوا بلدة الجبيل سنة ١٣٢٧ ولا يزالون فيها.

وكان رحمه الله متحلياً بكافة صفات الرجولة ومكارم الأخلاق، مزواجاً كثير الأولاد والأحفاد.

وله شعر نبطي متين يدل على تمكنه من نواصي الكلام الجيد نورد منها هنا مقتطفات نستدل منها على سيرته الحميدة لأن شعره خلو من المبالغة والخيال فمن ذلك قوله في وصف قدومه على الشيخ محمد بن خليفة وسجنه له في البحرين كما تقدم تفصيله:

قال اقبلوا حنا هل العفو دايم
بأمان من الرحمن ما به دغايل(٤)
وجتنا فرامين معاهم خوتمه
بمواثيق وآيات من الله نزايل(٥)
فركبنا على ماشورة زجها الهوا
وجينا عن الشيخ المسمى نسايل (٦)
وقلطنا وسلمنا على كاسب الثنا
وجلسنا ودلر بنا الفكر كيف قايل (٧)
فقال اقلطوا للمجلس اللي خلافكم
وصكت علينا محكمات الخبايل
فيا رجل يا اللي ما بعد داست الخنا
ولا قد تمشت في دروب الخلايل
ولا وقفت في ماقف ينقدونه
ولا وثرت درب عن الحق مايل(٨)
فلا تجزعي يا رجل فالله عالم
بالسر والنيات ثرها زمايل(٩)
اما قد سمعتي بسجن يوسف وما جرى
على الانبيا وأيوب شاف الهوايل
وكم ابتلى الرحمن عبد يوده
وكم حبس مظلوم بليا دلايل

فويل لقاضي الأرض من قاضي السما
إلى عاد ميزانه على الناس مايل

وقال يعبر عن رأيه في الحكم:

فلا خير في من يتبع الهون والردى
ورزقه سوال بين معطي وطالب
فيلومونني العذال في مطلب العلا
يقولون يسلك بك أمور صعايب
ترى فيه تلف المال والجند والسلع
جرايم سلاطين تدور السبايب
فلولا ركوب الصعب في كل شدة
وصبر على شداتها والكرايب
ما لذ في الدنيا لذيذ ومطعم
ولا لذ لي فيها هني المشارب
فكم لذة لذت لنا غب كوننا
نهار على الباغين عجه سكايب (١٠)
ملكنا بها ديرانهم مع ديارهم
بيوم غدا قصر الربيجه خرايب (١١)
ولينا وعفينا وجدنا بعتقهم
وجدنا لهم بأموالهم والرباب
وكم سبة سبت عليهم مذلة
تسبي السبايا والنشامى جلايب(١٢)
فالي قلت يصفي كدرهم زاد غشهم
وأسبابهم تازي عليهم عقايب (١٣)
من الله ذي العرش الذي يعلم الخفا
خبير بنا علام ما كان غايب

وقال في غزواته على أهل (أبو ظبي):

فيا ما حمينا كل من هو لجا بنا
اذا صكته جيلا نها والجدايل (١٤)
ويا ما عطينا المال في ساعة الرخا
وأصغر عطايانا السبايا الأصايل
وأكبر عطايانا إلى ما لحقوا بنا
حناقي على ثجة دماهم غلايل
فزعنا لهم بكبارنا مع صغارنا
ونجدع شبا من دونهم كان صايل (١٥)
فيا ما تمنوا في الرخا ردة الجزا
بمعاهيد وأديان تفض الحمايل(١٦)
فساعة بدا الما جوب فيهم فدبروا
واقفوا جميع كاسين الفشايل(١٧)
فلا همنا من بار فينا وغرنا
بحكي الضحى في برد الظلايل
وسرنا وسيرنا الإله وعاننا
ولا ردنا كثر العضل والعذايل
بنمرا تحمل الكار والنار فوقها
لطمنا بها راس الحفيف المزايل
وجرد غذيناها لهذي ومثلها
عليهن صنع المارتين السلايل
وطينا بها الأرض التي هاب وطيها
سلاطين في ماضي العصور والأوايل
سبينا محارمها وقتلنا رجالها
وجعلنا مساكنها سعير شعايل

خمسة عشر يوماً وأنا مستطيلها
ودمي أهلها بين ناقع وسايل
لين اجتمع من كل قوم شرايد
إلى مزبن فيه الحصون الجهايل (١٨)
فساعة وصلنا نحسسب الراي عندنا
فغدا رأينا عند العيال الجهايل (١٩)
زهم وانتدب زهامهم ثم سلبوا
وغشى الجو رعاد بروقه شمايل (٢٠)
وبين السما والأرض ثارت مجاجه
في محشر ماذا لهذا يسايل
وعجت وثجت وأحرقت بعدما أسعرت
وأضفى عليها الجو والموت حايل
لعيناك يا اللي شب في الدين والتقى
وكسب المكارم واجتناب الرذايل(٢١)

وقال يصف حربه مع الترك:

ثلاثين ليل ما اغمض الجفن بالكرى
أعالـج بـها للنايبات أفكـار
أعالج بها نفس وقلب توافقن
بطرق المعالي عادهن صغار (٢٢)
قلب يوردني ونفس تسوقني
لموارد عز حولهن اخطار
تبين لنا من مغرب الشمس عارض
ومن الشام غطت ظلمته الاقطار
فارجف بدولات النصارى مع العجم
وغدا منه بقلوب الملوك ذعار
فساعة غشى هجر بأهلها تزلزلت
وكل حفر له وسط سر به غار
وفرت جميع البدو منه مهابه
ومحابيسهم بالدارتين اسطار
وحدر علينا طاغي يقشع الصفا
من البغي بأحكامه علينا جار
يسايلنا بالخسر والخسر عندنا
مراكيض صدق فوق قب امهار
عليهن فتيان وكل مجرب
سموا للمعالي النايفات صغار
يردن بها حوض من الموت مكدر
سوابح ما يلزم لهن عذار (٢٣)
من قصر صبحا قبل مطلاع شمسها
الين غابت في شفق الأسحار
وحنا نصاغيهم على غير شفهم
يمين ومن بعد اليمين يسار
وخرع الهنادي في عوالي متونهم
وضمن بضرب المارتين قرار (٢٤)
وضرب بحد المشرفيات راكد
غدت منه روس الباغين اشطار
لكن طوابير البرنجي طليعه
غنم تثاغي في يدي جزار
فمن يوم عاين طاغي الروم ضربنا
تزعزع قلبه من ضميره طار
فخلى لنا الطاغي مقاود عساكره

وارخص لنا بالمارتين ونار (٢٥)
خمس مية صرعى وحن في طلابه
وعب البحر عنا بغير وزار (٢٦)
فشاف السهى في القايله بعد ما سها
وركب الجدا غصب بغير خيار
وفكك لنا كل المحابيس والتجا
لنا في الدخالة صاغر محتار
فانجابت الظلما عن الناس واسفرت
ورعى الحمى والسبل غصب سار

وكل أشعاره من هذا النوع

وله ديوان صغير مطبوع في بومباي- الهند سنة ١٣٢٩ في حياته.

توفي في شهر جمادى الثانية سنة ١٣٣١ رحمه الله رحمة واسعة.

حواشي ترجمة الشيخ قاسم بن ثاني:

(١) الشيخ محمد بن عبد الوهاب بن محمد بن ناصر الفيحان من قبيلة سبيع من بني عمر كان من سكان البحرين واستقدمه محمد بن ثاني بصفته كاتباً ومستشاراً في تصنيف اللؤلؤ ووزنه لاشتهاره بهذه الخبرة وقد حصل خلاف بينه وبين قاسم بن ثاني فانفصل وكان قد اصهر إلى آل بو كواره وأقام عندهم في بلدهم الغاريه وجمع ثروة كبيرة من تجارة اللؤلؤ وصار من زعماء آل بو كواره، ثم انتقل إلى البحرين ومنها إلى القطيف حيث أسس بلدة دارين سنة ١٣٠٣. توفي سنة ١٣٢٤ في بومباي الهند عن ٦٤ سنة.

(٢) القلايط جمع قلاطه أو مقلط وهو محل ما يتدلى منه الغيص في سفينة الغوص ويمسك بحبله ويعبر عنه اصطلاحاً بحصة غيص (لأن نظام الغوص اشتراكي) وهو رسم تتقاضاه حكومات الساحل على سفن الغوص.

(٣) آل بو عينين أو قبائل عينين بن سلامان من كهلان القحطانية كانوا يسكنون موضع بلدة الجبيل الآن ولا يزال يسمى باسمهم إلى الآن (عينين) ولم يشتهر باسم الجبيل إلا أخيراً ولسبب ما انتقلوا إلى قطر وبعد خلافهم مع الشيخ قاسم عادوا إلى وطنهم الأول.

(٤) الدغايل: جمع دغيلة أي الغدر والمكيدة.

(٥) الفرامين في الأصل الأوامر السلطانية ويقصد بها هنا مواثيق العهود ومختومة: ممهوره بالختم للتوثيق.

(٦) الماشور: هي السفينة الجديدة الصنع.

(٧) قلط: تقدم، دخل

(٨) وثـرت: آثـرت. وخاطب رجله لتقييدها بالقيود.

(٩) ثرها كلمة تأكيد وجاءت مثل وإذا هـي، الزمايل دواب الركوب، وزمله: اركبه.

(١٠) كوننـا أي حربنـا والـكون الحرب، العج الغبار.

(١١) الـديـران مـا فـي الـديـار من سكن وغيره كالديار.

(١٢) السبـة: السبب، وسبت أي سببت، تسبي أي تنهب من المسبي، والسبايا الخيل، والنشامى الرجال الشجعان ذووا الفروسية والنبل، الجـلايـب مـا يـجلـب إلـى الـسـوق للبيع.

(١٣) تـازي: تعود، تعقب. العقايب جمع عقوبة.

(١٤) الجيلان: جوانب البئر والجبل. الجدايل: الحبال المجدولة المتينة.

(١٥) فـزعـنـا لـهـم: أنجـدنـاهـم بسرعة.

(١٦) الأديـان: الأيمـان، الأقسـام. الحمايل العائلات، كبار البيوتات.

(١٧) لين: إلى أن. المزين: الملجأ، ما يحتمى به.

(١٨) العـدايـل: الكـامـلـة، التـامـة. المستقيمة.

(١٩) الجهـايـل: جمع جاهـل، من ليا حسب لعواقب الأمـور العديم المبالاة.

(٢٠) زهمهم: آثار نخوتهم، آهاب بهم، ناداهم. انتدب: قريب من معنى زهم. سلبوا هجموا بلا مبالاة.

● العدد الخامس عشر – يونيو – 1967م.



النقد إلى أين يسير

بقلم: سليمان الشطي *

وقفتنا اليوم حول النقد، وهي وقفة قصيرة، أرجو ألا تتدخل العاطفة فيها كثيراً، وإن كنت أريدها أن تظلل نفوسنا بخضرتها الوارفة، هي إذاً وقفة مع النقد نرافقه منطلقين من أبسط قواعده دون إخلال أو تفريط، فقد قالوا: النقد هو إخراج الجيد من الرديء، ولم يتجاوزوا هذا المفهوم، إنما نفذوا إلى أغواره، والخلاف يدب دائماً حول ماهية الجيد ونوعية الرديء، وهذا هو الأمر الذي نريد أن نبحثه بلا غلو ولا توغل فخير ما نعتز به هو التبسيط والتقريب والمشاركة، وأحوج ما نحتاج إليه هو سهولة تنشط العقل وتجعل الأفكار تنساب، وفي انسيابها حجج الإقناع، هذا ما نرجوه ونسعى إليه في وقفتنا هذه أمام النقد المعاصر الذي تطول قصته وتتشعب، وأصابع الاتهام تتركز عليه وكل يحاول أن يدينه ويحمله أطناناً من الأسباب، ولكن كل هذا لا يرفع عني التهيب وأنا أطرح سؤال ويجد التحرج طريقه إلي وأنا أهمس.. ماذا استفاد الأدب العربي من نقاده؟..

كلي أمل أن يكون هذا التساؤل خفيفاً على العقول، سهلاً على العواطف فكل ما أخشاه هو أن يجمع كل ناقد مجموعة من الحصى.. لا ليرجموني بها، فهم أكرم من هذا وأجل، ولكن ليبسطوا الحساب لي لكي أدرك ما قدموه للأدب ويقدمونه، ويحضرني في هذه المناسبة خاطر ترسب في نفسي من المناقشات التي دارت حول الرواية وانصراف النقاد عنها، فقد

* كاتب وأكاديمي من الكويت.



حاول كل واحد أن يحصي ما نقد من كتب ومن روايات وكأن القضية هي كميات ضخمة من الكتب يخص كل واحد منها سطور في جريدة يومية أو مجلة أسبوعية تطول هذه السطور أو تقصر، المهم أن هناك ذكراً على هامش القضية والسلام ختام..

ما أشنع أن نكون هكذا ولكن المصيبة والبلية الكبرى أننا فعلاً هكذا.. كل هذا يدعونا للاعتياد على السير في النور ما أمكن، ونبتعد كل الابتعاد عن الظلام المنسي ولنحدد ماهية النقد التي دعا إليها الناقد الانكليزي.. أ.أ.رتشاردز في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" يقول الناقد الإنكليزي" الأسئلة الجوهرية التي يطالب النقد بالإجابة عنها لا تعدو ما يلي: ما الذي يضفي قيمة على تجربة قراءتنا لإحدى القصائد؟ وما الذي يجعلها أفضل من غيرها من التجارب؟ ولماذا نفضل لوحة فنية بالذات على غيرها؟ وعلى أي نحو يجب علينا أن نستمع إلى قطعة موسيقية بحيث نستطيع أن نحظى بأكثر اللحظات قيمة؟ ولماذا نعتقد أن رأياً معيناً في نتاج فني يفوق غيره من الآراء؟ هذه الأسئلة الجوهرية التي تلزم الإجابة عنها في النقد"..

هذا هو رأي هذا الناقد حول الأسس التي على الناقد أن يقف أمامها باحثاً عن أجوبة لها، ومهما اختلفنا معه في الرأي فلن نستطيع تجاهل النقاط التي أثارها، فالتجربة وآثارها والجمال المتمركز في أي ناحية من العمل الفني لهما أكبر الأثر، ونحن إذا وقفنا أمام أي عمل أدبي يجب علينا أن نكون متمثلين أكثر هذه القيم لأن الفن نسيج متكامل من جوانب متعددة هي الحياة بتعددها، فنحن مثلاً قد نختلف في حب الأزهار، فهذا يعشق الورد والآخر يتحرق شوقاً للقرنفل ولكنهما يتفقان في حبهما للجمال وللتكامل الفني فوجود هذا الحب وهذا الشوق الذي يحدد معنى الفن والأدب، ولكننا سرعان ما ننصرف عن هذا لنغوص في معميات لا لشيء إلا لندعي أو نظهر أننا نملك من الذكاء ما يفضلنا على الغير فأحدهم يبحث عن كلمة شاردة ليرجعها إلى معاني هي أبعد ما تكون ويكون هو ذاك العمق وإلا فلماذا أصبح ناقداً؟ فأحدهم مثلاً أمسك بمسرحية توفيق الحكيم وحولها إلى قاموس من الرموز ويا سلام على كولمبس الأدب..

ولو تتبعنا نقادنا لوجدنا مهازل تجعلك تشعر بالسخط وليست

مهزلة النقاد حول مسرحية يوسف إدريس إلا مثل يكمل قائمة الأمثال، ولنقف قليلاً مع الأستاذ بهاء طاهر حين تناول مصائب النقاد التي انهمرت على المسكين يوسف إدريس، فيذكر أن النقاد يتفقون أن يوسف إدريس هو من ألمع الكتاب ويتكلمون عن أعماله الماضية باحترام وتبجيل ويعتبرون كل عمل جديد له سقطة جديدة والأسباب تختلف بطبيعة الحال من كاتب لآخر.

وهذا الموقف يتكرر دائماً فقد وقفوا أمام مسرحية يوسف إدريس السابقة (الفرافير) وقفوا نفس الموقف.

أما الآن فقد أصبحت قديمة إذاً فهي عظيمة، أما هذه الجديدة فهي رديئة وغير فنية إلى أن يدب بها القدم ويكتب يوسف إدريس مسرحية أخرى فينتقل الهجوم إلى المسرحية الجديدة وهلم جرا..

بهذه المقاييس تقاس أعمالنا الفكرية، وليست حكاية الهواء الأسود ببعيدة عنا.. فهي تمثل جانباً من قصورنا في النقد..

كل هذا يجعلنا ندرك ماهية نقادنا، فأغلبهم يعيش على الآنية يحكم ثم يغير الحكم، وهذا يدل على أنهم لا يختطون لأنفسهم طريقاً وليس لهم مذهب معين يسيرون عليه.. ناقد والسلام.. أما لماذا؟ وكيف؟ فهذا أمر لا علاقة لهم به، ولو أننا رجعنا للرواد أمثال العقاد وطه حسين وللمازني لوجدنا أن أغلب هؤلاء يسيرون على أرض، يعرفون ماهيتها ويقيمون بموضوعية ويدافعون عن آرائهم لأنها تمثل المبدأ الذي يسيرون عليه، وليس معنى هذا أنهم لا يرجعون إلى الحق متى بدأ لهم، فالمازني تراجع عن كثير من آرائه في حافظ وكذلك العقاد، وإن كانت هناك بقية من كبرياء ولكن على كل حال فقد كانوا أكثر احتراماً لما يكتبون من نقادنا اليوم.

وليس معنى هذا أن نقادنا الذين نعايشهم أقل من هؤلاء بل العكس قد يكون، أصح في مجال النظرة المقارنة، ولكن الفاصل الزمني وظروف العصر والبناء الذي يجب أن يكون أكثر ارتفاعاً مما قدم هؤلاء السابقين، يجعلنا ندرك أن قيمة الأثر الذي تركه هؤلاء ضخماً ضمن حدود زمنهم ونبحث عن قرينة عند نقادنا فلا نجد إلا أصداء صادقة في أحيان كثيرة ولكنها ليست شاملة الإدراك.

وهذا هو جانب من جوانب الإفلاس في النقد، وإذا كان هذا الجانب يعاني من التضارب المستمر كنتيجة لابتعاد بعض النقاد عن انتهاج نهج



معين يقيمون من خلاله فهناك أيضاً ما هو أمر وأدهى ونعني به أولئك الذين اختطوا لهم مذهباً يرون من خلاله العالم وعلى مبادئه يقبلون العمل الفني، ولكن النظرات تتركز حتى إنها لا ترى إلا الجانب الذي تستعد مسبقاً لتراه، أما ما عدا هذا فهو أمر ليس له أية أهمية.

ومن هذه البؤرة يعاني الأدب ما يعاني، فالأمر الطبيعي هو أن اختلاف الأيدلوجيات لا يعني بخس حق الأدب فلكل إنسان أن يحكم من خلال ما يريد، ولكن ليس له الحق أن يجرد العمل الفني من خصائصه ومميزاته لا لشيء إلا لأنه لا يتفق معي في المبدأ العام، كما أنه ليس لي الحق في أن أعطي العمل فوق ما يستحق لأنه طبل وزمر لي، وهذه حقائق بسيطة وسهلة ومعروفة وهناك ما يسمونه الموضوعية في الحكم وهذه الموضوعية معروفة ويرددها النقاد كل ثانية ولكن الترديد شيء والاستعمال شيء آخر. ولكي ندلل على هذا الرأي لنأخذ مثلين الأول عالمي والآخر من بلادنا العربية.. العالمي هو حادثة باسترناك، فهو حين أخرج كتابه الدكتور زيفاجو عرف العالم أن هذا الكتاب يسيء إلى الثورة الروسية وطبعاً موقف السياسيين تجاه هذا الكتاب أمر طبيعي لا غبار عليه، ولكن الغبار واللوم يقع على النقاد الذين أخذوا هذه النقطة وراحوا يجترونها وكأن قصة الدكتور زيفاجو لا تحمل بين طياتها إلا الهجوم على روسيا أما الجوانب الإنسانية الرائعة أما اللمسات الفنية البارعة فهذه لا تخص النقاد...!!

ليس هذا حجر على النقاد ولكن دعوة للإنصاف ودعوة للنظرة الشاملة للحق الفني، ففي كل خلق جوانب متعددة ليكشفها الناقد، وإذا كان هناك هجوم أو اختلاف بالرأي مع ايدلوجية معينة ليكشف هذا الاختلاف ولكن بحيث لا يتجاهل ما في العمل الفني من جوانب أخرى.

المثل الآخر، وقلنا عنه بأنه في نطاق الأدب العربي، فهي تلك النقطة التي أثارها الأستاذ محمود أمين العالم حول مسرحية الشرقاوي "الفتى مهران". والأستاذ العالم هو أحد النقاد الموضوعيين والذين يعرفون بفضلهم في هذا المجال، ولكنه وقف أمام هذه المسرحية ليقول أن فيها "غمزاً" على حالة سياسية معينة، وأمر طبيعي أن يكشفه الأستاذ العالم، ولكن عندما تتجرد المسرحية من كل ما فيها

إلا من هذه النقطة فهذا أمر يأباه الأدب.. وكل المناقشات التي دارت بعد ذلك كانت حول هذه النقطة أحدهم مهاجم والآخر مدافع أما الجانب الفني فهذا لا أهمية له..

جوانب وسقطات كثيرة يعاني منها الأدب العربي ولن نستطيع الوصول إلا إذا كنا على استعداد لأن نصل إلى ما نرجوه..

أخيراً أرجع مرة أخرى للأثر الذي تركه النقد للأدب وأقول حتماً إن الحالة التي ذكرناها لن تتيح للناقد والفنان كي يلتقيا فلا يزال التفكير السائد هو أن بين الفنان والناقد حرباً لا تنتهي إلا بسفك دم أحدهما وبارك الله في الاثنين وأمدهما بالقوة لهذه الحرب التي لا تبقي ولا تذر!.

* العدد الخامس عشر – يونيو- 1967م.



شعر

الغروب الجائر

شعر: محمود شوقي الأيوبي *

في القاهرة.. أصدر السيد عبد الله زكريا الأنصاري أربعة دواوين شعرية للمرحوم الشاعر محمود شوقي عبد الله الأيوبي.

وبين أيدينا الآن ديوانه الخامس (الذي هو بصدد الطبع) وقد سماه المرحوم (ألحان الثورة) يحتوي على مجموعة من القصائد الوطنية، وهذه القصيدة (الغرب الجائر) إحدى قصائد هذا الديوان، يسعدنا أن ننشرها:

يا رب إن الداء داء موجع
بربوعنا والليل ليل أسفع
يا رب ان الغرب شذ بجوره
وعلى هوى أذنابه يتشيع
هذا يهودي وذلك (خائن)
والكل في الوطن المعذب يفزع
إني نظرت إلى الربوع وجدت من
ضلل المصائب والردى ما يفجع
بعض إلى شهواته متحفز
متكالب عن غيه لا يرجع
والغرب لاستعبادنا لا ينتهي
من جوره يزجي الخطوب ويصفع

---

* شاعر من الكويت.



والبعض منا وهو سيد قومه
يمشي مع المستعمرين ويخنع
حاشا الأباة الثائرين فإنهم
عند العروبة نورها المتشعشع
بهم تعز محارم ومواطن
ولهم اذا حم القضاء المرجع
هم بيضوا تلك الوجوه وسجلوا
صحف الخلود بصنعهم وترفعوا
هذي مآثرهم تهلل في الحمى
وبكل قلب ضوءُها يتجمع
وشبابهم في الدهر ثورة شعبنا الـ
عربي عند جلاله تتخشع
مجد بنى شهداؤنا أبراجه
فيها محاريب العبادة تلمع

* العدد الخامس عشر – يونيو – 1967م.



شعر

ابعث صلاح الدين

شعر: خالد سعود الزيد *

إلى الرجل الذي حرك جيوشه فوراً نحو الخطوط الأمامية بعزم وتصميم، إلى عبد الناصر الرجل العظيم...

اضرب فداك أبي وأنت الفادي — يا رافعاً رأسي ومجد بلادي
وارفع لواء النصر أنت صنعته — بيديك لولاها لأصبح صادي
آمنت أنك لست فينا واحداً — بل أنت هذا الجمع حين تنادي
يا ملهم التاريخ أعظم ثورة — في الأرض لم تسبق بغير الهادي
وهو الذي أعطاك رايات الهدى — فاصنع بها ما شئت من أمجاد
إن العروبة آمنت بك قائداً — متعدد الطاقات غير مقاد
لله إذ حركت جيشك مصعداً — حركت فينا نخوة الأجداد
فقد الجموع إلى فلسطين وما — أحد سواك يقود جمع الضاد
وادحر جيوش المعتدين وأنها — لجيوش زيف لم تقم لرشاد
وابعث صلاح الدين في حطينه — وأمسك زمام قلوبنا يا حادي

● العدد الخامس- عشر يونيو- ١٩٦٧م.

---

* أديب وكاتب من الكويت.



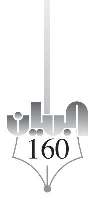
أعداد خاصة

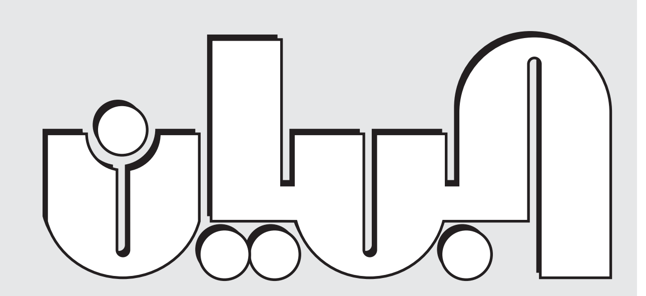
من البيان

سوف تقوم مجلة البيان بعمل عدد خاص عن الشاعر الرائد علي السبتي في شهر يونيو، وعدد خاص عن الحداثة في الشعر الكويتي في عدد يوليو، وتأمل البيان من الزملاء الأفاضل تزويدها بما لديهم من كتابات تفيد في موضوع هذين العددين.

شاكرين مشارككم الإيجابية.







العدد 484 نوفمبر 2010

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت
الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282/25106022-فاكس: 22510603

رئيس التحرير:
سليمان داود الحزامي

سكرتير التحرير:
عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

التدقيق اللغوي: خليل السلامة

تنضيد: عبد الحميد باشا

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(484) November 2010

Editor in chief
S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:
The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

للبيان كلمة

رابطة الأدباء تؤبن فقيدها: معلم وأديب ومناضل

في رثاء المعلم والمؤسس

الراحل في عيون أبنائه

في عيون الإعلام

شهادات شعرية

بعض من آثاره

حوار

معاجم

شعر

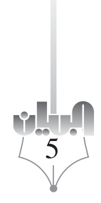


إصدارات

أعلام

دراسات

قصة



للبيان كلمة

ثقافة التكريم

سليمان الحزامي



ثقافة التكريم

بقلم: سليمان الحزامي*

يشكل التكريم حلقة من حلقات الحياة التي يستحق أن يقف الإنسان عندها، وعندما نقول التكريم فنحن نذهب إلى التكريم الأدبي والمادي بكل أشكاله وأنواعه، ولا شك إن أفضل أنواع التكريم ما يناله الإنسان وهو على قيد الحياة، فعندما يكرم الإنسان وهو بين أحبائه وبين أبناء مجتمعه فإن وَقْعَ هذا التكريم يكون أكبر بكثير مما لو كان بعد وفاته، وطبعاً السبب واضح لأنه يعيش حالة التكريم ويتفاعل معها، وقد يكون هذا التكريم مفتاحاً لإبداع أكبر وأوسع.

لكن إذا كان التكريم بعد وفاة المبدع أو بعد وفاة المكرم فإنه يكون تكريماً ناقص الأهلية، كما أرى.

وهنا يُطرح سؤال في المجتمع العربي وفي ميادين الثقافة والإبداع العربي هل لدينا ثقافة للتكريم؟، بمعنى هل يعيش صانع القرار ويتعايش مع فكرة التكريم النابض للحياة؟؟ نستطيع أن نقول إننا في هذا الجانب نحن مقصرون، فكثير من علماء الأمة العربية بمختلف درجاتهم العلمية والأدبية والثقافية لا يعيشون حالة التكريم لأنهم ينتقلون إلى رحمة الله قبل أن يكرموا.

ولهذا فقد فكرنا في "البيان" قبل وفاة الشاعر أحمد السقاف بإصدار هذا العدد عنه كجزء بسيط يقدم له تكريماً في حياته، لكن مشيئة الله فوق الجميع، شاءت أن ينتقل الشاعر أحمد السقاف إلى رحاب الله قبل إصدار هذا العدد، لذا جاء العدد تكريماً لأحمد السقاف دون أن يعيش أحمد السقاف هذا التكريم. حيث تم الإعلان عن هذا العدد قبل وفاته بثلاثة شهور. لكن مشيئة الله كانت أسبق.

وهنا نتساءل مرة أخرى هل لدينا ثقافة للتكريم أو بمعنى آخر هل نعيش ثقافة التكريم؟ والإجابة تقول وبمنتهى الصراحة مع الأسف نحن في الوطن العربي لا نعطي للمبدعين الأحياء حق التكريم إلا فيما ندر.

لذا فإنني أتوجه من خلال هذه الكلمة إلى المؤسسات العلمية والثقافية والفكرية وإلى صناع القرار وإلى رابطة الأدباء تحديداً بأن يعملوا على تكريم رجال ونساء هذا البلد المبدعين قبل فوات الأوان، حتى يعطي التكريم ثمرته، ويستمر المبدع في إبداعه ويستمر العالم في إنتاجه وبحوثه ودراساته وأن لا نعتبر أن الموت هو الخط الفاصل بين التكريم أو عدمه.

> وهنا يُطرح سؤال في المجتمع العربي وفي ميادين الثقافة والإبداع العربي هل لدينا ثقافة للتكريم؟

وهناك من يقول أن الدولة قدمت



الجوائز لعدد من المبدعين، وقد نالوها وهم أحياء لكن هذا لا يعني أيضاً ومرة أخرى أن ثقافة التكريم في حالة صحية جيدة. نتساءل أو يتساءل البعض لماذا؟

والإجابة أن هذا النوع من التكريم المبني على الجوائز، هو تكريم محدود قد يكون مرة أو مرتين في العام، وعدد المبدعين الذين يستحقون التكريم هم أكثر بكثير من الجوائز التي تمنح، بمعنى آخر إننا نطالب ومن خلال كلمة البيان هذه أن تتسع قاعدة تكريم المبدعين الأحياء كما يجب أن لا نغفل عن تكريم من ترك بصمة في حياة المجتمع الكويتي ولم يحظ بالتكريم وهو حي أن يكرم بعد وفاته.

أتوجه من خلال هذه الكلمة إلى المؤسسات العلمية والثقافية والفكرية وإلى صناع القرار وإلى رابطة الأدباء تحديداً بأن يعملوا على تكريم رجال ونساء هذا البلد المبدعين قبل فوات الأوان.

وقد استن صانع القرار في هذا الوطن أن يتم إطلاق اسم المكرم على مدرسة ما أو شارع ما دون التعريف بهذا المبدع من خلال التوعية و نشر أسباب تسمية هذا الشارع باسم فلان من المبدعين أو تلك المدرسة.

مرة أخرى نقول نحن بأمس الحاجة لأن نتفاعل مع ثقافة التكريم، نتفاعل معها تفاعلاً إيجابياً لا يقف عند حدود، كما أن التكريم يجب أن يخضع لقواعد وعوامل وثوابت تعطي الحق لصانع القرار بأن يكرم هذا الإنسان رجلاً كان أو امرأة.

وأعيد وأكرر أننا حتى نعيش ثقافة التكريم المرجوة أتمنى أن نعيش ثقافة تكريم الأحياء قبل تكريم الأموات وإن كان للأموات حق فإن للأحياء أيضاً حقاً.

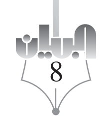
أخيراً، يأتي هذا العدد تكريماً للأستاذ الأديب والشاعر أحمد السقاف وقد يكون تكريماً متأخراً، ولكن يكفينا أننا كنا نحاول وحاولنا أن يصدر هذا العدد قبل انتقال الأستاذ السقاف إلى رحمة الله لكن -كما ذكرنا- في صدر هذه الافتتاحية إن مشيئة الله كانت أسرع.

فالرحمة للأستاذ السقاف الذي تتلمذنا على يديه وتعلمنا منه الشيء الكثير ومهما كان فإن تكريم السقاف يظل واجباً ملحاً لكثير من قطاعات المجتمع الكويتي.

وللبيان كلمة

* رئيس التحرير.

نحن بأمس الحاجة لأن نتفاعل مع ثقافة التكريم، نتفاعل معها تفاعلاً إيجابياً لا يقف عند حدود، كما أن التكريم يجب أن يخضع لقواعد وعوامل وثوابت تعطي الحق لصانع القرار بأن يكرم هذا الإنسان رجلاً كان أو امرأة.



رابطة الأدباء تؤبن فقيدها:

معلم وأديب ومناضل

أبَّنت رابطة الأدباء فقيدها وأحد مؤسسيها الأديب الراحل أحمد السقاف يوم ٢٠١٠/٩/٢٩. وقد انبرى الزملاء أعضاء الرابطة بتقديم ما يستحقه الراحل من ثناء.



أحمد السقاف.. شاعراً ومعلماً وأديباً مناضلاً

بقلم: د.خالد الشايجي *

يقول المتنبي:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم

فتعظم في عين الصغير صغارها

وتصغر في عين العظيم العظائم

نجتمع اليوم لنحيي ذكرى رجلٍ من رجال الثقافة والأدب الكويتيين، رجلٌ تبقى ذكراه في ضمير الأدب والثقافة والشعر الكويتي ما بقي ذلك في الكويت.

أحمد السقاف كان عموداً من أعمدة إيقاظ الوعي القومي في الكويت ورافداً من روافده وكم تعرض بسبب ذلك لضغوط مختلفه ولكنه ظل مناضلاً غيوراً على مصلحة الكويت رجلٌ من رجال التعليم في الكويت فهو حاصل على شهادة الحقوق وشهادة التدريس في بغداد ورجل له الفضل في تأسيس النادي الثقافي القومي عام ١٩٥١م وقد تولى رئاسة تحرير مجلة البيان التي أصدرها النادي عام ١٩٥٣م وعندما عُين في عام ١٩٥٦ نائباً لمدير دائرة المطبوعت والنشر، كان له الفضل في اتساع نشاط هذه الدائرة وتأسيس مطبعتها التي تعتبر في ذلك الوقت من أكبر مطابع الشرق الأوسط، وقد عمل على تدريب جيل من الشباب يتولى شؤونها وإدارتها، فبعث الشباب الكويتي إلى الخارج للتدريب على الطباعة وأعمال الصيانة.

وإن من مفاخر الأستاذ أحمد السقاف دوره الأول والكبير في تأسيس وإصدار مجلة العربي التي اعتبرت خيرُ مثال للثقافة العربية ومأثرة من مآثر الكويت الثقافية التي جاهد جهاًداً عنيفاً لإخراجها إلى حيز الحقيقة، فبعد أن وضع خطة إخراجها سافر إلى العراق وسوريا ولبنان ومصر واتصل بكبار الأساتذة وعلماءِ الأمة ومثقفيها حتى استطاع أخيراً إقناع الأستاذ الدكتور أحمد زكي ليتولى تحريرها وتسيير دفتها.

وفي عام ١٩٦٢م صدر مرسوم أميري بتعيينه وكيلاً لوزارة الإرشاد والأنباء وبقى فيه حتى استقال منه عام ١٩٦٥م، ثم عين عضواً منتدباً للهيئة العامة للجنوبِ والخليج العربي في عام ١٩٦٦ مسؤولاً عن المساعدات الخارجية التي تقدمها الكويت للبلدان المحتاجة في شبه الجزيرة العربية والخليج العربي لبناء المدارس والمستشفيات.

إنه شخصياتٌ متعددة، فهو معلمٌ ومناضلٌ وكاتبٌ وشاعرٌ ومقاتلٌ بنفسه وبقلمه ضد أعداء أمته، فلم يبخل في أيٍ جانب من جوانب حياته، دماً، أو بذلاً، أو قلماً، وكان دفاق العطاء سباق الخطى في كل وجهة من الخير هو موليها... ذلك هو أحمدً السقاف وأمثاله الذين يتمثل فيهم قول المتنبي:

وإذا كانت النفوس كبارا

تعبت في مرادها الأجسام

---

* أمين عام رابطة الأدباء



أستاذي وأبي أحمد السقاف

بقلم : د. خليفة الوقيان*

نجتمع اليوم لنحييك، فالمناضلون وقادة الفكر لا تغرب شموسهم وإن احتجبوا عنّا إلى حين.

في أربعينات القرن المنصرم أدركتَ ومجايلوك أن خلاص الأمة يكمن في اختيارها النهج القومي، الذي يُعدُّ العلاج الناجع من أوبئة الطائفية والقبلية والتشرذم الأقليمي؛ لم تكونوا تفرّقون بين مسلم وغير مسلم بَلْهَ التفريق بين مسلم من طائفة، وآخر من طائفة أخرى. ولذلك تشابكت السواعد كافة، واحتشدت القوى جميعاً، فتحقق مطلب التحرر الوطني.

لم تكن العروبة في مفهومك عِرْقاً، بل هي لسان؛ فكل من اختار العربية لساناً فهو عربي، بصرف النظرِ عن الأصول التي تحدّر منها. وتلك رؤيةٌ إنسانية سامية لم يدرك كنهها من ناصبوا العروبة والقومية العداء.

لم تكن دعوتكم تلك مقبولة لدى أعداء الأمة؛ فهي تشكل الخطر الأكبر الذي يتهدد مصالحهم، ولذلك تصدوا لمحاربتها بكل أسلحتهم الفتاكة، وكان البدء، بخلق تضارب مصطنع بين العروبة والإسلام، وهم يعلمون أنهما وجهان لعملة واحدة.

وقد دفعت الأمة ثمناً فادحاً نتيجة ذلك الوهم الذي تبين للجميع بطلانه فيما بعد.

وقد بدلتَ أيها المعلم الكبير جهداً مضنياً في توضيح هذه الحقيقة، وأحسب إن جهدك لم يذهب سدى.

وتقدم أعداء الأمة خطوة أخرى على طريق التدمير، حين أجّجوا الصراع بين أبناء الدين الواحد، من خلال تغذية الغلو الطائفي الذي يُعدُّ الآن أحدثَ أساليب التدمير والتخريب وأخطرها.

أمّا أنتَ أَيّها السيدُ الهاشمي فكنتَ مجمع البحرين وملتقى النهرين الإسلاميين الكبيرين، لا تفرّق بينهما، فلماذا لا يهتدي الآخرون بنهجك. وسوف نتساءل أيضاً إلى متى يبقى تجار السياسة، وطلاب الكراسي يعبثون بمصير هذه الأمة العظيمة، ممتطين صهوة الطائفية حيناً، والقبلية حيناً آخر، غير مدركين أنهم يدفعون بأبنائهم وأبناء أبنائهم إلى محرقة لا تبقى ولا تذر. لطالما نبهتَهم كما نَبهَّهم أحد أجدادك من قبل:

محضتُهمُ نصحي بمنعرج اللوى

فلم يستبينوا الرشد إلاَ ضحى الغدِ

وكما نبههم جدُّك الآخر:

* باحث أكاديمي وشاعر من الكويت.



أرى خلل الرماد وميضَ نار

ويوشكُ أن يكون لها ضرامُ

وإن النار بالعودين تذكى

وإن الحرب أولها كلام

فإنْ لم يطفها عقلاء قوم

يكون وقودها جثث وهامُ

فهل أدركوا ما نبهتَهم إليه؟

أستاذي الجليل وشيخي الأجل:

أيـهـذا الـبـاذل عـصـارَةَ روحـه وذوب فـؤاده للتحذير مما يقع اليوم؛ ناضلتَ بكل أساليب النضال، حملتَ السلاح، واعتليت المنابر شاعراً وخطيباً، وسهرتَ الليالي الطويلة لإعداد الدراسات، وطوّفت في الآفاق حاملاً رسالة البناء والإصلاح والتنوير، وجمع شتات الأمة. وكنت في كل ميادين النضال والصراع والعمل قوي الإرادة، عفَّ اللسان، نظيف اليد، لم تبحث عن مغنم، أو تسعى إلى جزاء، فكان حبُ الناس لك أجمل جزاء، وتقديرُهم أرقى المغانم.

سوف تبقى مصباحاً مضيئاً بزيت الحقيقة، فهل يحمل القادمون الجدد ذلك المصباح لإلقاء قدر من الضوء على واقعهم الذي يكتنفه الظلام.

تحياتي إليك أستاذي وأبي وإلى لقاء.

الأستاذ السقاف رائداً

بقلم: عبد الله خلف*

إن معظم المميزين في الثقافة والفكر، أولئك الذين انطلقوا من قاعدة التدريس، والمدرس عليه أن يحيط بمواد المنهج لعدة مراحل وينمي ثقافته بمزيد من القراءات والمعرفة ليكون قادراً على تزويد طلبته بمعلومات أوفى من المناهج المحددة، لذا كان المدرسون الأولون أكثر ثقافة ومعرفة من مدرسي الأجيال اللاّحقة لسعة اطلاعهم واتساع ثقافاتهم.

الأستاذ أحمد السقاف من الرواد المرجعيين الذين تزودنا بعلومهم وثقافتهم، فهو مرجع في اللغة العربية وعلومها، وملم بتاريخ العرب العام قديمه وحاضره..

بالإضافة إلى أنه يتميز بشخصية قيادية تجمع بين الإخلاص والمثابرة والحزم، وله قاعدة شعبية مع أولياء الأمور وعامة الشعب، وكان نجماً ساطعاً في المحافل الوطنية والقومية، بالإضافة إلى تزوده بأمضى سلاحين في الثقافة، الشعر والخطابة، وبما يتمتع به من شخصية جاذبة ومؤثرة في سامعيه. لقد تعددت مواقع خدماته وأعماله، فأثرى تلك المواقع، منذ القاعدة الأولى في التدريس في عام ١٩٤٤ بالمدرسة المباركية ثم المدرسة الشرقية مدرساً وناظراً..

ومن حسن حظي أنني عاصرته جاراً قرب منزلنا في الحيّ الشرقي وفي (فريج) النصف والعسعوسي.. وكان صديقاً لوالدي وزميلاً لأخي فاضل خلف، وأستاذاً لي ولأخي خالد، خلف وكنت في تلك الفترة في مرحلة الروضة ما قبل الابتدائية التي هي الآن المتوسطة.. وكان من أعز الجيران لأسرتي فتحتسب له (النّقصة) من الرأس المرفوع×.. وأخذ يذكرني إلى الآن بـ (قرص العقيلي) الذي أحمله إلى بيته. وكان في ذلك الوقت أفخر أنواع الحلويات من الكيك المعمول في البيت.. وأذكره في المدرسة ناظراً ذا شخصية حازمة قوية في مدرسة الشرقية، حيث الطلبة متفاوتون في الأعمار، منهم من يدخل في عمل البحر وإذا فرغ منه دخل المدرسة، ومن الطلبة من يفوق عمره على المدرسين وبدون ذلك الحزم وتلك الشدة ما كان للمدرسين والناظر قدرة على السيطرة على الطلبة المتقدمين في السن، الأشقياء.

وفي فترة النصف الثاني من العقد الرابع في القرن العشرين كان حاكم الكويت هو المغفور له الشيخ أحمد الجابر الصباح، يزور المدرسة الشرقية، وهي في طريق سموه من قصر دسمان إلى قصر السيف، وكان يحرص على حضور طابور الصباح فيستمع إلى وقائع العمل المدرسي والأناشيد، وكان سموه

* كاتب وأديب من الكويت.

* تقديم وجبة ليشارك الأهل في تناولها.

يحيي ناظر المدرسة والمدرسين والطلبة، ويوصي الناظر الأستاذ أحمد السقاف أمام الطلبة، فيقول له: عليك بتأديب ومعاقبة أولادي قبل غيرهم.. لذا كان الطلبة يشعرون بالمساواة في المعاملة من قبل المدرسين وناظر المدرسة..

هذا بالنسبة لعمل الأستاذ أحمد السقاف في التدريس وإدارة المدرسة، وله في المواقع الأخرى بصمات مميزة في المجتمع حيث أصدر في سنة ١٩٤٨ "مجلة كاظمة" وهي أول مجلة تطبع وتصدر في الكويت، بالتعاون مع السيد عبد الحميد الصانع مدير بلدية الكويت في ذلك الحين.

شارك الأستاذ السقاف في إنشاء (النادي الثقافي القومي) وتولى رئاسة تحرير مجلة النادي (الإيمان) وملحقها (صدى الإيمان) وكانت تصدر في كل شهر..

ومن عمل التدريس إلى العمل في إدارة المطبوعات والنشر في سنة ١٩٥٦.

وبعد عام سعى لإصدار مجلة عربية ثقافية لتكون رسالة لكافة العرب خلافاً لكل المجلات التي تنشغل بأمور دولها الإقليمية والسياسية، وفي لقاء مع حاكم الكويت المغفور له الشيخ عبد الله السالم مع هيئة التحرير وفي أول حديث افتتحت به المجلة مع سموه وكانت هذه السطور:

- لِم كانت الكويت (للعربي) منزلاً ؟
- حرية العرب لن يحول دونها إطلاق صواريخ وانفجارات.
- باسم الله نفتح هذا الحديث الأول.
- وباسم العروبة خالصة، بحتة، تخط أول سطر يقع عليه البصر من هذه المجلة الوليدة.
- أسميناها (العربي) وما كان اسماً يوافي بتحقيق ما يجول في رؤوس رجال الوطن العربي كله ورؤوس نسائه، من معانٍ، وما تسعد به قلوبهم من آمال وأمانٍ كاسم(العربي).
- إن مجلة العربي لهذا الوطن العربي كله من الخليج شرقاً إلى المحيط غرباً ومن حلب شمالاً إلى المكلا وجوبا جنوباً
- إن السياسة ليست همّ " العربي"..

لأن السياسة تأخذ من الوقت ما نريد أن ننفقه للثقافة كاملة، وعدا هذا فالسياسة لها الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية، وهي تفي بها أكبر الوفاء..

وعبّرت العربي منذ عددها الأول عن حب وصدق مشاعر أهل الكويت نحو الوطن العربي. فأول استطلاع في العدد الأول الصادر في ديسمبر ١٩٥٩ كان عن العراق ومصدر ثروته الوطنية النخيل، حيث كان في ذلك الوقت ٣٧ مليون نخلة في العالم كله، والعراق وحده فيه ٣٢ مليوناً.

وكانت البحرين أول بلد في باب (اعرف وطنك) وحاكمها الشيخ سلمان بن حمد آل خليفة ذاك الحين.

وأول تحقيق كان عن الجزائر أثناء كفاحها لتحرير الوطن من المستعمر..

وهكذا خطط الأستاذ السقاف لتكون العربي رسالة الكويت إلى كل عربي في الوطن العربي الكبير..

هكذا وهب الأستاذ السقاف للأمة العربية مجلة ثقافية يراها كلُ عربي بأنها أعدت من أجله حيث كان على الخريطة العربية.

وفي إدارة الإرشاد والأنباء ترك أيضاً أثراً طيباً في قيادته لهذه الإدارة التي أطلق عليها فيما بعد وزارة الإعلام.. واهتم أولاً بالمطبعة، فبعث الموظفين الجدد الذين هم تحت التدريب لاكتساب خبرة المطابع في مصر إلى ألمانيا، حيث المطابع المتطورة لطباعة مجلة العربي، وإصدارات الوزارة من مجلة الكويت، إلى طباعة المخطوطات ومنها تاج العروس..

وبعث الفنانين الموهوبين في الموسيقى إلى مصر للدخول في المعاهد الموسيقية، حتى تخرجوا يحملون مؤهلات علمية في الموسيقى.

وفي عام ١٩٦٥ نقلت خدماته إلى الهيئة العامة للجنوب والخليج العربي بدرجة سفير، وقامت هذه الهيئة بأعمال مشرفة، إذ بنت المدارس وأوسعت نطاقات التعليم، وبتوجيهات من المغفور له الشيخ عبد الله السالم، وسمو أمير البلاد الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح الذي كان وزيراً للخارجية والهيئة العامة للجنوب والخليج العربي ضمن أعمال وزارة الخارجية.. والكويت في تلك الفترة كانت قد اكتمل فيها الجهاز التعليمي من الابتدائي إلى الثانوي فتوجت خطة تصدير التعليم إلى هذه البلاد، وكذلك نشر الخدمات الصحية فبُنيت المستوصفات والمستشفيات ووفرت الأطباء..

وهذه بعض إنجازات الهيئة:

* إقامة ٣٣ مدرسة، ومعهدين للمعلمين والمعلمات ومعهد للدراسات التجارية.

* أنشأت الهيئة أيضاً في البحرين ٤٢ مدرسة و٤ مبان لكليات جامعة البحرين. ١٣ مركزاً صحياً وأكملت مركز بالسليمانية ومحطة لإرسال التلفزيون.

* في اليمن الشمالي:

أقامت الهيئة ١٦ مدرسة و ٢٩ إعدادية، و١٣ ثانوية وعشرة معاهد عليا وإنشاء جامعة صنعاء و٦ كليات.

* في اليمن الجنوبي:

أقامت الهيئة ٤٨ مدرسة وعدداً من المعاهد.. وامتد نشاط الهيئة إلى السودان ففتحت فيها مدارس ومصحات علاجية في مدن عديدة..

الأستاذ السقاف حمل لواء العروبة، وتطلع إلى تقارب هذه الأمة، وكلما لاح بريق أمل لجمع كلمة العرب من زعيم أو حاكم وقف يناصره بشعره وبالخطب التي يصدح بها على المنابر في المهرجانات الوطنية.. ورغم الانكسارات والهزائم العربية فإنه لم يفقد الأمل بمستقبل أفضل تزول عنه الفرقة، وتتقارب فيه الشعوب. وله في كل بلد عربي غناء ونشيد. مع دول كانت ترزح تحت نير الاستعمار ثم استقلت، ولما انشغلت ببعضها في صراعات داخلية آلمه ذلك وعبر عنه في فكره وأدبه..

وعايش كل بلد في أفراحه وأحزانه وكان مع كل الأوطان والشعوب العربية.

تخلى الكثير عن مشاعرهم القومية بعد الانكسارات والخيانات التي صدرت عن بعض الحكام، وبقى السقاف صامداً لا

يتزحزح عن رأيه وأفكاره.

إن قوميتي شعوري بأني

عربي ولي فخار وسؤدد

إن قوميتي فداء وبذل

لبني أمتي إذ جد ماجد

أتحدى بغي الطغاة بوعي

تتباهى به النجوم وتعتد

لا أبالي إذا تنكر قوم

أو تواري عن العروبة مرتد

في سنة ١٩٦٧ إثر النكبة الأليمة قام الشعب الكويتي بحملة لجمع التبرعات لإعانة المتضررين بالحرب، ولدعم الجيش المصري الذي تعرض للدمار أثناء الحرب:

أفدي الكويت تراباً ملؤه شمم

وما تعشقت إلا العز والشمما

صددت عنها قريضي عاتباً زمنا

والقلب فيها الوجد والسقما

حتى تبدت كما ترجو أصالتها

بطولة تصفع التشكيك والتهما

هي الكويت محال أن يزيفها

نفط تفنن في تزييفه القلما

وفي الكويت رجولات تفيض ندى

لدى العطاء وترعى العهد والذمما

الكويت

وأحاط بشعره الأمة العربية يشاركها أفراحها وأتراحها، ولقد أحب الكويت وكان يتغنى بها عندما يغترب عنها، ولو كان في أجمل بقاع الأرض أثناء إجازاته:

قلبي يحن إلى الكويت

حسب الإجازة ما رأيت

لا أستطيع وقد مضى

شهران بعدا لو دريت

هذي المغاني الفاتنا

ت شبعت منها وارتويت

لا لندن تسلي ولا

توركي× بما فيها ارتضيت

أصف الحنين ؟ كيف لي

والوصف يعجز إن حكيت

معبودتي هي أستريـ

ح بذكرها أنى مشيت

غالبت ما في النفس من

وله ولكني انثنيت

وبحثت عن شبه يقا

سمها الجمال وما اهتديت

ولا ننسى موقف الشاعر من حادثة اختطاف الطائرة الكويتية " الجابرية " حيث كتب قصيدة بعنوان شعب الكويت نشرها في ١٩٨٨/٤/٢١ وضمنها ديوانه "شعر أحمد السقاف" ص٩-١٢

---

* كتاب الدوائر والزوايا قراءة في شعر أحمد السقاف ص٢٠ من سلسلة كتاب الرابطة رقم ١١ (رابطة الأدباء في الكويت سنه ٢٠٠١

يقول الدكتور مختار علي أبو غالي:

هـذا هـو سـر الأسـرار فـي حب الوطن، وهو الذي يفسر لنا كثيراً من السلوكيات العديدة في تعلق الناس ببيوتهم وقراهم وأراضـيـهـم، فكلها أوطـان بمعنـى من المعاني ولا مر ما سمي ابن الرومي بيته وطناً في بيته الشهير:

ولي وطن آليت ألاّ أبيعه

ولا أرى غيري له الدهر مالك

وتأثر الشاعر بالغزو العراقي للكويت، من البلد الذي تعلقت عليه الآمال لإنقاذ الدول العربية المحتلة والسليبة، وهاله أن تتساقط تلك الشعارات ويغدر بالكويت التي كانت له عونا وسندا في أزماته.. قام الشاعر السقاف بجمع ما نظمه في فاجعة الـغـزو الـغـادر وضـمـه فـي ديـوان فبعث قصيدة يخاطب بها صدام حسين نشرت في جريدة الشرق الأوسط:

معذرة يا حضرة الرئيس

يا من يسوق جيشه إلى الكويت

والقدس يعلو كربها في كل بيت

معذرة إن خانني الكلام

ففكري المفجوع في ذهول

من أين لي التعبير يا رئيس؟

أرفض هذا الغدر يا رئيس

ويـخـاطـب الـكـويـت بـعـد ذلـك، ويطلب الصبر لكي تتحرر الـبـلاد إلـى وضعها الشرقي

كويت يا حبيبة الجميع

يا دمعة تجول في العيون

صبرا فديناك ففي الغد الفرج

لا بد من أن تصحو العقول

ويرجع الجيش إلى الشمال

فالجيش يا كويت أخطأ الطريق

ويضيف نتائج الغزو المؤلمة في تشريد الشعب

صبراً – رجاء- أيّها المشردون

في مصر أو لندن أو جنيف

وفي بلاد المغرب

وتحت كل كوكب

يا أيها المبعثرون في الخليج

صبراً فإن الفجر يقترب

وكل شيء راجع كما نحـب

لن يهزم الغزو عزائم الرجال

ولن يضيع في شفاهنا السؤال

أتسلب الأوطان باجتياح ؟

جـاء فـي كـتـاب (صـيـف الـغـدر) أبعاد المؤامرة وكيف أيد بعض القادة العرب صدام حسين في خيانته وغدره:

وسلهم في غد عما

همو بالأمس قد زرعوا

فقد خانوا قضيتنا

وحبل إخائنا قطعوا

وقد وقفوا مع الباغي

وتحت حذائه ركعوا

ووصـف الـشـاعـر المـأسـاة فـي سلوك وتجاوزات القوات العراقية وكيف بطش جنود جيشه وضباطه بالشعب الكويتي

بعيداً عن أخلاق الفروسية والقوانين الدولية التي تحرم إيذاء المدنيين وتحرم الغدر دون إعلان حالة الحرب...

أرسلوا حقدهم فكان جحيماً

وعذاباً يشيب منه الوليد

فالصواريخ والمدافع تدوي

ومن الجو لا تكف الرعد

كل شيء يميد إلا الضحايا

فهي للقصف والرصاص حصيد

قد تخلوا عن شيء فلا دين

لديهم ولا انتساب يذود

وتباروا في القتل والسلب والتدمير

فالعقل غائب مفقود

لست أدري لم الكويت قد اختاروا

و" تموز" دمرته اليهود

اقتدار على الكويت وعجز

حين يبلوهم العدو اللدود

وتحدث عن الشهيد الذي وهب نفسه فداء للوطن رغم صعوبة المواجهة لجيش جرار لا يلتزم بأخلاق الجيوش الحديثة ولا بالقوانين الدولية التي ترعى حقوق الإنسان، وحث شباب المقاومة بمواصلة أعمال الكفاح ومقاومة المحتل:

يا شباباً تقحموا المركب الصعب

رفعتم رؤوسنا يا أسود

وارتضيتم عيش الإباء كما كا

على تربها يعيش الجدود

واحتقرتم رصاص طاغ تعيس

كل تاريخه صحائف سود

ونزلتم دار الخلود وزفت

لكم في رحابها الفيح غيد

شهداء وقد فديتم ثراها

فتسامى الثرى وذل الحديد

شهداء وأنتم اليوم أحياء

قريب مكانكم لا بعيد

ما احتجبتم عن العيون فأنتم

أبداً بيننا حضور شهود

وذكر الشهداء الذين رووا أرض وطنهم بدمائهم الزكية ليسطروا سفر الخلود.

الشعب الكويتي دأب على حب الشعوب العربية قاطبة، وكان صادقاً في حبه رغم المناورات السياسية التي تبعد الشعوب عن بعضها.. والأستاذ السقاف إن تابعت شعره فإنك تجول معه في الوطن العربي وتلمس فيه مشاعر الحب والمودة ومناشدة المستقبل المشرق لتسطع شمسه على كل أقطار الأمة العربية.

دول الخليج العربية:- *

يا بن الجزيرة عار أن تنام ضحى

كفاك ما صنع الإهمال الموش

قم للخليج وصُن تلك الثغور فقد

ضاق بمن تحمل الأمواج والسفن

أرض المهلب ما زالت صوارمه

مدفونة قرب فرسان بها دفنوا

** من قصيدة ألقاها الشاعر السقاف في جامعة صنعاء.



وفي المنامة ألواح مبعثرة

تزهو فيزهو بها التاريخ والزمن

سواحل المجد ما كانت مضيعة

ولا اشرأب إليها طامع درن

ومن يصون حماها يابن تراتبها

فأنت بالذود عن ساحاتها قمن

وأنت وحدك فيها كل ثروتها

لا المال تُجدى ولا البترول يؤتمن

مصر:

ومصر هي الدولة الكبرى الرائدة خصها الشاعر بقصائد عديدة حسب مواقفها البطولية وتاريخها المجيد:

ما غدرت مصر ولا خانت

وقناة الثورة ما لانت

وستبقى مصر كما كانت

درعا للعرب وإن عانت

وما إن يعتري هم ويدب يأس حتى يرى الأمل كله في مصر لإصلاح الأحوال..

يا نيل مجدك خالد أبداً

سحر العصور ولم يزل يسحر

فاسخر فأنت إذا عدت نوب

يا نيل أنت بسخرها تسخر

كوهين أصبح فارساً بطلاً

يهوي النزال وقائداً أمهر

ويلي على مضر فخشيتها

منه كخشية أختها حمير

نشوان يرفل في تبجحه

بالغدر ليس بغيره يفخر

قالوا لنا في النيل معجزة

تغفو النجوم وطرفها يسهر

فلسطين

وتبقى فلسطين الجرح الدامي، والتي أحاطتها مؤامرة دولية كبرى حاكتها الصهيونية العالمية مستعينة بالمال والسياسة وزيف التاريخ:

منذ نصف القرن عشنا نكبة

ملؤها بؤس وظلم واغتصاب

هم فلسطين وهم ضيعاتها

والسهول الخضر فيها والهضاب

وهم الفجر وللفجر على

رغم هذا الليل حسم وغلاب

ما للعصابة وهي مثقلة

بسلاحها قد أصبحت تجار

إن الشباب وكله أمل

قدر إذا ما ثار أو دمر

وما من معضلة تواجه الأمة العربية إلا تطلع إلى مصر مستتغيثاً بها وعاقداً الأمل لإنقاذ البلد المنكوب.

دمشق:

ألقى الشاعر أحمد السقاف سنة ١٩٧٢ في مؤتمر الأدباء الثامن في دمشق قصيدة في ١٩٧٢/١٢/١١ تحدث فيها عن صمود سوريا والبطولات التي عرفتها عبر التاريخ:

صمودك فخر تحدى المفاخر

وإيمانك الصلب هز المشاعر

دمشق تحن إليك النفوس

وبالغوطتين تقر النواظر

وتاريخك الضخم ملء العيون

له ضجة في جميع الحواضر

وقفت كهانوي رغم الصعاب

وأعددت للثأر مليون ثائر

وكيف وفيك إباء الوليد

ومن عبد شمس لديك أواصر

ويشكو لدمشق حال الأمة العربية والفترات التي وقعت منها دول عربية في مواجهاتها مع الأعداء

دمشق عثرنا فكان العقاب

كما كان منذ السنين الغوابر

فلم يدفع المجد عنا الهوان

ولا عصفت بالعدو المنابر

ألا جولة تسحق الغاصبين

وتجتاح ما شيدوا من دساكر

وإلا فنحن ادعاء كذوب

يعيش على مجد أهل المقابر

دمشق أيا بسمة في الشفاه

ويا أملاً تجتليه الخواطر

لك الله صوتا إذا ما دعوت

تنادت تلبيك كل الحناجر

الجزائر:

في عام ١٩٧٥ شارك الشاعر في مهرجان الجزائر جاء في القصيدة هذه الأبيات

القلب بالأحباب هاما

والعين ترفض أن تناما

قال الجزائر قد دعتـ

ك فقلت بلغها السلاما

أنا من تغنى باسمها

ولهان منذ عشرين عاما

نباتها النصر المبين

وهجتها شعبا هماما

شعب بمليون من الشهـــد

اء قد سحق الطغاما

أوراس أججها فبز

بها أساطير القدامى

تعبت يد التاريخ تكـ

تبها ملاحم واقتحاما

شعب الجزائر جدد الـ

عزمات وامتشق الحساما

وله قصيدة بعنوان (إلى جبال أوراس مشيدا بثورتها وبطله شعبها.. القصيدة نشرت في سنة ١٩٥٨ وأثناء الثورة المجيدة:

قليل أن أزف لك التجلة

وأن أزجي إليك الشكر كله

فأنت اليوم هادي كل شعب

أضاعوا حقه فغذوت شعلة

عجير النضال شفى بلادا

رماها الأجنبي بكل علة

فثارت بعد طول الصبر حرب

لظاها أفقدت موليه عقله

فهب إلى الخديعة لا يبالي

بما تلد الخديعة لا أبا له

وكانت غضبة دوى صداها

فمن فاس إلى أرض الأبلة

توحدت المشاعر في كفاح

فريد لم تر الغبراء مثله

وما أرض الجزائر غير أرضي

بقلب تفتدى مني ومقلة

أقبل من ثراها كل شبر

بكل جوارحي مليون قبلة

وشارك في فرصة تحرير الجزائر عند إعلان استغلالها في سنة ١٩٦١.

اليمن: صنعاء وعدن

نشبت انتفاضة في (ردفان) شمال اليمن الجنوبي، تجاوبا مع " تعز" التي انطلقت فيها ثورة اكتوبر ١٩٦٣ وانتفاضة (ردفان) ضد الوجود البريطاني في اليمن الجنوبي وبدعم من الجمهورية الوليدة في صنعاء، والقيادة المصرية المساندة:

هل جاءك النبأ العظيم بثورة

عربية الإيراد والإصدار

وهل العدو أذاع من أنبائها

أم صد في لؤم عن الإقرار

إن الشباب السمر قد خطبوا العلا

بدم كما ترجو البطولة جار

والعرس في ردفان قصف مدافع

وقنابل تلقى بلا إنذار

وحصاد أرواح وهدم منازل

وعويل نسوان وندب جواري

وبكاء أطفال تشتت شملهم

نزلوا على جوع ضيوف صحاري

حيث رأس الشاعر وفد رابطة الأدباء في مؤتمر الأدباء ومهرجان الشعر في شطري اليمن، وقد ألقى الشاعر هذه القصيدة في قاعة جامعة صنعاء وبعد انتهاء مؤتمر الأدباء في عدن عام ١٩٨١م.

بغداد:

شارك الشاعر في الأسبوع الثقافي الكويتي الذي أقيم في ديسمبر ١٩٧٩م:

بغداد ناداني أمان أمانْ

وشاقني دجلة والشَّاطئان

هاجمني الكرْجُ ويا طالما

أتْعَبَني بالظالمات الحسانْ

منْ كُلّ غيْداء كبدْرِ الدُّجى

ووصفها يعجزُ عنهُ البيانْ

أنفاسُها المسكُ وما من شَذى

إلاَّ تلاشى عندهُ في ثوانْ

كرخيةُ الأعطاف فتَّانةٌ

يغارُ منها الوردُ والأقحوان

صادَتْ فؤادي عند فَجْرِ الصّبا

واستلبتْ حُبيّ قبلَ الأوانْ

وأَعْرضتْ ترفُلُ في باذخٍ

من شرفٍ ضخمٍ وعزٍ وشانْ

تُنمي إلى قوم زكا أصلُهُمْ

وذكرُهُمْ سار به الخافقانْ

شادوا من الأمجاد أسْطورةً

خالدة يعنو لها الفرقدانْ

عُشَّاقُ ثاراتٍ وما أنجبتْ

نساؤهم غيْرَ قويّ الجنانْ

وجاء الفرج بعد كربة الغزو، فتحررت البلاد وعاد الشعب الذي نزح إلى الخارج.. وكانت فرحه التحرير فرحه كبرى.

العمارة الأخيرة

بقلم: عبد الوهاب الحمادي *

عندما طلب مني أخي طلال الرميضي كتابة كلمة باسم المبدعين الجدد تلقي في يوم تأبين المغفور له بإذنه تعالى أحمد السقاف. احترت حقيقة، فقد وقفت نفسي على قراءة أشعار الأقدمين وقليل من المحدثين، فهرعت إلى دواوينه لأقطف من أزهارها وأقتبس من نارها، لكن كتاباً له ظل يرمقني، كتاب قد قرأته مراراً، فنحيت الدواوين جانباً، وأمسكت به، أمسكت بـ" صيف الغدر". من هنا أرجو من يجد في كلمتي نقصاً أن يعذرني.

سأسألكم سؤالاً. من منكم يعرف أمير حلب بعد سيف الدولة؟ ومن منكم يعرف من ورث عرش مصر بعد الأستاذ كافور؟ ستفكرون طويلاً أو قليلاً. حتى تصلوا للإجابة التي لا أعرفها أنا شخصياً!. فمن أبقاهم بقاء النيرّين، ونفحهم الخلود؟ سؤال آخر كيف حفظت أيام العرب، قصصهم.. ولادة وابن زيدون؟ وكثير عزة؟ ومن حفظ لنا البيان رقم واحد الذي أذاعه ابن كلثوم قبل أن يجهل فوق جهل الجاهلين ويبدأ حرباً اشتعلت! بسبب الأطباق الطائرة؟

إنهم الشعراء يا سادة، إنه الشعر، عندما يمسكون حرفاً ويصفونه جنب أخيه، يعملون أزاميلهم ينحتون من اللغة بيوتاً، ويحوون الكلام العادي، إلى كلام كالسحر، بل هو السحر. يعلون البيان ويقدعون نار الحكمة (إن من البيان لسحراً وغن من الشعر لحكمة) هو السحر الحلال كما قال أشجّ بني أمية، وللشعراء في جميع أمم أهل الأرض مكانة متقدمة، إن لم تكن مقدسّة. ولا حاجة لي بأن أذكركم بمكانة الشعر عند العرب، فهو (علمُ قومٍ لم يكن عندهم علمٌ أصح منه).

من أولئك القبيل، رحل عنها نقيب من نقبائهم، تلك القبيلة التي تنقسم لعمارتين من يقولون ما لا يفعلون، ومن يقولون ويفعلون، وكان فقيدنا نقيباً من العمارة الأخيرة، وقف حياته في سبيل

* مشرف منتدى المبدعين الجدد في رابطة الأدباء.



الدفاع عن العروبة وضد الذين كادوا لها، حتى برّ المنادين بالعروبة في ديارهم وعقر دارهم، وهاهي دواوينه كيفما قلبّتها تجد العروبة عنواناً وهدفاً ومصيراً. هل أعدد لكم الدول التي حمل لها بذور الخير الكويتية؟ أم أروي لكم مقتطفات من قصائده التي ذاعت وصارت رسائل تنالها فيها الدكتوراه؟ أم أوجز لكم قصة حياته وما قاله عنه المقرّبون بعد وفاته؟ أخبركم أنه هو من أخذ على كاهله تأسيس مجلة العربي، مجلة العربي التي كانت (جوجل) ذلك العصر ولم تبق مدينة ولا قرية في أطراف العالم الإسلامي لم تدخلها فتنّور العقول.

كل ما مضى إن أردت أن أبدأ فأحكيه سيطول بي الحديث وسيتبع الخبر قصيدة. والقصيدة موقف. وليتني كنت من تلاميذه فأروي لكم بعضاً من أخباره، لكني محدثكم عن كتابه الذي مازلت أقرأه بين الفينة والفينة، أذاكر عاماً دامياً، وأتذكر صيفاً حاراً قائضاً، أوفى جار الشمال بوعده وزارنا و اصطحب معه مليوني من جيشه، جاءنا، وترك البوابة الشرقية وشأنها مشرّعة الأبواب.

ربما كان يقصد روما فجميع الطرق تؤدي إليها، لكنه جثم علينا سبعة شهور، وأحسب أنه قد تاه في بلدنا مترامية الأطراف ودخل في التيه، أحسب هذا لأنه أعلن أنه سيمر عبرنا للقدس فضل و أضل. كان زلزالاً لا يقاس بمقياس للزلازل فقد فاقت آثاره المليارات المهدورة من الأموال والآلاف من الأنفس والثمرات، ومازالت توابعه، توابع الزلزال تهزنا منذ عشرين عاماً. منذ عشرين، وقف السقاف كالطود، يرمي سهام شعره على العدو لعلّه يصيب نحره، وصار طائراً يحط في بلد فما يلبث إلا ساعة حتى يكون في آخر، صير نفسه محامياً عن الحقِّ الكويتي، وهل يحتاج الحق الكويتي لمحام؟ نعم يحتاج، فقد وجد شاعرنا أمة وخلقاً من الصم البكم العمي، والعمى هنا عمى القلب، ولكن تعمى القلوب التي في الصدور. ينافح، يدافع، يقف متوحداً في الوطن، حتى صار الوطن. انجابت تلك الغيمة السوداء من الأجواء، ونساها وتناساها البعض، لكن شاعرنا المرهف، الذي زلزل لم ينسها، لم ينسها السقاف، مع قدوم كل آب كان يشعر به في قلبه فيقذفها بركاناً من القوافي

الملتهبة، فالنار التي في صدره لم تنطفئ، حتى رحيله. هكذا كان رجل قرن القول بالعمل، لم تكن عروبته سياحة وادعاء فيولي عنها عندما تتكرت له فيتتكر لها، بل كانت حياته وملهمته وعقيدته. رحم الله شعرنا الكبير. وأسكنه الفردوس الأعلى، كان قدوة ومثالاً، ومنارة يهتدي بها من لا زال يحبو ويقدم رجلاً ويؤخر الأخرى على طريق الأدب.

عزاؤنا الكبير لعائلته، وعزاؤنا لأصدقاء دربه، ذلك الجيل الذي لا يزال يعطي ويعطي الكثير.. أطال الله في أعمارهم، وأملنا في جيل جديد، جيل يعد بالكثير، ومن هذا الجيل الرائع المنبئ بآفاق رائعة.

في
رثاء المعلم والمؤسس



أحمد محمد السقاف.. مجموعة من المواهب

بقلم: محمد السداح *

الأستاذ/أحمد السقاف ولد في اليمن.. وكان قلب والديه يحدثهما بأن هذا الابن سيكون له شأن كبير في الحياة الخاصة والعامة.. لذا صمما على تعليمه في سن مبكرة.

نشأ شاباً ذكياً طموحاً جسوراً يملؤه الأمل بمستقبل واعد فمنذ بداياته حفظ القرآن كاملاً وعدداً كبيراً من الأحاديث الشريفة مما شكل غرساً كريماً لحب اللغة العربية لديه والتغني بها..

ثم أكمل دراسته الثانوية في العراق وأصبح معروفاً بين زملائه حتى انتقل إلى كلية الحقوق وانضم حينها إلى الجمعية العربية السرية التي كانت تناضل من أجل استقلال العرب.. وأصيب في عضده أثناء مشاركته مع المجاهدين بقيادة عبد القادر الحسيني ضد رشيد عالي الكيلاني عام ١٠٤١.. والتف حوله ثلة من شباب بغداد المثقف المتنوع الجنسيات من الأدباء ولمفكرين والمجاهدين العرب الذين قدموا إلى بغداد وقد كان هذا الاختلاط عاملاً مهماً للزاد الثقافي الذي يسعى إليه النابهون.

وبعد ذلك انتقل إلى الكويت وعايش مرحلتي القديم والجديد.. كان محباً للأدب والشعر فكان عمله ومسيرته الأدبية تسيران جنباً إلى جنب حتى عام ١٩٩٠ حيث توقف عن العمل ولكن عطاءه في مجالي الشعر والأدب ظل مستمراً حتى وافاه الأجل المحتوم في الكويت في أوائل شهر رمضان عام ١٤٣١ هجري- أغسطس ٢٠١٠ ميلادي.

في الأربعينيات من هذا القرن بدأ الأستاذ/ أحمد السقاف حياته العملية الأولى في الكويت بمجال التربية والتعليم إذ درّس اللغة العربية في المدرسة المباركية وكان يعطي الدرس حقه من حيث الشرح والتفسير، وبسبب انتمائه القوي للعروبة- فقد كان يوزع الحصة ما بين الشرح والتوضيح لمادة الدرس ثم ينهيها بتوجيه قومي سليم وانتماء للبلد وللوطن العربي.. وقد كان له دور كبير في بث الوعي القومي لدى طلاب المرحلة الثانوية الذين كان يدرسهم وحثهم على الاهتمام بالقضايا العربية وفي المقدمة منها قضية فلسطين..

وقد كان الأستاذ/ أحمد السقاف ينظم قصيدة في كل مناسبة يحضرها أولياء الأمور الذين كانوا ينبهرون بحلاوة إلقائه وروعة أدائه حيث كانت ساحة المدرسة تهتز بسبب قوة صوته الجهوري وسحر بيانه..

كان الأستاذ/ أحمد السقاف يترك أثراً لا يمحى لدى المستمعين برقة أسلوبه

---

* دبلوماسي من الكويت وصديق مقرب من الراحل أحمد السقاف - رحمه الله-



وجزالته واستخدامه الألفاظ المعاصرة المناسبة والتراثية المحببة التي تسلب اللب وتثري الخيال ولا يشعر المتلقي بالملل فيشعر أنه أمام المتنبي أو أبي فراس الحمداني وهذا نادر عند الشعراء المحدثين.

كما أنه أصبح ناظراً للمدرسة الشرقية.. فكان حريصاً على تعليم أبناء الوطن حب اللغة والإخلاص لها فكان يكتب المقالات وينظم الشعر ويفكر دائماً في مستقبل الكويت.. فأقام ندوات رسمية في منزله كانت تتداول الأحاديث الأدبية وتبحث في شؤون الأمة كما أنشأ مجلة كاظمة وهي مجلة أدبية وقد نشر فيها أفكاره وآراءه التربوية والقومية.

كما أنه كان أحد مؤسسي النادي الثقافي القومي برئاسة الشيخ المرحوم/ عبد الله مبارك الصباح وكان وقتها رئيساً للأمن العام وبعضوية كل من:

- الأستاذ عبد الله علي الصانع.
- الأستاذ/ أحمد السقاف.
- الأستاذ عبدالله حسين.
- الأستاذ عبد الرزاق البصير.
- الدكتور/ أحمد الخطيب.

واستمر النادي الثقافي القومي بالقيام بهدفه المخطط له من قبل المجموعة الوطنية من أبناء الكويت المتلئين عروبة وانتماء لهذه الأمة ورغبة بأن يروها موحدة عزيزة الجانب، وقد أصدر النادي مجلة ثقافية شهرية تحت اسم "مجلة الإيمان" كانت تطبع في بيروت وتوزع بالكويت وبعض الدول العربية.

ورغبة من الأستاذ/ أحمد السقاف بأن يزيد من بث الوعي القومي والوطني والاهتمام بالقضايا المحلية الشعبية- فقد اقترح على النادي إصدار ملحق أسبوعي لمجلة الإيمان بعدد قليل من الصفحات وبحجم صغير يكتب هو أغلب موضوعاته باحثاً في الشؤون المحلية والعربية إضافة إلى ما يقدمه الزملاء الآخرون من مقالات صغيرة.

ولا شك أن هذا دليل اهتمام في الثقافة ونشر الوعي بين المواطنين والاهتمام بقضاياهم اليومية وقد كان للأستاذ/ أحمد السقاف دور بارز في الأحداث التي مرت بها المنطقة العربية خلال فترة الخمسينيات حيث أقام المهرجانات ونظم المحاضرات ودعا إلى المظاهرات تأييداً لأي قضية عربية وفي مقدمتها قضية تأميم قناة السويس والتصدي للعدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦م.

وبعد أن أدى الكثير مما عليه معلماً وأديباً وعمل في وزارة الأوقاف ثم انتقل إلى دائرة المطبوعات والنشر والتي كانت نواة لوزارة الإرشاد والأنباء وعمل هناك لمدة ثماني سنوات وقد عين نائباً للمدير العام لدائرة المطبوعات ثم وكيلاً للوزارة بعد الاستقلال ومن ثم قدم استقالته ليعين عضواً منتدباً للهيئة العامة للجنوب والخليج العربي برئاسة وزير الخارجية حينها الشيخ/ صباح الأحمد الجابر الصبح - سمو أمير البلاد حالياً.

والأستاذ أحمد السقاف له الفضل في إنشاء وقيام مجلة العربي ليخرج العدد الأول في ديسمبر سنة ١٩٥٨ وهي المجلة

التي تعني بالثقافة والأدب ولازالت تصدر في الكويت منذ أكثر مما يزيد عن خمسين عاماً.

وهو متعدد المواهب ثري العطاء فهو شاعر وخطيب ونحوي وباحث في مجالي الأدب والتاريخ وأحد مجددي الشعر العربي المعاصر وقد درست قصائده في الكثير من المدارس والجامعات على امتداد الوطن العربي وترجمت قصائده إلى الإيطالية والفرنسية بل أصبح فكره ونهجه الأدبي يدرسان في جامعات أوروبية منها جامعة نابولي حيث يدرس طلبة قسم اللغة والأدب العربي شعر أحمد السقاف، والسر في ذلك يعود إلى عمق ثقافته، ووعية السياسي، وإدراكه للتحولات والتغيرات، واطلاعه على ثقافات مختلفة بلغاتها. وهو من قبل ومن بعد مناضل وطني وقومي ورائد من رواد العمل الصحافي فضلاً عن براعته وصرامته في الإدارة وفي التعليم.

من بين أهم المراكز الثقافية والمحطات التي يجب أن نتوقف عندها قليلاً هي التي كانت لها حكايات مع الأستاذ/ أحمد السقاف والذي كان يشغل منصب العضو المنتدب لهيئة الجنوب والخليج العربي عند تنظيم الأسبوع الثقافي الكويتي في المغرب عام ١٩٧٠.. ومن المعروف أن المغرب يزخر بالمخطوطات العربية حيث يقدر عددها في ذلك الوقت بأكثر من ٢٠٠ ألف مخطوطة في مختلف العلوم والفنون وقد حضر بعض تلك المخطوطات في خزانة الرباط- المكتبة- وطبعت في مجلدين كبيرين وضما ما يزيد عن ٦٠ ألف مخطوطة مرقمة ومفهرسة.

ومن هذا يتضح أن الأستاذ أحمد السقاف عاش العروبة وعايش القضايا العربية وساهم فيها على قدر إمكانياته فلذلك لا عجب أن رأينا الأستاذ أحمد السقاف يتفاعل مع قضايا عصره ويحمل عبئاً ثقيلاً من القومية ويعيش مع كل حدث يقع في أي بلد ويعبر عن ذلك شعراً رائعاً من حيث الصياغة والأسلوب ومن حيث جرأة الخطاب والتعبير والغزارة في العطاء والأعلى في الثقافة فلا عجب أن يطوف في بقاع الأرض حاملاً معه آلامها وآلام غيرها فحين يقرأ المرء شعره يحس أنه يعبر تماماً عما في نفسه لذا نرى قصائده شائعة وذائعة الصيت تتسرب إلى قلوب العرب جميعاً قبل أن تدخل الكتب

وإنني بهذه الدراسة سأحاول أن ألقي الضوء على اهتمام الأستاذ أحمد السقاف بالقضايا العربية وتفاعله معها.

وقد كان الأستاذ/ أحمد السقاف غيوراً على بلده الكويت محباً لدول الخليج العربي ووطنه العربي كله يحرص على خدمته ويرفع رايته على عمود شعره وقد كان يدعو إلى نبذ الفرقة ومحاربة العزلة وكان صوته حراً يدعو للثورة ضد الاستعمار ويستنهض الهمم.

فقال مما يدل على قوميته وولائه للعروبة:

لن أهاب القنابل الذرية

فأنا الآن قد وعيت القضية

موقفي موقف الرجال وإني

عربي من أمة عربية

كما قال أيضاً:

إن العروبة إقدام وتضحية

والعرب عبر عصور الدهر ماهانوا

وقال:

إن قوميتي شعوري بأني

عربي ولي فخار وسؤدد

إن قوميتي فداء وبذل

لبني أمتي إذا جد ماجد

أتحدى بغي الطغاة بوعي

تتباهى به النجوم وتعتد

*** جمهورية مصر العربية (١٩٥٦).**

أحب الأستاذ أحمد السقاف مصر من أول زيارة لها ووصفها في أشعاره وصف سائح محب لمعالمها وكان أثر معركة بورسعيد التي انتصر فيها شعب مصر أثراً عظيماً إذ ابتهج العالم العربي وتحمس الشعراء لهذا الانتصار وجادوا بالشعر الجميل ومنهم كان أحمد السقاف الذي قال:

بالنار بالدم بالحديد

وقفت تكافح بورسعيد

بلد العروبة لا تهاب

لظى القتال ولا تحيد

وقفت فكان لها الخلود

وقوف جبار عنيد

تملي على التاريخ

والتاريخ يكتب ما تريد

أسطورة ستظل شامخة

على مر العهود

يزهو بها الجيل القديم

ويفخر الجيل الجديد

الجزائر (١٩٦٢) :

إن ثورة الجزائر ضد الاستعمار كانت مصدراً ثرياً للشاعر القوي الممتلئ حماساً والمتقد فرحاً لكل نصر يحققه الشعب العربي وقد نظم بالجزائر أشعاراً كانت تمثل شعلة تحريرية أضاءت سماء الوطن العربي إذ قال في قصيدته " قبلة إلى أوراس":

بأبي أوراس كم من شاعر

لم يجد من هول ما ضحى بيانا

أذهل الإعجاز منه وحيه

واللسان الطلق لم يبق لسانا

والبطولات إذ ما أعجزت

قصر الوصف وعانى ثم عانى

لم ير التاريخ في أدواره

مثل هاتيك الوغي حرباً عوانا

جمال عبد الناصر ١٩٦٧:

إن لجمال عبد الناصر في شعر أحمد السقاف وقفات إعجاب وتقدير على بطولاته المشرفة فكان يراه القائد العربي المخلص الصادق فوجه إليه الخطاب بعد نكسة ١٩٦٧ بأنه هو القائد الوحيد الذي يمكنه مجابهة العدو فوجه إليه قصيدة بعنوان " يا قائد العرب" وقال:

الجرح جرحك قم للثأر منتقماً

والأرض أرضك فاسحق رأس من ظلما

لا تحفلن بأسطول يدل به طاغ

يجر إلى تابوته قدما

والحق أبلج لو يبغون رؤيته

هيهات يبصر من في ناظريه عمى

وصرخة الحق تأباها مسامعهم

من يسمع الحق منهم يشتك الصمما

فلسطين (١٩٦٨):

عاصر شاعرنا قضية فلسطين منذ ما قبل التقسيم حتى وافته المنية وهو يحملها في قلبه ووجدانه وهو إن حكى عن فلسطين فإنما يعني الوطن العربي وإن حكى عن الوطن العربي بآلامه فإن سببها فلسطين الدامية ومن بين ما قال نذكر هنا:

هي الشرف المطعون والهم والألم

ينوح لها الوجدان والفكر والقلم

بلاد رسمناها على كل مهجة

ومن كل قلب نفتدى أرضها بدم

وفي كل عين غضبة يعربية

تزلزل في تصميمها الأرعن الأشم

عمان والخليج العربي (١٩٦٨):

حينما قام شاه إيران حينها باعتبار الخليج العربي خليجاً فارسياً وأراد احتلال منطقة الخليج ومنها سواحل سلطنة عمان – نظم قصيدته الرائعة " عمان والخليج العربي" قال فيها:

كل شبر من التراب العماني

هو قلبي ومهجتي وكياني

أفتديه وكل حبة رمل منه

أغلى عندي من العقيان

وله في دمي حقوق

وهل ينكر حق الديار غير الجبان

إيه بغداد (١٩٦٩):

لم يحب الأستاذ/ أحمد السقاف عاصمة عربية خارج حدود شبه الجزيرة العربية حبه لبغداد ونظم فيها من الشعر ما لم ينظمه العراقيون أنفسهم في عاصمتهم إذ قال فيها:

إيه بغداد والأحاديث شتى

غير أن المديح ليس اهتمامي

ما عهدناك في النوائب إلا

فتكة الفجر في جيوش الظلام

يا بني العرب في العراق وقاكم

فتنة ذو الجلال والإكرام

ناصح ليس لي سوى النصح

في القول وعذري مودتي وهيامي

المغرب(١٩٧٠):

حينما حل السقاف – مع الوفد الكويتي- ضيفاً على المغرب ألقى قصيدة عنوانها " لقد أزفت" أطربت الشعب المغربي وشرحت صدورهم فقال:

طربنا إلى رؤية المغرب

ورؤية شعب كريم أبي

يدل بأعراقه الموغلات

صعوداً إلى النسب اليعربي

دمشق (١٩٧١)م:

كعادته يشيد شاعرنا الأستاذ/أحمد السقاف بعواصم الدول العربية ومن هذه العواصم نجده هنا يشيد بدمشق وبأمجادها فيقول:

دمشق إليك تحن النفوس

وبالغوطتين تقر النواظر

وتاريخك الضخم ملء العيون

له ضجة في جميع الحواضر

دمشق أيا بسمة في الشفاه

ويا أملاً تجتليه الخواطر

لك الله صوتاً إذا ما دعوت

تنادت تلبيك كل الحناجر

تونس (١٩٧٣)م:

إن تونس غالية على قلب شاعرنا وكعادته منحها حزمة من الحب واعتبر أهل تونس من أهله وجميعهم من أسرة واحدة فقال:

يا بني تونس عفواً إن بدت

كلمات لم يحالفها الصواب

نحن أهل لم يزل يجمعنا أمل

حيناً وأحياناً مصاب

أنجبتنا أمة واحدة

ينتمي أصل إليها وانتساب

ما نسيناكم ففي وجداننا

لكمو شيدت بروج وقباب

اليمن (١٩٨١)م:

في اليمن أنشد قصيدته " صنعاء" وأعلن للحضور أنه قدم إليهم وهو يحمل بين جاحيه حب العروبة إذ قال:

قدمت فاستقبلتني بالهوى عدن

والحب مذ كان ما ضنت به اليمن

وصحبتي من مصابيح البيان فهم

في كل مؤتمر أو منتدى لسن

مشوا على الدرب سداً لا يخيفهم

ما يزعم الحقد أو ما تجلب المحن

ويرفعون لواء يستظل به

من قال أن بلاد العرب لي وطن

رسالة ما حملناها مجازفة

لدى الأديب تساوي الثوب والكفن

الكويت (١٩٨٣- ٢٠١٠)م:

كانت الكويت الوطن الأم لشاعرنا فمهما أحب السقاف دول الوطن العربي كافة فإن هذا الحب لا يقاس بحبه للكويت التي يلهج بها فؤاده في كل مناسبة فيقول:

أحييك أم ألثم الوجنتين

لقد شاقني منك هذا اللقاء

وقد كان ظني به بين بين

فما أعذب الوصل بعد العناء

أحبك والحب في المقلتين

يطل ويفضح ما في الخفاء

وللشاعر أيضاً قصائد وطنية عديدة، نستشف من خلالها تلك المحبة العميقة التي يكنها لأرض الكويت، قصائد غاية في الصدق والعذوبة: فقد قال فيها:

أفدي الكويت تراباً ملؤه شمم

وما تعشقت إلا العز والشمما

صددت عنها قريضي عاتباً زمنا

والقلب فيها يعاني الوجد والسقما

وفي الكويت رجولات تفيض ندى

لدى العطاء وترعى العهد والذمما

وفي قصيدة أخرى يقول:

يقول لي الناس ما اسم الحبيبة؟

لقد حير الفكر هذا السؤال

فقلت الحكاية جداً غريبة

فما من غموض وما من خيال

أعيدوا التأمل في كل بيت

فقالوا عرفنا الكويت الكويت

وقد ملأ عليه حب الكويت جوارحه فكان يحمل في ثناياه شوقاً إليها أينما حل، فهنا نجده ينظم "أغنية العودة" بعد تحرير الكويت عام ١٩٩١ فكتب:

يا بلادي يا هوى قلبي المعذب

لست أدري أي شيء لك يكتب

أشهر مرت فكانت أعصرا

كلها هم ودمع يتصبب

وقال في شهيدات الكويت والتي تدرس ضمن مناهج وزارة التربية:

الرفض والأقدام والإصرار

شرحت معانيها لنا أسرار

شرحت معانيها ببذل دمائها

وعلى الدماء تحرر الأقطار

وقفت بوجه المعتدين بطولة

شماء حار لبأسها الجزار

كانت وفاء فوق ما يجري الحمى

فهما وربك في الفدى أعصار

قد عاش حب الكويت ومن يعش

حبا فلا خوف ولا أخطار

عن رائد الدرب الجميل: أحمد السقاف

بقلم: د.سليمان الشطي *

تصعب على الكاتب المداخل وتتشعب عندما يتحدث عن رجل يُجلّه وينظر إليه نظرة من تأمل دربه فوجد أن صاحب الذكرى إنسان ترك علامات بارزة في طريق مسيرة الكاتب.

في زمن كان..

سائر في درب الحيرة بحثاً عن طريق أطمئن إليه، يدخل في القلب ويتشبث به العقل، في مرحلة أحوج ما أكون فيها إلى الرائد والقدوة . قفز اسم أحمد السقاف في زمن اصطرعت فيه الأفكار والتيارات فأشاعت معمعة من الحيرة، فبرزت الحاجة إلى الأدلاء المؤتمنين. رأيته يقفز إلى المقدمة فيتجلى أمامي الفكر الذي يحمله هو وتلك العصبة من جيله. لقد كانت من سعادة جيلنا وطالع حظه السعيد أن نجد أمثاله في الانتظار، فقد جاء حاملاً فكرة، داعياً لها متفانياً في خدمتها، ضارباً المثل المثالي على كيفية معرفة الفكرة المشعة من خلال الرجال المحترمين، فكانت تلك الدعوة الصافية الجميلة التي يمكن أن تحدد في مبدأ محدد هو الإيمان بالقومية العربية.

فكرة تتجاوز تشرذم ويتم وتشتت هذه الأمة التي ننتمي إليها، تجاذبتها أمراض العصور الظلام المتراكمة عليها، وطوقها الاستعمار بقيده، وتلاعب بها الطامعون دون مشروع.

منذ اللحظة الأولى تبنى هذه الدعوة وشمر عن ساعد الجد، داعياً إليها شعراً وكلمة مكتوبة، وخطبة مؤثرة، وفوق كل هذا مواقف مشرفة تترفع على المنفعة، وتجلت نصاعة الموقف، أصبحت هذه قضيته، ومن ثم انتشرت وتصاعدت واحتوت هذه الشبيبة، ونحن منها، لنسير في هذا الدرب المحدد.

لم تكن الدعوة عاطفية، على أهمية العاطفة ودورها، ولكنها رسالة لها عند السقاف مقوماتها التاريخية والواقعية، وكانت مبرراتها واضحة وهو يتحدث أو يكتب عنها، فعندما كان يُسمعنا رأيه في موضوع أو جانب من هذه القضية القومية كان يملك التسلسل الفكري والشاهد التاريخي، والمنطق المنسجم مع نفسه، وكان ما يشدني إليه ذلك الوضوح والتصميم بجانب التوازن والاعتدال، ويكفي أن أدلل على هذا ذلك الموقف الذي لا ينفك يدافع عنه،

---

* روائي وناقد وقاص وأكاديمي من الكويت.

فهو حين يتكلم عن القومية لا يرى كما رأى آخرون من الطرفين، طرف يتحمس لنقاء الفكرة القومية فيحاول أن يسلخ أنصع مساهمتها التاريخية من حيث أنها كانت مهد الإسلام ومنطلقه وعمدته قديماً وحديثاً، وحسبنا الإشارة إلى اللغة العربية التي هي عمدة أساسية في العروبة والإسلام. وهو في هذا أيضاً يناقض أولئك الذين لا يرون إلا بعين واحدة، عين الأممية الإسلامية، مسقطين، بل معادين لفكرة النواة الأساسية: العرب وقوميتهم.

أذكر حديثاً دار في اللقاءات الأولى المباشرة، في أواخر الستينات، وكان بينه وبيني ورائدي المرحوم خالد سعود الزيد، راح يتحسس أفكاري في القومية، سألني عن تصوري القومي، سؤال أستاذ يريد أن يختبر ويوجه تلميذه. وقبل أن أجيب سبقني المرحوم خالد فقال: سليمان قومي إسلامي. وأمّنت على قوله، فوجدت الرضا بادياً عليه، وكان تعليقه إطناباً وتحبيذاً لهذا التوجه.

سعدت بهذا الإطراء، سعادة من كان معجباً به قبل المجاورة المستمرة، لقد كان إعجابي يمتد إلى زمن مطلع الستينات، أسمع عنه كثيراً، ولم ألتق به. ورأيته ذات مساء شتوي، داخلاً يمشي من ساحة الإذاعة، كان وقتها وكيلاً للإعلام، يرتدي بالطو أسود، يسير بثبات، يدخل غرفة إثر غرفة يتفقد العمل، يسأل، يستفسر، يوجه. كان العاملون يشعرون معي بهيبته وصرامته ودقته.

كان هذا اللقاء الأول معه الذي زادني إعجاباً به، وكانت الصورة الأخرى الماثلة أمامي صورته في التلفزيون وهو يعلق على مسرحية العباسة: أخت الرشيد للشاعر عزيز أباظة، وقد قدمت يومها في ثانوية البنات، وكان هو من الحاضرين، فلم ترضه حبكة المسرحية، التي وجد فيها إساءة للقيم العربية، فليس من المعقول أن يجالس جعفر البرمكي أخت الرشيد في حضوره ويجري ما يجري بناء على حكايات غير موثوق بها وتُبنى عليها الأعمال الفنية. كان دفاعه قوياً واضحاً عن الحقيقة التاريخية ومنطقية الحدث وإمكانيته، ثم رد موضحاً سبب انتشار تلك الحكاية المنحرفة.

لقد فتح عيني يومها، وأنا في مقتبل الطريق، على الكيفية التي نرى فيها التاريخ بعيداً عن الأساطير والخرافات والأقوال المرسلة.

وأذكر من مواقف ذلك الزمن المنصرم وقفة أخرى. كنت يومها أعجب بالخطيب المفوه، والخطبة آنذاك لها رجالها الذين يحفظون قواعدها ولغتها الفصيحة، وهذا الإعجاب جعلني متعلقاً بالشاعر

الذي يلقي قصائده بقوة وثبات وفصاحة. ومن هذا المدخل تعرفت على أحمد السقاف الشاعر، استمعت إليه مبهوراً معجباً، ليس من خلال منبر تقليدي، ولكن بواسطة الوافد الجديد، التلفزيون، فعندما وصلت الثورة الجزائرية إلى ذروتها، وتكللت بالنصر، خرج السقاف علينا ليلقي قصيدته الحماسية " قبلة على جبين أوراس، وقد غُنيت فيما بعد، ولعل مغنيها لا يذكره أحد الآن، أما أنا فبفضل هذه القصيدة أتذكره وهو المطرب صابر الصفح.

كانت هذه رشفات من عطايا السقاف قبل أن أقابله، في آواخر الستينات، مع عدد من الأدباء لندعوه مع أساتذتنا المرحوم عبد الله زكريا الأنصاري، ومحمد المشاري إضافة إلى الطيبين الذكر ممن أعطوا الأدب في الكويت الكثير ولم يطمعوا بشيء: عبد الله سنان، عبد الرزاق البصير، عبد الله الدويش.

طلبنا التدخل ومد اليد كي تنهض هذه المؤسسة، رابطة الأدباء، وقد استجاب بأريحيّة، وآثر أن يكون عضواً فقط في المجلس، وكنا نتمناه أميناً، ولكنه، ومن معه، آثروا اختيار المرحوم خالد سعود الزيد. وقد رضخ بعد سنوات لطلبنا فتولى أمانة الرابطة لسنوات مباركة ساد فيه الود والاحترام والإنتاج والنشاط المتميز والمواقف الاجتماعية والسياسية والثقافية الواضحة، ساعد على أن تكون هذه المؤسسة رائدة طليعية، مهما كلفه هذا من حرج سياسي أو إداري باعتباره موظفاً كبيراً في الدولة، فقد كان يفهم ويعي البرزخ الواضح بين الواجب المهني والموقف المبدئي..

وجبنا معه متنقلين في أماكن شتى، نُلقي المحاضرات، والندوات والأمسيات الشعرية، تلاميذ يحتمون برائدهم ويكتسبون الثقة بمجاورته على المنصة، وكان يدفعنا إلى الأمام ويتنحى. وكان حظي، بل حرجي وثقل المسؤولية على عاتقي أن أخلفه في أمانة الرابطة، ليعود هو عضواً من أعضاء المجلس، أتسنم سدة الأمانة بوجود هؤلاء الأساتذة، أدير جلسات مجلس جُل من فيه في مقام الأستاذ والرائد فلم أشعر إلا بتلك السواعد تقلني إلى الأعلى، تسدد الخطى وتوجه دون تدخل سافر أو رأي مفروض.

لقد كان بساط الدرس مبسوطاً، نرتشف منه، نعيه نواصل الدرب..

كم تعلمنا منك يا أبا أسامة. رحمك الله.

أحمد السقاف عنوان الاستقامة ونظافة اليد

بقلم: عبدالعزيز السريع*

أحمد السقاف الشخصية العامة لا تقل أهمية ـ في نظري ـ عن السقاف الأديب المعروف والكاتب المرموق.

لقد تعرفت إلى أبي أسامة قبل أن أراه، حيث جئت للعمل في المدرسة الشرقية للبنين أواخر عام ١٩٥٦.. وكان قد تركها لدائرة المطبوعات والنشر قبل ذلك بقليل، وسمعت من المدرسين والعاملين العجب عن هذه الشخصية القوية المحبة للنظام والعاملة بحزم لأن تكون المدرسة خلية فاعلة وحية ومنتجة في مجتمع مغلق يسعى للنهوض، وقد تيسرت له الأسباب توّاً.

قال أحد العاملين، عندما يحين الوقت كنا نترقب ونسترق السمع لخطواته القوية، وحينها ينتظم كل شيء.. وتمشي الأمور مثل أدق الساعات السويسرية، كان كل مدرس حريصاً على هندامه وعلى ألفاظه ووقته، وكان الطالب متيقظاً حريصاً على التحصيل، ثم استمعت إلى الأستاذ أحمد السقاف في النادي الثقافي القومي وهو يخطب وينبه ويثير الحماس، ولكنني عندما التقيته بعد ذلك بعشر سنوات في رابطة الأدباء وبعد زوال الرهبة اثر اللقاء الأول، تكشف لي عن إنسان نبيل، قوي بالحق، حريص على الكويت وعروبتها، محب لكل المخلصين.. كان له فضل كبير في تأسيس دائرة المطبوعات والنشر مع بدر البدر برعاية حضرة صاحب السمو الأمير الشيخ صباح الأحمد عندما كان رئيساً لهذه الدائرة.. وكان السقاف مشاركاً في تأسيس «مجلة العربي» وفي إعادة تأسيس الإذاعة ثم التلفزيون. واستمر في هذه الدائرة المهمة حتى تحولت إلى وزارة للإرشاد والأنباء ثم الإعلام حتى صار وكيلاً لها عام ١٩٦٢ حتى عام ١٩٦٤.

عندما ترك السقاف وزارة الإعلام سعت وزارة الخارجية إلى الاستفادة من خدماته حينما كان على رأسها حضرة صاحب السمو الأمير الشيخ صباح الأحمد ـ حفظه الله ـ الذي حرص دائماً على احتضان الكفاءات الكويتية المشهود لها بالنزاهة وبالحس الوطني العالي..

---

* كاتب مسرحي وأديب من الكويت – صحيفة القبس، العدد 13376، بتاريخ 23/8/2010م.

التحق بوزارة الخارجية وعين برتبة سفير، وتولى إدارة الهيئة العامة للخليج والجنوب العربي، فكان الرجل المناسب في المكان المناسب حقاً، فقد قدم في هذه الإدارة خدمات جليلة لا تنكر، يذكرها أهلنا في الخليج وفي اليمن وفي السودان بالكثير من الود والاحترام للكويت ولابنها البار أحمد السقاف.

وفي محنة احتلال الكويت، وقف كالطود الشامخ ينافح ويدافع عن وطنه ويتصدى للأصوات المنكرة ويتنقل ضمن الوفود الشعبية الكويتية لمختلف الدول والمناطق.

كان من أبرز المعلمين، وكان أحد أقطاب النادي الثقافي القومي وصاحب مجلة كاظمة (أول مجلة تطبع في الكويت) وصحيفة الإيمان الصادرة عن النادي الثقافي القومي وصدى الإيمان، وقد تولى الأمانة العامة لرابطة الأدباء ورئاسة تحرير مجلة البيان الصادرة عنها لفترة من الزمن.

كما تولى رئاسة وفود الأدباء الكويتيين لمؤتمرات الأدباء العرب لفترة طويلة.

ألف السقاف عدداً كبيراً من الكتب في الأدب وتاريخه وفي التراث، وله عدد من دواوين الشعر، وكان في شعره منحازاً لعروبته ولوطنه، كتب في ذلك جل أشعاره ذات النبرة الحماسية العالية المشحونة بالعواطف الإنسانية النبيلة.

أحمد السقاف.. أحد فرسان الكويت النبلاء في العمل العام وفي الأدب..

* صحيفة القبس 23/8/2010م.



الوثيقة التي يعتز بها الأديب أحمد السقاف

بقلم: د. عادل العبد المغني*

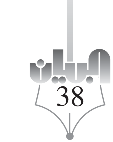
قبل حوالي ثلاثة شهور تلقيت اتصالاً عزيزاً من الأستاذ الأديب أحمد السقاف، جاءني صوته متهدجاً، ولم أتمكن من الوقوف على كافة تفاصيل حديثه نظراً لظروفه الصحية، إلا أنني فهمت بأنه سوف يرسل لي تقريراً، مضى عليه نحو خمسين عاماً، ويتعلق هذا التقرير بالتكليف الذي شرفه به سمو أمير البلاد الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح حفظه الله، عندما كان سموه رئيساً لدائرة لمطبوعات والنشر. ويعود تاريخ هذا التقرير إلى ١٩٥٨/١/٢٥م، وفيه تكليف بزيارة كل من بغداد ودمشق وبيروت والقاهرة وذلك للتباحث واختيار شخص مناسب لتولي رئاسة تحرير مجلة "العربي" وقال لي السقاف رحمه الله: "لك أن تنشر هذا التقرير بالطريقة التي تراها مناسبة"، وكان بودي أن أنشره حال حياته، ولكن شاءت الظروف أن ينشر بعد رحيله. في المجلة التي كان له الباع الطويل في تأسيسها والتي تصدر عن رابطة الأدباء التي تولى أمانتها العامة.

وها هو التقرير كاملاً كما وصلني من مصدره (١).

---

* كاتب وباحث من الكويت.

(1) البيان حرصت على نشر الوثيقة بشكلها الأصلي وفيه تأشيرة حضرة صاحب السمو. وذلك لإظهار رونقها الذي صدرت عليه.



حكومة الكويت

دائرة المطبوعات والنشر

التلفون : ٢٣٧
صندوق البريد : ١٩٣

كويت ٢٥/١/١٩٥٨م   الاشارة ....

حضرة صاحب السعادة رئيس دائرة المطبوعات والنشر الافخم

تحية واحتراما وبعد ،

لي الشرف أن اضع بين يدى سعادتكم هذا التقرير الموجز متناولا فيه رحلتي الى الأقطار الشقيقة العراق والشام ولبنان ومصر للمهمة التي قلدتموني شرف انجازها ٠

لقد بدأت رحلتي ببغداد فاجتمعت بكبار ادبائها كالاساتذة فضيلة الشيخ محمد بهجة الاثرى رئيس تفتيش اللغة العربية بوزارة المعارف واحمد المهداوى العدون القانوني بوزارة العدلية ونالح القصاب المحامي ، وحارث طه الراوى ، والدكاترة يوسف عزالدين السامرائي أستاذ الادب العربي بكلية الآداب ، وعبد العزيز الدورى عميد كلية الآداب ، وباقر عبد الغني ، وأحمد السامرائي استاذ فقه اللغة في هذه الكلية ، وغيرهم من كبار رجال الأدب والفكر ، وبعد دراسة فردية عقدت معهم اجتماعا في فندق السندباد استغرق بضع ساعات خرجت منه بالحقائق الاتية : —

١ — كلهم يكبرون مشروع المجلة الثقافية ويعتبرونه أجل خدمة تقدمه الكويت الموسرة السخية للأقطار العربية جمعاء غير ان احدا منهم لا يستطيع أن يترك وظيفته الحكومية هناك ليلتحق بالعمل معنا ، كما ان احدا منهم لم يمارس من قبل مهنة الصحافة ، اما الصحفيون المعروفون في العراق فانهم لا يصلحون مطلقا لمشروعنا هذا وانتم تعلمون ان الصحافة متأخرة جدا هناك كما ان فن الاخراج الصحفي معدوم تقريبا ٠

٢ — ويمثل ما استقبل به اخواننا العراقيون مشروع المجلة استقبلوا ايضا مشروع احياء التراث العربي القديم أو كما نسميه ((طبع المخطوطات القديمة)) واعتبروا اقدام دائرة المطبوعات والنشر على هذا المشروع برهانا آخر على الوعي السليم ، فالمحافظة على ما خلفه لنا الأجداد من كنوز ثمينة لا يمكن ان يتم الا بنشر هذه الكنوز ووضعها بين يدى القارئ العربي ، ولا اكتم سعادتكم أن جميع من ذكرت قد قدروا لسعادتكم اتجاهكم الثقافي وسيركم بهذه الدائرة نحو الاهداف العليا وحرصكم على ان تكون الكويت ذات رسالة ثقافية للاقطار العربية يذكرها لها التاريخ بكل اجلال واكبار ٠

٣ — ان جميع من اتصلت بهم في بغداد على استعداد تام لان يكتبوا في المجلة ويؤثروها ببحوثهم ومقالاتهم ، وهكذا لم اجد بدا من اختصار المقام ببغداد فسافرت بعد ثلاثة أيام الى بيروت ، وبيروت كما يعلم الجميع ذات نهضة طيبة وأدبية كبيرة فكنت اطمع في ان اجد فيها عددا ممن يصلح للتعاون معنا في هذا المشروع فبدأت بالجامعة الأمريكية ، واجتمعت بالدكتور فؤاد صروف نائب رئيس

(يتبع ٠٠)

الجامعة وقد تمنى المذكور لو انه يستطيع التعاون معنا في اصدار المجلة الثقافية الضخمة واعتذر بأن صحته لا تحتمل ، ثم انه يرغب في ان ينهي خدمته في الجامعة الامريكية بسنتين أو ثلاث ليحال بعد ذلك الى التقاعد ، ورشح لي واحدا من ثلاثة الدكتور احمد زكي ، والدكتور عوض محمد عوض ، والاستاذ بشر فارس ولا يخفى على سعادتكم اني كنت منذ خرجت من الكويت اميل الى التعاقد مع واحد من اثنين فؤاد صروف والدكتور احمد زكي ، غير ان ادباء العراق لم يرتاحوا لذكر فؤاد صروف لأسباب تتعلق بميوله فيما اظـــن وعلى كل حال فقد تركت مسألة رئاسة التحرير لمصر وبدأت ابحث عن الآخرين في بيروت فضاعت جهودي سدى والسبب كما لمست نجاح الصحفيين وارباب الاقلام في هذه الايام ، فالنشاط الصحفي على أشده ، وحركة الترجمة والنشر متزايدة وتهافت المجلات ودور الاذاعة لاستكتاب المفكرين في لبنان جعل رغبة هؤلاء في النزوح للخارج ضعيفة وما قيل عن بغداد يقال مثله عن دمشق فقد قضيت فيها ثلاثة أيام دون فائدة ، فلم اجد رغبة في العمل معنا فيمن اجتمعت بهم كالدكتور أمجد الطرابلسي ، والاستاذ سعيد الافغاني ، والاستاذ علي الطنطاوي ، والاستاذ شفيق جبري عميد كلية الآداب ، لاسباب لا تعدو عن كونها حفاظا على الوظيفة الدائمة هناك ، لذلك غادرت دمشق الى بيروت ومنها الى القاهرة وبدأت في الاتصال بدور الصحف زائرا شارحا المشروع بكل حذر وتكتم كيلا تتدفق على سيول المتطفلين الفاشلين حتى خرجت باجماع الآراء على ان الدكتور احمد زكـــي هو العالم الوحيد الذي يصلح لرئاسة تحرير المجلة وان اسمه سيكسبها الرواج والاحترام لدى القراء ، وفضلوه على الدكتور عوض محمد عوض من نواح عدة كما عارضوا فكرة الاتصال ببشر فارس ، وهكذا طلبت من الدكتور زكـــي استقبالي في منزله بالمعادي بعد تقديم نفسي اليه بالتلفون ، ولما اجتمعت به عرضت عليه الفكرة فطلب يومين مهلة للتفكير ولم ادخر بيانا في شرح المشروع له وتصويره تصويرا عظيما وافهامه انه مشروع عربي ضخم تقدمه الكويت في حالة يسرها هدية متواضعة لجميع القراء في البلاد العربية خدمة للعلم والثقافة لا ترجو من ورائه دعاية ولا تهدف بسببه الى مغانم او مكاسب وقد وافق بعد ذلك دون ان يساوم في الراتب الشهري كما يفعل بعضهم وقد اعطيته بعد فترة أن راتبه سيكون (٣٠٠) جنيه ، واننا سنتحمل عنه ضرائب الراتب ، وبعد الاتفاق معه تعاونا معا في البحث عمن يتولى الوظائف التي تليه : كسكرتير التحرير ، ومدير الاخراج الفـــني والمصور والرســـام ، ولا يخفى على سعادتكم ان العثور على هؤلاء الفنانيين في غاية الصعوبة والشدة فمكاسبهم كبيرة في مصر وعددهم قليل هناك ، وبعد كفاح شاق استغرق الايام والليالي مع ضغط الفاشلين وتجمعهم في الفندق ليلا ونهارا استطعت الحصول على مدير فني للمجلة هو المدير الفني لآخر ساعة واسمه سليم زبال براتب قدره (٢٥٠٠) روبية مع تأمين السكن (سكن متزوج) وبدل السيارة ، ومصور صحفي للمجلة هو مصور آخر ساعة واسمه أوسكار متري براتب (٢٠٠٠) روبية مع تأمين السكن (سكن اعزب) وبدل سيارة اما الرسام فقد اتفقت مع رسام المصور فيد روف ، واخيرا بدل رأيه وطلب مرتبا قدره (٤٠٠) جنيه فكلفت الدكتور احمد زكي ان يبحث عمن يحل محله براتب معقول او تأجيل الموضوع قليلا حتى نتحسن قدرة مجلد فـني يجيد الرسم ويحصل على الجوائز الاولى فيه ، وقد تفاهمت معه على العمل مجلدا في المطبعة وسيأتي ذكره فيما بعد .

(يتبع ...)

حكومة الكويت

دائرة المطبوعات والنشر

التلفون : ٢٣٧
صندوق البريد : ١٩٣

كويت .... الاشارة ....

— ٣ —

اما سكرتير التحرير فقد صعب علي ان يأتون من مصر ايضا لئلا يأخذ مشروعنا صبغة اقليمية فغادرت مصر وفي نفسي لهفة للحصول على سكرتير تحرير من لبنان او اى قطر عربي آخر ولحسن الحظ وجدت الاستاذ قدرى قلعجي في بيروت وهو يرغب في العمل معنا فاتفقت معه على العمل براتب (٢٠٠٠) روبية وسكن متزوج وبدل سيارة والمذكور لا يخفى على احد ذو ثقافة عالية ضليع في الفرنسية والادب العربي وقد عمل في الصحافة مدة طويلة وهكذا انجزت مهمة المجلة ، وجميع من ذكرت في انتظار كتب التعيين ليبدأوا في الاستعداد للسفر .

بقيت المخطوطات القديمة وهي لا تقل اهمية عن المجلة ، لقد كان الاتفاق بيننا هنا أن نتعاقد مع محقق مخطوطات ومساعد له وبعد دراسة لهذه الفكرة في العواصم المذكورة خرجت برأى قاطع هو عدم جدوى التعاقد مع محقق في الوقت الحاضر لعدم وجود المخطوطات في الكويت وكلهم طلب مني أن استنير برأى الدكتور صلاح الدين المنجد مدير معهد المخطوطات في الجامعة العربية ولما قابلت المذكور وتداولت معه الموضوع وهو يكاد يكون الأوحد في هذا الشأن اتفقنا على ما يأتي : —

١ — تختار دائرة المطبوعات ستة كتب مخطوطة سنويا بمعدل كتاب واحد كل شهرين من المخطوطات الموجودة في الجامعة العربية .

٢ — تحال هذه الكتب — وهي متنوعة طبعا — الى محققين أجلاء لتحقيقها ، وتدفع الدائرة لتحقيق كل كتاب (٢٠٠) جنيه ثم يحال الكتاب بعد تحقيقه للدكتور المنجد لمراجعته ويعطى (١٠٠) جنيه مكافأة .

٣ — يرسل الكتاب بعد تحقيقه ومراجعته لدائرة المطبوعات لطبعه ونشره بين الناس وترسل للمحقق والمراجع نسخا قليلة منه كهدية .

٤ — يعطى الدكتور المنجد (٣٠٠) جنيه سنويا ان قام بتزويد دائرة المطبوعات بافلام المخطوطات لتكوين مكتبة مخطوطات في الكويت .

واظن سعادتكم تعلمون ان الجامعة العربية تحتوى على (١٥) الف مخطوط يشرف عليها الدكتور المنجد ، ولا اخال سعادتكم الا مدركين ان هذا الاتفاق هو اسلم الطرق لنجاح المشروع كما ان تكاليفه لا تبلغ ثلث تكاليف المحقق ومساعد المحقق لو اننا تعاقدنا معهما وقد اخترت من المخطوطات لهذا العام الكتب الاتية : —

١ — العبر للحافظ الذهبي الدمشقي (٣ مجلدات)

٢ — الذخائر والتحف للقاضي الزبير بن النعمان (وقد كلفت المنجد ان يبدأ في تحقيقه)

٣ — اخبار البحترى وابي تمام لابن الاثير الجزرى .

٤ — الأضداد في اللغة للانباري .

٥ — ديوان عبد الله بن قيس الرقيات .

(يتبع ..)

حكومة الكويت

دائرة المطبوعات والنشر

التلفون : ٢٣٧
صندوق البريد : ١٩٣

كويت .... الاشارة ....

— ٤ —

هذه هي الكتب التي ستقوم دائرة المطبوعات والنشر باحيائها في عام ١٩٥٨ ان شاء الله ، بعد موافقة سعادتكم ، وسيكون طبعها في الاوقات التي يخف فيها الضغط على المطبعة ، وهناك امور اخرى لم يتناولها الحديث كالارشيف لمشروع المجلة والمصححين للمطبعة وكليشهات الصحف وزيارة المطابع

فالارشيف تم الاتفاق بصدده مع جماعة دار الهلال نظير الف جنيه لاربعة الاف صورة ممتازة نحن نختارها كما نحب ، فقد شاهدت بعد دراسة شاملة لارشيف دار الهلال ان الصور الموجودة فيه ليست كلها صالحة لمشروعنا وهكذا رأيت ان من المهم ان نختار نحن الصور الملائمة فاذا وافقتم كلفنا الدكتور احمد زكي ليختار الكمية المذكورة بمساعدة سليم زبال المخرج الفني لمجلتنا ونكلف بيت الكويت بدفع المبلغ .

والمصححون تم الاتفاق مع اثنين منهم هما : —

١ — الاستاذ فوزى ابو الحسن محمد ديبان ، شاب ازهرى يعمل مصححا في جريدة الشعب المصرية اعزب سنه (٣٠) سنة الراتب المبدئي في حدود (١٠٠) جنيه مقطوع .

٢ — الاستاذ حسين ابراهيم وصيف من دار العلوم يعمل مصححا في جريدة الشعب شاب اعزب ، الراتب في حدود (١٠٠) جنيه مقطوع .

اما كليشهات الصحف وهي مشكلة مزمنة فقد تابعتها حتى خرجت من معمل زنكوغراف طوروس، وبقيت الآن براءة الازهر وقبل عودتي بيوم واحد كلفت الشملان بانجاز براءة الازهر وشحن الكليشهات بالطائرة حالا وقد لا يستغرق هذا اكثر من اسبوع كما وعد الاستاذ الشملان .

ومما تمت به ايضا التفاهم مع مجلد فني ممتاز زكاه من يعرفه في المطبعة الاميرية هو احمد الوردجي الموظف في المطبعة المذكورة والذى يجيد الرسم ايضا ويحصل على الجوائز الاولى فيه ، وسيستقيل من عمله في المطبعة الاميرية متى وصل اليه كتاب التعيين والمذكور شاب متزوج والراتب المتفق عليه في حدود (١١٠) جنيهات .

ويهمني بهذه المناسبة ان أؤكد لسعادتكم ان الموظفين الاكفاء نادرون جدا في البلاد العربية اليوم لتهافت البلدان المستوقظة حديثا عليهم كالسعودية واليمن وليبيا وتونس ومراكش والسودان وان الرواتب التي يحصلون عليها في كل من هذه البلدان لا تقل عما يحصل عليها الموظفون هنا في الكويت وقد تكون اكثر في بعض الاحيان ، وقد لمست هذا اثناء زيارتي للمطابع فلم اجد في جولتي من يرغب في ترك عمله من الفنيين الممتازين جدا والسفر للكويت للعمل فيها .

وزيارتي هذه تناولت المطابع الآتية : —

١ — المطبعة الاميرية ٢ — مطبعة ديكسون ٣ — مطبعة المساحة ٤ — مطبعة الجمهورية ٥ — مطبعة دار اخبار اليوم ٦ — مطبعة دار الهلال ٧ — مطبعة بنك مصر ٨ — مطبعة دار المعارف ٩ — زنكوغراف طوروس ١٠ — مسبك حروف الشرق . وكل مطبعة كانت تستغرق زيارتي لها ساعتين او ثلاث ساعات ، فالمطبعة

(يتبع ..)



صندوق البريد ١٩٣

حكومة الكويت

دائرة المطبوعات والنشر

كويت .... اشارة ....

ـ ٥ ـ

الاميرية مطبعة قديمة تاريخية وهي كما تعلمون اقدم مطبعة في مصر وعمالها زهاء (٧٠٠٠) عامل وقد تدرب فيها معظم افراد بعثتنا في العام الماضي وارجو أن يكافأ الذين دربوهم او راتبوهم بمعدل نصف راتب شهر لكل منهم بحسب الكشف المرفق ·

ومطبعة ديكسون فرع لمطبعة ديكسون في لندن وهي تحت الحراسة الآن والمشرفون عليها مصريون واهم شيء فيها ماكينة صنع الظروف التي لا يزيد ثمنها كما علمت على (٧) الاف جنيه ومطبعة المساحة تختص بطبع الحاجات الدقيقة كالطوابع والنقود والخرائط وقد شاهدت جميع هذه الاشياء بعيني رغم ان بعضها سري ولا يسمح لكل انسان بمشاهدته ، ومما لفت نظري في مطبعة الجمهورية ماكينة ماني كبيرة مكونة من اربع مناطق تطبع اربع مجلات مختلفة او جرائد او كتب دفعة واحدة قيمتها (١٢٠،٠٠٠) جنيه وسرعتها (٢٠٠،٠٠٠) في الساعة ، ومطبعة دار اخبار اليوم ضخمة جدا لا تقل عن مطبعة الجمهورية وفيها معمل زنكوغراف ضخم ايضا وتطبع من المجلات والصحف والكتب شيئا كثيرا جدا وفي مطبعة بنك مصر نوع من التجليد يسمى التجليد بالبلاستيك والتجليد بالسلك اللولبي وهو خاص بهذه المطبعة ·

وفي مطبعة دار المعارف شاهدت مقصا ذا ثلاثة جوانب يقص الكتب والمجلات دفعة واحدة وارجو ان يكون مثله في مطبعتنا لانه يوفر الجهد والوقت في آن واحد ، كما تأكد عندي من زياراتي لهذه المطابع اننا بحاجة ماسة لماكينة مونوتايب وماكينة أوفست بالسرعة الممكنة ، كما اننا محتاجون اشد الحاجة لبضعة عمال فنيين من الطراز الأول ، وقد نحصل على هؤلاء بطريقتين ـ الاولى : استقدام فني ممتاز من المانيا مثلا ليشرف على الطبع الفاخر ويرشد عمالنا اليه ، ـ الثانية : ارسال ثلاثة او اربعة من عمالنا الاذكياء الى كل من المانيا وانجلترى للغرض المذكور ·

آمل أن اكون قد قدمت لسعادتكم لمحة واضحة عن المهمة كما امل أن يحظى تقريري هذا بالموافقة الكريمة ، فنحن مهما أوتينا من النشاط والحماس للعمل ، والتفاني في الواجب مفتقرون جدا الى تأييد سعادتكم متطلعون دائما الى حماستكم لنستمد منها التشجيع والمضي في النهج الذي تسيرون عليه لنصل معكم الى الاهداف الكريمة ·

وفقكم الله لخدمة الكويت الفتية خاصة والبلاد العربية عامة ، والسلام عليكم مشفوعا بأسمى الاحترام ·

المخلص

السيد نائب المدير

يقدم اجمالا مع شكري الخالص وتقديري الى مجهودات ...

١٩٥٢/١/٢٩

أيها العروبي العريق

بقلم: عبد الله الناصر*

ها أنت في ركاب الخالدين.. تلبي نداء ربك وترحل إلى حيث رحمته والى حيث حسن الختام.

أمضيت عمراً تجاوز التسعين في نضال لم تهدأ به ولم تخمد جذوته، وتبوأت مكانة الرائد والمعلم في بلدك الصغير الكويت وفي وطنك العربي الكبير. ساهمت في بناء الكويت وحضارتها في حقول التعليم والثقافة والإعلام، وعلى مستوى الوطن العربي الكبير كنت من شعراء ومفكري العروبة الكبار، من رعيل عظيم لا تزال بصماته ماثلة، وطبقت شهرته آفاق العرب.

وفي كل المراحل وفي كل الأزمان.. كانت الأمة وكانت العروبة همك وهاجسك وديدنك.. صافياً نقياً كنت في عروبتك وفي انتمائك القومي. صادقاً مخلصاً لم تغرك الدنيا بما يطيب بها ويمتع ولم تعرف الزيف والإغواء والتراجع.. على الإطلاق كان محبوك وتلامذتك وجلساؤك يحيطونك بحبهم الكبير، وكان هذا أسعد لحظاتهم ولحظاتك.

لم أعرف في سير الشخصيات العامة ولاءً وثباتاً وصلابة. كما رأيت وعرفت في سيرتك. عفّ اللسان، دمث الخلق والمعشر، عذب الحديث والحوار، حلو المجلس والجلسات.

جاء حين من الدهر - بل وأحيان كثيرة - تمزقت فيها الأمة، وضعف الانتماء، وتبدلت لبوس وتغيرت مواقف في الاتجاهات والمعتقدات والتيارات، ما لها من سلطان وحقيقة، ووحدك بقيت في خندق العرب والعروبة.. سماحة وصدقاً.

يئس اليائسون وتاهوا وغادروا الخندق، وكان إيمانك وعقيدتك - بعد الله وفي الله - هما العروبة والانتماء القومي.

أحبك الجميع، وقدروا قدرك، ورفعوك إلى مقام الاحترام الكبير.

أحبك وقدرك تلامذتك الذين تعلموا على يديك، وقراؤك في شعرك وفكرك.

احبك الأصدقاء والجلساء، أحبتك منتديات الكويت وملتقياتها، كما أحبتك منتديات العرب وملتقياتهم في عواصمهم

---

* كاتب من الكويت.



ومدنهم الثقافية والفكرية والعلمية.

تشربت أجيال مبادئ العروبة الحقة والنقية على يديك وعلى لسانك وفي فكرك. وحللت في قلبها وفكرها محل الاحترام والتبجيل.

كنت احد أعمدة الفكر القومي، كان شعرك وفكرك في الآفاق العربية، متجرداً، نزيهاً، هدفه أن تجد هذه الأمة موقعها وتعرف حجمها، وتدرك حقيقتها بين الأمم، وأن ترتفع بمبادئها فوق الصغائر، وأن تنبذ الشقاق والتمزق.

كنت مثلا في الاقتداء وكنت العَلَم.

خلقك ومثلك لا تنطفئ شعلتهما، وصدرك الرحب يسع أجيال الشباب فهماً وحافزاً.

عليك رحمة الله ورضوانه، يحتضنك ثرى الكويت الغالي، كما احتضنتك القلوب والعقول.

عليك رحمة الله ورضوانه، في ركب الخالدين من رجال الأمة، فارقد بسلام.. أستاذنا ومعلمنا، أيها العروبي العريق أحمد السقاف.

* صحيفة القبس 17/8/2010م.

الشاعر أحمد السقاف
بصمات.. على خريطة التنوير

بقلم: ليلى محمد صالح*

الشاعر الكبير أحمد السقاف أحد رجال الكويت الخالدين والمؤسسين لتاريخ الثقافة في الكويت.. وأحد رموز حركة التنوير والحرية والمدافعين عن الوحدة العربية. وهو صوت الحرية والنضال في سماء مجد الكويت وفي سماء المجد العربي، من خلال ما سجل من مواقف قوية صلبة لأحداث محلية وعربية، فكانت له في كل مجال بصمة من الانجازات.

أصدر أول مجلة تطبع في الكويت هي مجلة (كاظمة) في عام ١٩٤٨م.

وفي عام ١٩٥٢م أنشأ مع رفاقه (النادي الثقافي القومي).

كما تولى رئاسة تحرير مجلة (الإيمان) لسان حال النادي الثقافي.

وفي ديسمبر ١٩٥٨م ساهم في تأسيس (مجلة العربي) مع الدكتور أحمد زكي أحد الإعلاميين المميزين في الوطن العربي، وعين أول رئيس تحرير لمجلة العربي التي تعتبر معلماً من معالم الثقافة العربية المميزة، وسفيرة الكويت للدول العربية.

تتحدث أشعاره عن حاضر ومستقبل الكويت والإحساس بالإنسان والأرض والتاريخ العربي والإصلاح الاجتماعي والحس الوطني.

كما تتصف أشعاره بجزلة القدماء في دقة اللغة العربية والالتزام بالقافية والوزن، وتوظيف التراث في خدمة الحاضر.

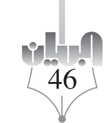
تغنى شاعرنا الكبير أحمد السقاف بالوطن والحرية العربية، ودافع عن العروبة وتعب من أجلها حتى اليوم المشؤوم الثاني من أغسطس ١٩٩٠م حين انقلبت الموازين أمامه، أصبحت قصائده بعد كارثة الغزو حزينة مخضبة بالدماء العربية لهول ما حدث أمامه وهو الشاعر الملتزم بقضايا وطنه وأمته.

أصبحت قصائده تحتوي على مفردات جديدة، تحث الناس على المقاومة والتحدي والصمود، وعلى الرفض والاحتجاج والتصدي للطغاة الطامعين. ثم تمجيد الشهداء الأبرار الذين ضحوا بدمائهم الزكية الطاهرة ثمناً لحرية الوطن وعزته.

يقول شاعرنا عن الشهيدتين، أسرار القبندي ووفاء العامر، شهيدات الكويت:

الرفض والإقدام والإصرار
شرحت معانيها لنا أسرارُ
شرحت معانيها ببذل دمائها
وعلى الدماء تحرّرُ الاقطارُ
وقفت بوجه المعتدين بطولةً

* كاتبة وباحثة من الكويت.



شماء حار لبأسِها الجزّارُ

كانت وفاء فوق ما يرجو الحمى

فهما وربّك في الفدى إعصارُ

كما قال شاعرنا السقاف في ذكرى التحرير متغنياً بالنصر ومتحدثاً عن نكبة الاحتلال، ثم يحث الناس على التضامن ووحدة الصف الإشادة بمواقف الخليج والجزيرة العربية ومصر والشام:

يا عروس الخليج كنت ومازلت

مزيجاً من فتنة وشباب

صيتك الضخم في العوالم يدوي

ودعاوي الغُزاة تحت التراب

والنحيب الذي يرددُ سخف

لا يخيف الورى نعيب الغراب

لك في أمك الجزيرة بأس قد تجلى

بالأمس في أسد غاب

جردوها فكان فيها ازدجار

ولصولاتها أحرُ العتاب

جهلوا غضبة العقال فكانت

غضبة لم ترد بأي كتاب

باركتها كنانة الله والشام

بزحف لدى النزول عُجاب

فاسلمي يا كويتنا ولك النصر

وما شئت من أمان عذاب

أنت جزء من الجزيرة غال

سوف يبقى لها مهيب الجناب

رحم الله شاعرنا أحمد السقاف أستاذاً كبيراً سوف نبقى نعتز بتراثه وبأصالته الوطنية، وسوف تظل آثاره الشعرية خالدة على مر السنين، علينا أن نحافظ عليها، فهي شجرة باسقة في تراب الكويت والوطن العربي.

عزاؤنا لأهله الكرام، ولأهل الفكر والأدب في الكويت.



أحمد السقاف الثاني من اليسار وإلى جانبه ليلى محمد صالح و د.خليفة الوقيان ومحمد الحداد و خليل علي حيدر



أحمد السقاف وقصة "العربي"

بقلم: أحمد فضل شبلول*

تحققت رغبة الشاعر والأديب الراحل أحمد السقاف في أن تكون المجلة الثقافية التي تصدر من الكويت "مجلة تتحدث بذكرها الأجيال".

هكذا كانت . ولا تزال . مجلة "العربي" التي صدر عددها الأول في ديسمبر عام ١٩٥٨ محافظة على قوتها وتألقها وتقدمها للمشهد الثقافي العربي خلال الاثنين وخمسين عاماً من عمرها، وتعلمت منها وتثقفت عليها الأجيال السابقة والحالية.

وكان للسقاف قصة وحكاية معها يرويها بنفسه على صفحات العدد ٣٠٢ من مجلة "العربي" الذي صدر في يناير ١٩٨٤ احتفالاً باليوبيل الفضي (٢٥ سنة) لصدور المجلة.

"إنها ذكريات يرويها الرجل الذي حمل عبء المهمة الكبرى التي كلف بها .. وهي إصدار مجلة عربية ثقافية تكون هدية الكويت للوطن العربي"، وكان ذلك في ظل وجود مجلات كويتية وعربية أخرى، ولكنها لم تكن تلبي الطموح الأدبي والثقافي الذي تتطلع إليه دولة الكويت التي لم تكن قد حصلت على استقلالها بعد، حيث حصل الاستقلال عام ١٩٦١.

كان السقاف قد انتقل للعمل نائباً لمدير دائرة المطبوعات والنشر عام ١٩٥٦ تلبية لرغبة رئيس الدائرة الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح (أمير الكويت حالياً). وفي الدائرة وجد السقاف تفكيراً جدياً في إصدار مجلة ثقافية كبرى، وبالفعل كانت هناك استكتابات لبعض الكتاب والأدباء وتجمعت في الإضبارة عشرات المقالات.

● أمور ثلاثة

وباستعراض ما وصل إلى الدائرة من مقالات للمجلة المنتظرة، بدأ السقاف يفكر في أمور ثلاثة هامة، أولها: تقوية المطبعة ببعض الخبراء في الطباعة، وثانياً: رفع مستوى مصنع الزنكوغراف إلى الدرجة التي تؤهله لإنتاج الصور الملونة، وثالثاً: إصدار المجلة على نحو يختلف شكلاً ومضموناً عن المجلات التي صدرت في الكويت.

وفي الوقت نفسه لم تكن المقالات التي وردت من بعض البلدان العربية لإصدار مجلة تكفي "لأن تؤدي رسالة العلم والأدب وفنون الثقافة العامة بشكل مثير جذاب إلى كل جزء من أجزاء الوطن العربي الكبير، وإنما يجب أن نحسن اختيار من يعهد إليهم النهوض بأعباء مثل هذه المجلة المتميزة".

وفي حقيقة الأمر كان هناك تعاون كبير واستحسان لتلك الأفكار خاصة بعد

* شاعر وكاتب من مصر مقيم في الكويت.

الموافقة السريعة لرئيس دائرة المطبوعات والنشر على التقرير الشامل الذي رفعه السقاف في أوائل صيف ١٩٥٧ بشأن المراجعة الشاملة لحال العاملين في هذه الدائرة الناشئة.

● حكاية السقاف مع اللوزي

ويمضي أحمد السقاف في سرد ذكرياته عن إصدار مجلة "العربي" فيقول: "شاءت المصادفات أن يزور الكويت الصحفي اللبناني المعروف سليم اللوزي، ويحل ضيفاً على رئيس دائرة المطبوعات والنشر في شهر نوفمبر عام ١٩٥٧ وحين علم بمشروع المجلة زار مدير المطبعة وطلب منه أن يصمم له (الماكيت) الذي تخيله للمجلة، ثم زار الرئيس في مكتبه وأبدى استعداده للتعاون معي في إصدار العدد الأول على أن أتولى بعد ذلك الإشراف عليها".

ويكمل السقاف قائلاً "لم يشأ الرئيس أن يعارض رأي ضيفه، فطلب حضوري إلى مكتبه في دائرة الشؤون الاجتماعية (فهو رئيس للدائرتين) ودخلت المكتب فوجدت لديه صاحب الاقتراح، والمرحوم نصف اليوسف النصف، ودار جدل طويل بيني وبين اللوزي".

ويتذكر السقاف أن مما قاله سليم اللوزي في هذا الاجتماع "ضع يدك في يدي، وسنُخرج العدد الأول معاً، ثم تتولى أنت الإشراف عليها (أي المجلة) يساعدك من تراه مناسباً للعمل معك".

ولم يُعجب السقاف باقتراح اللوزي، وكان من واجبه أن يرفض الاقتراح رفضاً قاطعاً، وأن يؤكد للرئيس أن مجلة ثقافية ضخمة كالمجلة التي يفكر فيها يجب أن نجلب لها رجالها المتخصصين من خارج الكويت "فإما أن تكون مجلة تتحدث بذكرها الأجيال أو لا تكون".

يقول السقاف: "كان الاقتناع واضحاً على قسمات وجه الشيخ صباح الأحمد غير أن مجاملة الضيف من أخلاق العرب، وقد وجد في بعض كلمات نطق بها المرحوم نصف يوسف النصف - وهو من رجال الكويت المعدودين - منفذاً لإيقاف الجدل المحتدم بيني وبين اللوزي. فقد قال نصف اليوسف: (إني يا أبا ناصر أميل إلى رأي السقاف) فقال الشيخ صباح قم يا أحمد أنت وسليم واتفقا على رأي ثم عودا إليَّ غداً في مكتبي بدائرة المطبوعات".

كان اللوزي يرى أن ما يفكر فيه السقاف طموحاً صعب التحقيق، خاصة أن العيش في الكويت وقتها كان شاقاً على الأسماء الكبيرة التي يفكر فيها السقاف، ومثلهم لا يغريهم الراتب.

وكان السقاف أبعد نظراً من اللوزي وقال له: "إني أستطيع أن أتحمل مسؤولية التعاقد مع القادرين على إنجاح هذا المشروع، ولا أطلب منك غير التخلي عن المشاركة في مجلة لن تضيف فيها شيئاً إلى ما هو موجود من مجلات".

وأضاف في شجاعة من الرأي: "إنك تحب أن تقرن اسمك بصدور العدد الأول من المجلة، ولكنك ستؤدي خدمة جليلة حين تتخلى عن هذه الرغبة، ولن تخسر شيئاً وكن واثقاً مما أقول".

وفي اجتماعهما في اليوم التالي مع الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح غيّر اللوزي رأيه واقترح على الرئيس أن يحمل السقاف مسؤولية اختيار موظفي المجلة. وساعتها وافق الشيخ صباح على سفر السقاف إلى بعض العواصم العربية لتحقيق غاية إصدار مجلة ثقافية تختلف عن بقية المجلات العربية.

● رحلة البحث والتحدي في العواصم العربية

وفي رحلة البحث والتحدي التقى السقاف في بغداد بالأديب الكبير محمد بهجة الأثري الذي بارك مشروع المجلة ووعد بالكتابة لها والاستكتاب من أجلها، ثم التقى فيصل حسون في جريدة "الحرية" فتحمس للمشروع وكتب عنه في اليوم التالي. وزار السقاف كلية الآداب وعقد اجتماعاً مع الدكتور يوسف عزالدين وزملائه في الكلية.

وخلال وجود السقاف في بغداد سُئل عن اسم المجلة التي ترغب الكويت في إصدارها، فذكر ثلاثة أسماء كانت في ذهنه هي: الخليج العربي، والشاطىء العربي، والعربي. وتداولت أسماء منها: العلامة فؤاد صروف، والعلامة أحمد زكي لرئاسة تحرير المجلة، وكانت المفاضلة بين هذين العالمين الكبيرين ليست يسيرة.

ومن بغداد إلى بيروت واجتماعات مع بهيج عثمان ومنير بعلبكي ود. نقولا زيادة ود. محمد يوسف نجم ود. جبرائيل جبور، وفؤاد صروف ود. نبيه أمين فارس، ود. أمين فريحة، ود. سهيل إدريس، ود. حسن صعب.

ويعتذر أحد المرشحين بقوة لرئاسة تحرير المجلة، وهو فؤاد صروف لظروف عمله في الجامعة الأمريكية، وأثنى على د. أحمد زكي، وامتدح سهيل إدريس مشروع المجلة وأبدى استعداده للعمل فيها إن كان التحرير والطبع سينفذان في بيروت، ويرفض السقاف تلك الفكرة.

ومن بيروت إلى دمشق ولقاء مع علي الطنطاوي وشفيق جبري ود. أمجد الطرابلسي وسعيد الأفغاني الذي اقترح الاستعانة بالدكتور صلاح الدين المنجد مدير معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية في اختيار ما يمكن طبعه من المخطوطات، وكان ثناء الجميع عاطراً على التفكير الجاد في مشروع مجلة ثقافية ضخمة متميزة، ووعدوا بتزويدها بمقالاتهم.

ثم عودة من دمشق إلى بيروت واجتماع مع البعلبكي ومحمد توفيق حسين في دار العلم للملايين، وترشيح رئيف خوري لرئاسة تحرير المجلة، فوعد السقاف بالنظر في هذا الترشيح بعد جولة القاهرة.

وفي القاهرة تمت مقابلة د. أحمد زكي بعد زيارة معهد المخطوطات ومقابلة د. المنجد ود. محمد يوسف نجم.

يقول أحمد السقاف "في مساء الثلاثاء ١٩٥٧/١٢/٣١ زرت الدكتور أحمد زكي ومعي زوجتي وولدي أسامة في منزله بالمعادي، وبقيت في حوار معه حول مشروع المجلة أكثر من ساعة ونصف

الساعة، وكان متهيباً من ترك القاهرة والاستقرار في الكويت، والحقيقة أن الحياة في ذلك الحين كانت صعبة على المترفين من أبناء المدن الكبيرة، والدكتور كان يعرف الكويت فقد زارها للمشاركة في الموسم الثقافي في مارس من عام ١٩٥٥، وقد طلب مني أسبوعاً للبت في العرض".

ولم يمهل السقاف د. أحمد زكي هذا الأسبوع فزاره مساء الخميس ١٩٥٨/١/٢ وشرح له مشروع المجلة أكثر وأكثر. فوافق على أن يكون له الحق في الاعتذار خلال أسبوع.

يقول السقاف: "فأعطيته الحق في الاعتذار في أي وقت يشاء، وخرجت من منزله جذلاً مطمئناً".

وخلال وجوده في القاهرة زار السقاف المطبعة الأميرية، ومطبعة المساحة، ومطبعة ديكنسون، ومطابع أخبار اليوم، ومطبعة الجمهورية، ومطبعة بنك مصر، ودار الهلال التي بحث فيها تزويد المجلة الكويتية بـ "أرشيف" مقابل ثمن معتدل، فاشترى أربع آلاف صورة بألف جنيه.

● برقية الموافقة

وفي التاسعة من مساء يوم السبت ١٩٥٨/١/٤ يرسل أحمد السقاف لرئيس دائرة المطبوعات والنشر (الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح) ومديرها (بدر خالد البدر) برقية بموافقة الدكتور أحمد زكي هذا نصها: "صاحب السعادة رئيس دائرة المطبوعات والنشر، السيد مدير المطبوعات، الكويت، تم الاتفاق مع الدكتور أحمد زكي، البقية سيتم اختيارهم قريباً، مشروع المخطوطات أنجزناه، التفاصيل في كتاب مؤرخ ٤ منه، السقاف".

كان اتفاق أحمد السقاف مع الدكتور أحمد زكي على أن يكون راتبه أربعة آلاف روبية أو ثلاثمائة جنيه استرليني عدا الضرائب والامتيازات الأخرى.

وأثناء زيارات المطابع المصرية تم ترشيح أحمد الوردجي رساماً للمجلة، ووافق الدكتور أحمد زكي عليه.

وفي القاهرة التقى السقاف بعدد من الكتاب والأدباء منهم إحسان عبدالقدوس الذي أعجب بمشروع المجلة، وأثنى على الدكتور أحمد زكي، كما زار طاهر الطناحي رئيس تحرير مجلة "الهلال" من قبل، وحافظ محمود ومصطفى أمين، وتعاقد مع المصور أوسكار متري، والمخرج الفني سليم زبال، والمصححين محمد البشلاوي، وفوزي أبوالحسن، وحسين وصيف، ومحمد علي أبوكبشة، للعمل مصححين لتجارب الطبع.

ومن القاهرة إلى بيروت صباح الأحد ١٩٥٨/١/١٩ واختيار قدري قلعجي ليكون سكرتيراً لتحرير المجلة، ولكنه يتخلف عن الحضور إلى الكويت فيتم اختيار عبدالوارث كبير من القاهرة ليكون سكرتيراً للتحرير.

● العودة إلى الكويت

وفي فجر الأربعاء ١٩٥٨/١/٢٢ يغادر أحمد السقاف بيروت عائداً إلى الكويت بعد إنجاز المهمة بنجاح، ويرفع تقريراً

لسعادة الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح عن تلك المهمة الشاقة الموفقة، وقد وافق الشيخ على ما جاء في التقرير وذيله بعبارات كريمة.

ويتفق السقاف مع مدير دائرة المطبوعات والنشر بدر خالد البدر على انتقال الدكتور محمود السمرة من التدريس في ثانوية الشويخ إلى المجلة نائباً لرئيس التحرير، ويوافق السمرة على هذا الانتقال.

وحتى ذلك الحين لم يكن قد استقر بعد على الاسم النهائي للمجلة الثقافية الضخمة، فتم نشر إعلان لدائرة المطبوعات عن مسابقة لاسم المجلة فوقع الاختيار على "العربي" وصدر العدد الأول في ديسمبر ١٩٥٨ كما تخيله أحمد السقاف قبل القيام بالمهمة الصعبة، وحمد الله على ذلك.

● أصداء صدور مجلة "العربي" في الكويت

يعترف أحمد السقاف بأن الزهور والورود لم تكن مفروشة أمام مجلة "العربي" فلقد هبت بعض الأقلام الساذجة تثير الغبار حولها، وزعم الكاركهون لرسالتها الكريمة أنها غير مربحة.

يقول السقاف: "لقد نظروا إليها كما ينظرون إلى دكان من الدكاكين غير أن وقوف وزير المالية –حينئذ– الشيخ جابر الأحمد إلى جانبها قد خيبت آمال تلك الأقلام".

ويذكر السقاف أنه بعد الاستقلال (عام ١٩٦١) تحولت دائرة المطبوعات والنشر إلى وزارة الإرشاد والأنباء (وزارة الإعلام فيما بعد) وصدر مرسوم بتعيينه وكيلاً للوزارة، فازداد اهتمامه بمجلة "العربي".

● نهاية البداية

وينهي أحمد السقاف قصة "العربي" . التي تعاقب على رئاسة تحريرها بعد الدكتور أحمد زكي: أحمد بهاء الدين، ود. محمد الرميحي، وحاليا د. سليمان العسكري . بقوله: "كل ما أرجو أن تعلم (العربي) أنها ليست وحدها في الميدان اليوم، فليبذل القائمون عليها المزيد من السهر والتعب والله لا يضيع أجر من أحسن عملا".

آخر العسل في خوابي الكبار

بقلم: عبدالرحمن حمادي*

عندما تجد نفسك أمام حدث جلل يتمثل برحيل آخر عمالقة الوطنية والقومية تخذلك الكلمات مع أنك تريد أن تقول الكثير، وعندما تناقلت وكالات الأنباء العربية رحيل المناضل والمفكر والأديب ورجل النهضة العربية أحمد السقاف وجدنا أنفسنا بحاجة إلى كثير من الوقت كي تهدأ نفوسنا ونرتب أفكارنا في الحديث عن رجل عرفناه معرفة وثيقة، فما أظن أن أحداً من أبناء جيلي لو سألته إلا وأجاب بأنه يعرف أحمد السقاف و.. يجلّه ويحبه.

صحيح أننا لم نلتق احمد السقاف وجها لوجه، وما ذلك مقياس في إجلال ومحبة العمالقة، فنحن لم نلتق زهير بن أبي سلمى ولكننا نحبه ونجلّه، وإذا كان ابن أبي سلمى زهد الحياة في سني عمره المديد وصرّح:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش

ثمانين حولا لا أبالك يسام

فالسقاف الذي تشابه مع ابن أبي سلمى في مديد العمر بقي محباً للحياة يرى أنه فيها منوط بتقديم رسالة نبيلة فكرية أدبية علمية لوطنه الكويت وأمته العربية، وما كنا نتصوّر يوماً نبقى فيه بدون أحمد السقاف ولكن ما أصدق كعب بن زهير عندما قال:

كل ابن أنثى وان طالت سلامته

يوما على آلة حدباء محمول.

فرحل العملاق أحمد السقاف، الذي لانجافي الوصف عندما نقول عنه انه آخر العسل في خوابي الكبار.

أجيال عربية أحبت السقاف

وأعود إلى ماذكرته في بداية هذه الوقفة من أن أبناء جيلي بدون استثناء عرفوا أحمد السقاف معرفة وثيقة أحبوه من خلالها وأجلّوه، ذلك أننا نشأنا متعلقين بمجلة العربي، حريصين على اقتنائها وقراءتها، ومجلة العربي كانت بالنسبة إلينا مرتبطة باسم أحمد السقاف، فقد شغفنا بمقالاته التي كان ينشرها في مجلة العربي، ووقت كنا طلاباً تأثرنا بأسلوبه في كتابة مواضيع الإنشاء المدرسية،وحفظنا أشعاره التي كان ينشرها بين الفينة والأخرى في المجلة.

محبة أشرحها في الحادثة التالية، ففي عام ١٩٨١ كنت طالباً مستجداً في قسم الدراسات العليا في كلية الآداب بالجامعة اللبنانية وكان المنهاج يتضمن تعليم الدارسين أصول البحث العلمي،وكان الأستاذ الدكتور المرحوم صبحي الصالح يشرف على زمرة من الدارسين ضمتني وعدد من الطلاب العرب من عدة دول عربية فكلفنا ببحث عن بزوغ الفكر

---

* كاتب من سوريا.

القومي العربي، وفي يوم إلقاء البحوث وتقييمها كانت المفاجأة أن معظمنا قد درس علمين من أعلام الفكر العربي القومي هما ساطع الحصري وأحمد السقاف، ورغم الطرب الذي أصاب الدكتور الصالح شكّ بأننا قد استنسخنا بحثاً واحداً كتبه أحدنا وتساءل: طالب سوري وآخر لبناني وثالث يمني ورابع تونسي.. وكلكم بحثتم في آثار أحمد السقاف؟فأجابه أحدنا، وأظنه كان مصرياً: كلنا بدأنا حبنا للأدب والثقافة من مجلة العربي، وكلنا أحببنا من خلالها أحمد السقاف، وكلنا عدنا لمجلة العربي في مكتبة الجامعة نستعيد من خلالها حبنا وإعجابنا بأحمد السقاف.

رجل النهضة والعطاء

ولعل التوقف عند مكانة هذا الرجل الكبيرة بما يفيه بعض حقه ويوضح مكانته الفكرية والأدبية والثقافية والنهضوية يحتاج إلى كثير من الدراسة والبحث لغنى حياته بالعطاء الذي لم يتوقف على كافة الأصعدة، فإن أردنا الإيجاز قلنا أن ثمة رجال يحدد الله سبحانه لحياتهم نهج العطاء والبذل فيظهرون في وقت الحاجة الماسة إلى عطائهم وبذلهم، والسقاف منهم في وقت احتاجت فيه الكويت والأمة العربية إليه وإلى أمثاله،وقت كان المشروع القومي مترافقاً مع المشاريع الوطنية العربية، وهي مشاريع كانت تعمل على إبراز حضارية الإنسان العربي وحقوقه الوطنية والقومية، فكان حضوره تلبية لحاجة ماسة إلى رجل نهضة وعلى كافة المستويات.

درس السقاف اللغة العربية وحصل على إجازة تدريسها، ودرس الحقوق والعلوم الدينية، فشكل في فترة مبكرة من عمر الكويت ثروة علمية وضعت نفسها في خدمة أبناء وطنه، فدرّس منذ عام ١٩٤٤ في مدرسة بالكويت، ثم عيّن مديراً لها، وهكذا أمضى عقدين من عمره معلماً متفانياً في إيصال العلم لطلابه محققا قناعته بأن نهضة الأمة لاتقوم إلا بالعلم،وبقي متفانياً في تأدية رسالته كمعلم حتى تم تعيينه وكيلاً لوزارة الإعلام عام ١٩٦٢، فبقي في تلك المهمة حتى عام ١٩٦٥ عندما عيّن عضواً منتدبا للهيئة العامة للجنوب والخليج العربي في وزارة الخارجية عام ١٩٦٥، وفي مسيرة العطاء العلمي والمهني هذه لم يتوقفٍ عن البذل في نواح أخرى فكان عضواً في رابطة الأدباء الكويتية منذ عام ١٩٧٣ ثم أميناً عاماً لها، وترأس وفود أدباء الكويت إلى معظم المؤتمرات الأدبية العربية، ومن عطاءاته التي تسجل له جهوده الخيّرة في إصدار مجلة العربي، ففي عام ١٩٥٧ كلفه الشيخ صباح الأحمد رئيس دائرة المطبوعات يومذاك بالسفر إلى بعض الأقطار العربية للتعاقد مع من يقع عليهم اختياره لإصدارمجلة ثقافية ضخمة فتعاقد في مصر مع الدكتور أحمد زكي عاكف وبعض المحررين والفنيين وقدموا في مطلع ١٩٥٨ وصدرت مجلة العربي في العام ذاته.

وما كان الرجل يستطيع إلا البحث عن سبل للعطاء والمزيد من العطاء حتىٍ وهو في قمة العطاء، فأثناء عمله معلماً في

المدرسة الشرقية مثلاً عام ١٩٥٤ أنشأ ندوة أدبية في منزله كانت بالتأكيد نواة لرابطة الأدباء الكويتيين التي أنشئت فيما بعد، وقد استمرت تلك الندوة تقليداً أدبياً كل يوم خميس،وفي ١٩٤٨ أنشأ مع عبدالحميدالصانع أول مجلة أدبية ثقافية عامة تصدر وتطبع في الكويت، هي مجلة كاظمة التي توقفت عام ١٩٤٩ لأسباب خارجة على إرادته، وعمل في دائرة المطبوعات والنشر فأشرف على مطابع الحكومة ودرّب عدداً من الشباب الكويتيين،و أصدر أول مجلة تصدر وتطبع في الكويت وهي (مجلة كاظمة) في عام "١٩٤٨،، كما أنشأ مع رفاقه(النادي الثقافي القومي) عام "١٩٥٢"، وشارك في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب من عام "١٩٧٢" حتى "١٩٧٦"، وقد استمر في مسيرة العطاء العلمي والمهني وعلى كافة المستويات إلى أن تقاعد عام ١٩٩٥ .

العطاء الفكري والشعري

كانت محطة التقاعد من مهامه الوظيفية محطة تفرّغ فيها للتأليف وكتابة الشعر، فالرجل أصدر في حياته جملة كتب هامة وقيّمة، وكان يمكن أن تكون أكثر بكثير لولا أن حياته المهنية والعلمية كانت تأخذ معظم أوقاته منه، وهذه الكتب هي:

- "المقتضب في معرفة لغة العرب"
- "أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية"
- "الأوراق في شعراء الديارات النصرائية"
- "حكايات من الوطن العربي الكبير"
- "تطور الوعي القومي في الكويت" صدر في عام ١٩٨٢.
- "العنصرية الصهيونية في التوراة" ١٩٨٤

ولنلاحظ أنه بعد التقاعد بدا بإصدار دواوينه الشعرية وتأملاته ودراساته في تاريخ الشعر العربي، فأصدر في عام ١٩٩٥ – وهي سنة التقاعد كتاب (قطوف دانية..عشرون شاعراً جاهلياً ومخضرماً)، وفي عام ١٩٩٦ أصدر كتابه (الطرف في الملح والنوادر والأخبار والأشعار)، وفي عام ١٩٩٧ أصدر كتابه (أحاديث في العروبة والقومية)، وفي عام ٢٠٠٠ جاء كتابه القيّم (أغلى القطوف.. عشرون شاعراً عباسيا).

إذن، السقاف لم يتوقف عن العطاء حتى بعد تقاعده، وتفرّغه للتأليف بعد التقاعد أثمر عن درر رفد بها المكتبة العربية.

استعراض أسماء الكتب التي تركها الراحل يبيّن جلياً دور صاحبها في النهضة القومية العربية واعتزازه بلغة الضاد وغيرته عليها وحرصه على نشرها وتبيان مكنوناتها الرائعة، وقد أثار كتابه (العنصرية الصهيونية في التوراة) عند صدوره عام ١٩٨٤ ضجة كبيرة واعتمد كمرجع ودليل عمل للتيارات الفكرية المناهضة للصهيونية في العالم.

ومن المعروف عن السقاف تصوفه في حب وطنه الكويت ورؤيته التي عمل طوال عمره على تحقيقها وهي أن الكويت جزء من الأمة العربية ويجب أن يمارس الكويت دوراً فاعلاً في إبراز حضارية

الأمة العربية، وضمن هذه الرؤية أصدر كتابه القيّم (تطور الوعي القومي في الكويت) وساهم بشكل رئيسي في إصدار مجلة الكويت كهدية من حكومة الكويت والكويتيين إلى كل العرب.

وبقدر ما تغنى بالكويت وأهلها تغنى بالأقطار العربية، مستنهضاً همم العرب في الأزمات كقصيدته الشهيرة بعد نكسة حزيران ١٩٦٧ التي يقول فيها:

كفاك تفجعٌ وكفى دموع

فهبي فالملمات ولا الخنوع

وقصيدته التي حفظناها يافعين وكنا نرددها في المدارس عن فلسطين:

بني قومي فواخجل القوافي

وآه إن تمكنت الصدوع

وقصيدته المعروفة:

يميناً فلسطين لن نركعا

أمام اليهود ولن نخضعا

لأن طال ليلك بالغاصبين

فقد آن للفجر أن يطلعا.

وبعد:

ما نرانا إلا قد وقفنا بتواضع وحزن أمام رحيل فارس كبير من فرسان نهضتنا وثقافتنا، وبالتأكيد نحتاج إلى وقت حتى نصحو من صدمة رحيل مفجع لآخر العسل في خوابي الكبار، رحيل عاشق الكويت ومعلم الأجيال العربية.. أحمد السقاف.

الراحل في عيون أبنائه

والدي أحمد السقاف

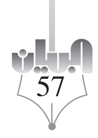
هيفاء أحمد السقاف

هذا ما كان يريده والدي

محمد أحمد السقاف

أحبائي لا تحزنوا .. أحبائي شكراً

فارعة أحمد السقاف



والدي أحمد السقاف*

بقلم: هيفاء أحمد السقاف *

«أتبكين؟ ماذا تُفيدُ الدموع
وهل يُرجِعُ الحزنُ من ودعا
ومن ذا يُفَكُّ فيبغي الرجوع
الى قيد أسرٍ له أوجعا؟
وخلِّيه رهنَ الحشا والضلوع
يُلبّه قلبك إما دعا
فقد حلَ بين كرام الجموع
ورضوانُ في ركبه قد سعى»

أبيات من قصيدةٍ قديمة لوالدي تجعلني أعتصر ألماً وحزناً وأكاد أشعر به يوجهها لنا نحن أفراد أسرته، ولكل من عرفه فأحبه وقدره. والدي أحمد السقاف.. تهرب مني الكلماتٍ.. لا أعرف كيف أرثيك لأنك دائماً معي.. في قلبي ووجداني.. في فرحي وأشجاني. أنا جزء منك وبصمة من بصماتك، كلنا نفتقدك.. كلنا نرثيك.. كلنا نبكيك. وكلنا مفجوعون. «إنا لله وإنا إليه راجعون»

---

* جريدة القبس– ١٨/٠٨/٢٠١٠

* كريمة الراحل.



هذا ما كان يريده والدي (١)

بقلم: محمد أحمد السقاف*

بداية أود أن أشكر الدكتور/ خالد الشايجي أمين عام الرابطة والدكتور خليفة الوقيان وكافة أعضاء رابطة الأدباء والحضور الكرام لهذه الأمسية.

كما أود أن أعتذر مسبقاً إذا أخطأت لقوياً أو نحوياً خلال كلمتي هذه. فدراستي وعملي لا صلة لهما في فلك الأدب والنحو والشعر وللأسف لم يكن لدي الوقت الكافي لأحوم حول هذا الفلك بالرغم من أنني ابن أحمد السقاف.

حقيقة لا أود أن تكون رثاء أو تأبيناً للشاعر والأديب والمربى والدبلوماسي والزوج والأب أحمد السقاف، وإنما كنت أود أن يكون لها معنى أكبر من شخصه لأن هذا ما كان يريده والدي. لذلك حاولت أن أجعل كلمتي احتفالاً صغيراً لما كان يمثله أحمد السقاف. ولكن لاختلاس نظرة سريعة عنه كأب فقد كان شديداً عطوفاً، صارماً متفهماً، تقليدياً معاصراً، ولكن في جميع الأحوال كان كريماً في حبه وعطائه لأبنائه، رسخ لدينا قيماً ومبادئاً نعتز ونلتزم بها.

- إن نقاشتم فناقشوا بالمنطق.

- إن إئتمنتم فاحفظوا الأمنة.

- احترموا الفقير قبل الغني.

- ولا تساوموا أبداً على كرامتكم مهما كان الثمن فسمعتكم هي إرثكم.

كان يغضب على مساوئنا وحليم على إساءتنا. كن يحتضننا بعطفه ويصقلنا بشدته.

- كان غيوراً جداً على اللغة العربية.

- غيوراً جداً على كرامة الشعوب العربية.

- كما كان، أيضاً، غيوراً جداً على نجيبة الرفاعية.

هذا هو أحمد السقاف الذي عرفته. والدي. حبيبي. لقد كان يصطحبني معه إلى الرابطة وأنا في سن صغيرة وكنت ألعب في الحديقة الخارجية واليوم أنا أقف هنا لألقي هذه الكلمة في وداعه. بالفعل الوقت يمر بسرعة وبلمح البصر.

ومن منا لا يريد أن يرجع عقارب الساعة إلى الوراء. ولكن ليس بدافع الأنانية للاستمتاع بأيام الشباب مع العلم بتصوري لن يمانع أحد منا في ذلك. ولكن للإحساس بالفخر مرة ثانية. لقد اشتقت إلى هذا الإحساس، الإحساس بالفخر.

---

1 كلمة ألقاها في حفل التأبين برابطة الأدباء

* نجل الراحل

فقد كان هناك زمنٌ فيه الكثير من أمثال أحمد السقاف. زمن نفتخر فيه بإنجازاتنا. إنجازاتنا الرياضية، الإعلامية والثقافية والفنية والتعليمية وحتى الاقتصادية.

- زمن فيه كنا نفتخر بديموقراطيتنا.

- زمن فيه كنا نفتخر بترابطنا وتماسكنا الاجتماعي.

- زمن فيه كنا نفتخر بحريتنا فيما نقرأ.

- زمن فيه كنا نفتخر بتسامحنا الديني.

- على الأقل زمن فيه كنا نفتخر بعقولنا وأخلاقياتنا.

ولكن عقارب الساعة تمشي إلى الأمام وليس إلى الوراء. وأصبحت القيم والمبادئ التي كان يتمسك بها أحمد السقاف وكثير غيره من رجالات ونساء الكويت في الماضي ينعت أصحابها اليوم بالسذاجة والسخف.

إن لم تكن هناك ثورة ثقافية وتعليمية في القريب العاجل لإعادة تأهيل الإنسان الكويتي فستكون زاوية الإنزلاق حادة جداً وسينتهي بالفعل زمن أحمد السقاف وأمثاله. ذلك الزمن الجميل النظيف ليستبدل نهائياً بعالم داكن اللون طيني وعر سيصعب علينا الافتخار به.ولكن يبقى الأمل..

رحمك الله يا والدي ورحم أمثالك... وشكراً لكم جميعاً.

أحبائي لا تحزنوا.. أحبائي شكراً *

بقلم: فارعة السقاف*

إن تظاهرة الحب التي شيعت أحمد السقاف بالأمس لامست قلوبنا جميعاً وجعلتنا نؤمن بأن أحمد السقاف لم يمت، فهو بيننا وهو -كما وصف في إحدى قصائده- تحرر من قيد الجسد فقط. أحمد السقاف لم ولن يغيب فمن كثر محبوه يظل حاضراً دائماً في الوجدان، ومن ترك لأهله ولوطنه إرثاً ثقافياً بهذا القدر تنهل منه الأجيال جيلاً بعد جيل فانه يؤكد حضوره. «أغبت حقاً؟ أم قول يقال أراك حولي ملأت المكان بقلبي بعقلي يا أغلى الرجال وشعّرك ذخر لكل زمان» أحمد السقاف لم يمت فمن كان له عشاق ومحبون تغنوا بشعره وبقيمته الأدبية والقومية كخليفة الوقيان ويعقوب الغنيم ووضاح ونجمة إدريس وليلى العثمان وليلى صالح ومحمد مساعد وعبدالله ناصر وجمال بخيت وعبدالمحسن الخرافي ووليد الرجيب وعلي السبتي وسليمان الشطي وعبدالله خلف وغيرهم من أهل الشعر والأدب والصحافة لا يموت.

كيف يموت من ترك شعراً وصف بهذه الأبيات:

أي شعر تأثيره كالسلاف

في رياض بديعة الأصناف

إن تلوناه في المحافل أثرى

الفكر والعقل في السنين العجاف

ليس من طال أحمد المتنبي

في القوافي كأحمد السقاف

(للشاعر اليمني الشيخ محمد أحمد منصور)

وهل يموت من تجاوز محبوه حدود الوطن وحدود الزمن وحدود المهن، فأحبه طلاب المدارس كما أحبه القادة والسياسيون. وأحبه العامة كما أحبته النخبة المثقفة؟

وهل يموت من له عائلة من المحبين امتدت من جنوب شرق آسيا وحتى المغرب العربي؟

أما نحن أسرته المباشرة ومن عاشرناه عن قرب ولمسنا عظمة إنسانيته، فإن كلماتنا تخجل وتعجز وتتوارى أمام قامته التي تشبه السنا - كما وصفها وضاح في قصيدته الرائعة.

نحن أسرته الصغيرة اللصيقة به نقول لكم إن أحمد السقاف الذي غادرنا بجسده فقط فرح كثيراً بتظاهرة الحب التي لفحت روحه فأرسل يقول:

أحبائي لا تحزنوا .. أحبائي شكرا.

---

* القبس 2010/8/22

* كريمة الراحل.



السقاف في عيون الإعلام



الشاعر الفارس أحمد السقاف يترجَّل... وينام بسلام

بقلم: د. نجمة إدريس*

ها هو الفارس يترجل، بعد أن أتم مهمته واطمأن على غرسه لينام في سلام.

لو أمكن للمتأمل أن يختزل في بضع كلمات شخصيةً ثرية وقامة باسقة كشخصية أحمد السقاف، لقلنا إنه خلاصة لموهبة الحضور، ويقظة الوجدان، والتحفز للتعامل مع قضايا عصره بوعي وشجاعة نادرين، مع استعداد مطلق للجهاد في سبيل ما يعتقد. وما كان لهذه السمات الشخصية أن تتألق لو لم يكن الرجل ابناً لمرحلة متغيرات وتحديات ثقافية وفكرية في مجتمع كان يستعد حينذاك (مطالع الخمسينيات) لدخول معترك اجتماعي وسياسي واقتصادي جديد.

جاء السقاف في عهد التبشير بصناعة مجتمعٍ أكثر يقظة ووعياً، كان العمل منصباً فيه على تحقيق مشروع نهضوي غايته صناعة الإنسان وتعمير الأرض والانفتاح على العالم الحي، والتبشير بالمزيد من مشاريع التنمية والحريات والحياة الديمقراطية. لقد عايش السقاف هذا الزخم منذ تباشيره المبكرة، وشارك في صنعه، وعاصر رجالاته المستنيرين، وتعهد معهم شجرته المباركة بالغرس والعرق. كان ذلك عهد عبدالعزيز حسين وأحمد العدواني وحمد الرجيب وأحمد السقاف وآخرين يحملون الإيمان ذاته والملامح نفسها، وكان عهد رجال لا يتكررون!

زخم سياسي

وكما كانت المرحلة مرحلة تغيّر ومخاض على الصعيد المحلي، كانت كذلك مرحلة زخم سياسي ومدّ قومي على الصعيد العربي. ولم يكن مستغرباً أن تتعلق قلوب أولئك الطليعيين من أمثال أحمد السقاف بفكرة القومية العربية، أو أن تجد لها وشيجة بالغة الغور في وجدانه، وهو الذي شبّ على الدفاع عن هوية الإنسان العربي وكرامته ومكتسباته منذ شبابه الباكر متمثلاً في اشتراكه الفاعل في ثورة رشيد عالي الكيلاني عام ١٩٤١م، أو انخراطه في أنشطة تنظيمية وصحفية أخرى غايتها التوعية بفكرة القومية العربية والترويج لها كعقيدة سياسية عصرئذ أي منذ الأربعينيات وقبل ثورة يوليو ١٩٥٢م وبزوغ نجم جمال عبدالناصر. ولعل هذه الفورة السياسية على الصعيد العربي والتي وجدت لها أصداء واستجابة في بلد مثل الكويت حينذاك، قد حققت لهذا البلد الصغير فرصة التفاعل مع محيطه العربي، وفرصة الانفتاح على مستجدات الحياة السياسية، وأعدته لأدوار أكثر فاعلية بعد الاستقلال.

---

* أكاديمية وشاعرة من الكويت.

في ظل هذه الظروف الاجتماعية والسياسية محلياً وعربياً كانت تتشكل حياة أحمد السقاف العملية والفكرية والإبداعية. فعلى الصعيد العملي كانت فرص الوظائف القيادية مواتية وسانحة أمام شخص بمثل حضوره والتزامه وتفانيه، وبمثل دبلوماسيته وشدة تأثيره وثقته بنفسه. يبدو كل ذلك جلياً في حياته العملية الثرية التي لم تكن حياة استقرار ودعة بقدر ما كانت حياة تنقل وترحال ومجاهدة. ولعل أحمد السقاف وجد نفسه في هذا النمط من الحياة العملية الدائبة الحركة، وخاصة أثناء فترة عمله في 'الهيئة العامة للخليج والجنوب العربي'، التي أمضى فيها أكثر فترات حياته خصوبة وعطاءً، وتحدث عنها بكثير من الإخلاص والحب في مؤلفاته. يقيناً أن السقاف وجد نفسه في هذا النمط من الحياة العملية، لأنه لم يكن موظفاً يخدم في وظيفة حكومية فقط، وإنما كان في موقعه ذاك جماعاً وخلاصة للسياسي والدبلوماسي والعروبي القومي والأديب المبدع والإنسان، وكان يتعامل بهذا الحسّ العام الشامل مع مفردات حياته ومحيطه. فبقدر قربه من الكبار وأصحاب القرار كان قريباً أيضاً من أضعف طفل في قرية منسية في اليمن أو عُمان أو الفجيرة. وكما كان يجلس إلى مائدة رئيس أو وزير كان لا يمانع أن يتبلّغ بكسرة خبز وجرعة ماء في رحلة صحراوية شاقة تنقطع فيها السبل. وبقدر ما كان متفانياً في خدمة مجتمعه الصغير كان حفياً أيضاً بوطن أكبر وهمّ باتساع خريطة تمتد من المحيط إلى الخليج.

ولا شك أن هذا الثراء في حياته العملية والوظيفية كان عاملاً مهماً في استطالة غصونه الفكرية والإبداعية وإمدادها بالأنساغ حتى غدت دوحة من الظل والثمر مختلفة ألوانها وطعومها. أما الفكر فقد امتد في رافدين مهمين يسمان السقاف بميسمهما المميز، أولَهما العروبة والقومية، وله في هذا المجال مؤلفات مثل: 'أحاديث في العروبة والقومية' و'العنصرية الصهيونية في التوراة' و'أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية' و'حكايات من الوطن العربي الكبير' و'صيف الغدر'. أما ثانيهما فهو العناية بأدب التراث والاحتفاء بمظاهره وشواهده وشخصياته، وله في هذا المجال مؤلفات مثل: 'المقتضب في لغة العرب' و'قطوف دانية عن عشرين شاعراً جاهلياً' و'الأوراق في الديارات النصرانية' و'الطرف في المُلح والنوادر والأشعار' وغيرها.

أما الإبداع فقد تجلى في الشعر الذي أتاه طيّعاً دافقاً منذ يفاعته الباكرة، فجاءت شاعريته جزلة مطبوعة يزيد من تلقائيتها اهتمام الرجل بمجريات عصره وأحداث مجتمعه وانكفاؤه على قلب متفجّر بالعاطفة والشجن الجميل. ولعل مَن يلمح اهتمام السقاف بأدب التراث يظنه تقليدياً في شعره، جامداً عند قوالبه وتفاعيله المقننة، والحقيقة أن هذا الشاعر الذي مثل مرحلة تأسيسية مهمة في تاريخ أدب المنطقة لديه من المرونة والتجدد ما تؤكده نزعته

الواضحة نحو التجريب والتلوين سواء ما تعلق منها بموسيقى الشعر التي زاوج فيها بين العمودي وشعر التفعيلة، أو ما تعلق بفن التصوير والخيال الذي غدا في نصوصه المتأخرة أكثر قرباً من روح العصر وأصدق تمثيلاً للمشهد الثقافي العام.

تلك شذرات من حياة أحمد السقاف الثرية وسيرته العطرة، نسجلها احتفاءً بإنسانيته وعطائه وتذكراً لبصمته وإنجازاته، مجتهدين أن نطل من خلالها على تلك الدوحة الغنّاء، وما اكتنفها من أفياء ومسارب وأعشاش وأصداء، عرفاناً بفضل هذا الرجل وتقديراً لمسيرته الخضراء الحافلة.

رحمه الله رحمةً واسعة، وأناله جنته ورضوانه.

محطات من حياته

قضية التنوير

أحمد السقّاف مهموم دائماً بقضية التنوير. أنشأ يوم كان مدرّساً في المدرسة الشرقية عام ١٩٤٥ ندوة أدبية في منزله، ثم صارت الندوة متنقلة تعقد مساء كل خميس في ديوانية أحد الفضلاء، حتى توقفت صيف ١٩٤٦. وفي ١٩٤٨ أنشأ أول مجلة أدبية ثقافية عامة تصدر وتطبع في الكويت مع المرحوم عبدالحميد الصانع، هي مجلة «كاظمة» التي توقفت عام ١٩٤٩ لأسباب خارجة عن إرادته وعين ناظراً للمدرسة الشرقية بضع سنين عرف خلالها بالحزم. في خريف عام ١٩٥٦ نقلت خدماته إلى دائرة المطبوعات والنشر فأشرف على مطابع الحكومة ودرّب عدداً من الشباب الكويتيين. وفي ديسمبر١٩٥٧ كلفه الشيخ صباح الأحمد رئيس دائرة المطبوعات يومذاك بالسفر إلى بعض الأقطار العربية للتعاقد مع من يقع عليهم اختياره لإصدار مجلة ثقافية ضخمة فتعاقد في مصر مع الدكتور أحمد زكي وبعض المحررين والفنيين وقدموا في مطلع ١٩٥٨ وصدرت مجلة «العربي» في العام ذاته.

يذكر أن طبع مجلة «العربي» أوجب تطوير المطبعة. كان لا بدّ من إمكانات كبيرة لطباعة المجلة الضخمة فأصدر رئيس الوزراء الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح تكليفه لأحمد السقاف السفر إلى ألمانيا لحضور معرض الطباعة في « دسلدورف» في مطلع مايو ١٩٥٨ فغادر السقاف إلى ألمانيا يرافقه خبير الطباعة السيد بيبوس وعاد من المهمة بكل ما تحتاج اليه المطبعة. أما النقلة الممتازة والرائعة في الوقت ذاته فهي مفاجأة الشباب الكويتي بتعيينهم رؤساء أقسام في المطبعة وتعيين إدارة جديدة للمطبعة من هؤلاء الشباب وكانوا مبتهجين في مواقعهم الجديدة. عني الشاعرأحمد السقاف كذلك بطبع المخطوطات القيمة، بالتعاون مع معهد المخطوطات التابع لجامعة الدول العربية. ومن أهم ما أنجز المعجم الضخم «تاج العروس» وحين توقف طبع هذا المعجم اتصل السقاف بمن حل مكانه في وزارة الإرشاد والأنباء سعدون الجاسم وعملا معاً على الطباعة حتى أنجز المشروع.

طريق الدبلوماسية

بعد مساهماته المتعددة في التنوير والثقافة انتقل شاعرنا إلى الدبلوماسية وميدان العمل السياسي فعين عام ١٩٦٢ وكيلاً لوزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام حالياً) وفي ١٩٦٥ نقلت خدماته إلى الهيئة العامة للجنوب والخليج العربي بدرجة سفير وهي هيئة مستقلة مرتبطة بوزير الخارجية، مهمتها بناء المدارس والمستشفيات والمستوصفات والكليات في اليمنين الشمالي والجنوبي (قبل الوحدة) وفي الإمارات ايضاً قبل أن تتحد وكانت الهيئة معنية بالبحرين وجنوب السودان أيضاً وكانت إنجازاته في هذه البلدان محل إعجاب وتقدير من حكوماتها وشعوبها. بذلك يكون السقاف أحد الشهود على النهضة الثقافية في الكويت وأبرز مؤسسيها. وهو عضو رابطة الأدباء وكان أمينها العام حتى ربيع ١٩٨٤ وتولّى رئاسة وفدها إلى المؤتمرات الأدبية لمدة تزيد على عشر سنين. قبل ذلك انخرط في سلك التعليم وعين عام ١٩٤٤ مدرساً للغة العربية في مدرسة المباركية ثم انتقل إلى المدرسة الشرقية وعين ناظراً لها صيف ١٩٥٠.

من مؤلفاته

١ - «شعر أحمد السقاف»، وهو ديوان يضم أشعاره حتى مطلع ١٩٨٩م

٢ - «من شعر أحمد السقاف»، الطبعة الأولى ٢٠٠١

٣ - «المقتضب في معرفة لغة العرب»، طبعة ثالثة ١٩٩٠

٤ - «أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية»، طبعة رابعة ١٩٨٥

٥ - «الأوراق»، كتاب يبحث في أشهر ديارات العراق والشعراء الذين كانوا يتطرحون فيها، شركة الربيعان للنشر طبعة ثالثة ١٩٨٢

٦ - «تطور الوعي القومي في الكويت»، رابطة الأدباء ١٩٨٢

٧ - «حكايات من الوطن العربي الكبير» طبعة ثالثة ١٩٩٥

٨ - «العنصرية الصهيونية في التوراة»، شركة الربيعان ١٩٨٤

٩ - «قطوف دانية، عشرون شاعراً جاهلياً ومخضرماً»، دار قرطاس ١٩٩٥

١٠ - «أحلى القطوف، عشرون شاعراً أموياً ومخضرما»، ١٩٩٦

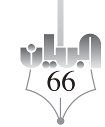
١١ - الطرف في الملح والنوادر والأخبار والأشعار ١٩٩٦

١٢ - «أحاديث في العروبة والقومية»، ١٩٩٧

١٣ - «أغلى القطوف، عشرون شاعراً عباسياً»، ٢٠٠٠

١٤ - «أحمد السقاف في مقالاته ومقابلاته»

*الجريدة، الاثنين ١٦ اغسطس ٢٠١٠، ٠٦ رمضان ١٤٣١



السقاف ورحلة الشعر والأدب والكفاح (1)

بقلم: حمزة عليان *

عشر سنوات قضاها في التعليم بين التدريس كأستاذ والإشراف على الإدارة المدرسية كناظر في المباركية ثم في الشرقية، وهي «رسالة شريفة» قبل أن تكون مهنة.

أسندت إليه مهمة بناء المستشفيات والجامعات والمدارس في بلدان الجزيرة العربية حين تولى مهمة العضو المنتدب لهيئة الجنوب والخليج العربي واستطاع أن يكوّن علاقات وصداقات أوصلته إلى إيقاف النزاع بين اليمنيين في السبعينات. لم ينكسر إيمان أحمد محمد السقاف بفكرة القومية العربية بالرغم مما أصابها من شرخ عندما أقدم أحد مدعي العروبة والقومية إلى غزو دولة الكويت عام ١٩٩٠ وهو صدام حسين.

آلمه موقف القيادة الفلسطينية من الغزو واعتبر ذلك طعنة، لاسيما أن منظمة التحرير هي بنت الكويت فقد تكونت وانطلقت من هذه الأرض.

كان وراء إصدار مجلة «العربي» بعد تكليفه من قبل رئيس دائرة المطبوعات والنشر في حينه الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح، وحمل على عاتقه تلك المهمة. جال على بغداد وبيروت ودمشق والقاهرة عام ١٩٥٧ واستطاع التغلب على جميع العقبات ولاسيما «الفتوى» التي أوصلها الصحافي اللبناني سليم اللوزي، صاحب مجلة الحوادث، عندما كان في زيارة الكويت آنذاك، والقائلة بعدم جدوى إصدار مجلة ثقافية في بلد لا حركة ثقافية فيه!

تنقل بين التعليم والعمل في الأوقاف ثم تعيينه في دائرة المطبوعات وتسلمه منصب وكيل وزارة الإرشاد والأنباء وتعيينه عضواً منتدبا للهيئة العامة للجنوب والخليج العربي بدرجة سفير إلى أن قرر في مطلع عام ١٩٩٠ التفرغ لأعماله الشعرية ومؤلفاته الأدبية والفكرية.

بعدها بسنة نشرت القبس نبذة مختصرة عن حياته على أثر اختياره من ضمن الشخصيات الفائزة بجوائز الدولة التقديرية في مجال الثقافة، وهي ما توقف عندها ليرسل إلى مدير تحرير القبس الزميل د. أحمد طقشة رسالة بخط يده يتحدث فيها عن رحلته في الحياة، فقد «ترجع إليها الجريدة في يوم ما».. ننشرها في المناسبة.

السيرة كما رواها الشاعر أحمد السقاف درس دراسة عربية ودينية وحاز على إجازة تدريس اللغة العربية، ودرس دراسة نظامية وصل فيها إلى كلية الحقوق، وكان أثناء الدراسة النظامية يرتاد مجالس

(١) السيرة كما كتبها السقاف بخط يده إلى مدير تحرير القبس عام ٢٠٠٠م.

* مدير مركز المعلومات في صحيفة القبس وكاتب صحفي.

كبار الأدباء والشعراء والمفكرين، ويحضر الندوات والمحاضرات ويشترك فيها، ويذيع من الإذاعة الأحاديث الوطنية المفيدة.

وفي عام ١٩٤٤ عين مدرساً في المدرسة المباركية فمديراً للمدرسة الشرقية بعد أن درّس فيها لبضع سنوات، وانشأ ندوة أدبية في منزله صارت متنقلة تعقد مساء كل خميس في ديوانية من يرغب أن تعقد لديه، وفي صيف ١٩٤٦ توقفت الندوة، وفي ربيع ١٩٤٨ قر الرأي لديه على إصدار مجلة ثقافية بالتعاون مع صديقه المرحوم عبدالحميد الصانع فصدرت مجلة «كاظمة» في شهر يوليو وتولى رئاسة تحريرها مغتنماً فرصة وصول أول مطبعة بدائية إلى الكويت، غير أن هذه المجلة توقفت بعد صدور تسعة أعداد منها، فلقد كانت مجلة شهرية وبهذا تكون مجلة كاظمة المجلة الأولى التي صدرت وطبعت في الكويت، وفي عام ١٩٥٢ أنشأ مع رفاق له النادي الثقافي القومي وتولى رئاسة تحرير مجلة «الإيمان»، لسان هذا النادي ورئاسة تحرير ملحقها الأسبوعي، وفي خريف ١٩٥٤ نقلت خدماته إلى إدارة الأوقاف، وفي خريف ١٩٥٦ نقلت خدماته إلى دائرة المطبوعات والنشر بدرجة نائب المدير العام، فاعتنى بمطابع الحكومة وأنشأ أقساماً فنية حديثة فيها، ودرب أعداداً من الشباب الكويتيين في البلدان الأوروبية على فنون الطباعة الحديثة، وكلف في ديسمبر من عام ١٩٥٧

بالسفر للتعاقد مع من يقع عليهم اختياره لإصدار مجلة ثقافية ضخمة، فسافر إلى بعض الأقطار العربية، وفي مصر تعاقد مع الدكتور أحمد زكي وبضعة محررين وفنيين قدموا إلى الكويت في مطلع ١٩٥٨ وصدرت مجلة العربي في ديسمبر من العام نفسه، وبالإضافة إلى مجلة العربي فقد اعتنى بطبع ما يستحق الطبع من المخطوطات، بالتعاون مع معهد المخطوطات التابع لجامعة الدول العربية، وفي عام ١٩٦٢ صدر مرسوم أميري بتعيينه وكيلاً لوزارة الإرشاد والأنباء – وزارة الإعلام – وفي عام ١٩٦٥ نقلت خدماته إلى الهيئة العامة للجنوب والخليج العربي وهي هيئة مستقلة مرتبطة بوزير الخارجية مهمتها تقديم العون الأخوي لبعض بلدان الجزيرة والخليج العربي، فعين عضواً منتدباً بدرجة سفير، وقد أشرف على تنفيذ مشاريع كثيرة في اليمنين الشمالي والجنوب، وإمارات الخليج، ولا سيما في مجالي التعليم والصحة، ونجح في وقف الحرب اليمنية اليمنية عام ١٩٧٢ ووقف ثورة ظفار التي كانت تقف خلفها جمهورية اليمن الديموقراطية الشعبية (انظر كتاب حكايات من الوطن العربي الكبير، طبعة جديدة منقحة)، وقد منحه المسؤولون في الجمهورية العربية اليمنية وسام مأرب ومنحه المسؤولون في جمهورية اليمن الديموقراطية الشعبية وسام الاستقلال قبيل قيام الوحدة، تقديراً لما قدمت الكويت عن طريقه للبلدين من خدمات ضخمة في مجال بناء المدارس والكليات والمستشفيات وغيرها كثير وهو عضو في رابطة الأدباء

في الكويت، وكان أمينها العام حتى ربيع ١٩٨٤، وتولى رئاسة وفدها إلى جميع المؤتمرات الأدبية لمدة تزيد على عشر سنوات، عاصر النهضة الحديثة وساهم في وضع أسسها، ويعتبر من رموز العروبة والتضامن العربي ومن مؤلفات الشاعر أحمد السقاف ما يأتي:

١ - المقتضب في معرفة لغة العرب.

٢ - أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية.

٣ - الأوراق في الديارات النصرانية.

٤ - حكايات من الوطن العربي الكبير.

٥ - ديوان شعر باسم «شعر أحمد السقاف».

٦ - ديوان شعر باسم «نكبة الكويت».

٧ - العنصرية الصهيونية في التوراة.

٨ - "صيف الغدر" يتحدث عن العدوان العراقي المفجع على الكويت.

٩ - «قطوف دانية» عن عشرين شاعراً جاهلياً.

١٠ - الطرف في الملح والنوادر والأخبار والأشعار.

١١ - أحاديث في العروبة والقومية.

١٢ - أحلى القطوف عن عشرين شاعراً أموياً.

١٣ - أغلى القطوف عن عشرين شاعراً عباسياً.

وشعره مقرر في كثير من مدارس وجامعات البلدان العربية، وبلغ بعض الجامعات الأوروبية، وهو متزوج وله ستة أبناء.

السيرة المختصرة

الاسم: أحمد محمد السقاف

تاريخ الميلاد: ديسمبر ١٩١٩

الدراسة: درس العلوم العربية والدينية وحصل على إجازة تدريس اللغة العربية ثم درس دراسة حديثة فأكمل الثانوية العامة والتحق بكلية الحقوق.

الحياة العملية: عين مدرساً بالمدرسة المباركية عام ١٩٤٤ ثم نقل مدرساً في المدرسة الشرقية فمديراً لهذه المدرسة.

. في مطلع عام ١٩٤٦ أنشأ ندوة أدبية متنقلة تعقد مساء كل خميس في ديوانية من الديوانيات.

. في مطلع صيف ١٩٤٨ أصدر مجلة كاظمة بالتعاون مع المرحوم عبد الحميد الصانع، وهي أول مجلة صدرت وطبعت في الكويت.

. في عام ١٩٥٢ أنشأ النادي الثقافي القومي مع رفاق له ورأس تحرير مجلة الايمان لسان النادي.

. في خريف ١٩٥٤ نقلت خدماته من التعليم إلى دائرة الاوقاف.

. في خريف ١٩٥٦ نقلت خدماته إلى دائرة المطبوعات والنشر.

. في ربيع ١٩٦٢ صدر مرسوم أميري بتعيينه وكيلاً لوزارة الإرشاد والأنباء ـ وزارة الإعلام.

. في صيف ١٩٦٦ صدر مرسوم أميري بتعيينه عضواً منتدباً للهيئة العامة للجنوب والخليج العربي بدرجة سفير.

. في مطلع صيف ١٩٩٠ قدم استقالته ليتفرغ لأعماله الشعرية ومؤلفاته الأدبية والفكرية.



بلدة «السادة» في سلسلة «مربون من
بلدي» التي أصدرتها الهيئة العامة
للتعليم التطبيقي والتدريب أوردت جزءاً
من تاريخ ولادته ومسقط رأسه وتعليمه
بالقول: «نشأ في ضاحية من ضواحي
عدن تسمى بلدة «السادة» لأنها خاصة
بآل السقاف، وكانت نشأته في كنف شيوخ
لهم اطلاع واسع على العلوم الدينية.
دخل المدرسة المحسنية في مدينة لحج
وحصل على إجازة تدريس العلوم العربية
الدينية عام ١٩٣٥ وفي عام ١٩٣٦ غادر
عدن إلى العراق ليواصل دراسته بكلية
الحقوق ويأتي إلى الكويت عام ١٩٤٣»

تقديراً له منح وسام الاستقلال من قبل
الرئيس اليمني حيدر أبو بكر العطاس
في عدن يوم ١٩/٥/١٩٩٠ وذلك تكريماً
له وتقديراً لإسهاماته في تنمية وتطوير
التعاون الكويتي - اليمني.

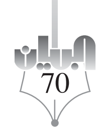
من الأوائل أول من بدأ بإصدار معجم
«تاج العروس» الذي استكمله فيما بعد
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

واول من يقع عليه الاختيار للحصول على
جائزة الدولة التقديرية في أول دورة لها
عام ٢٠٠٠.

كتاب السقاف من مركز البحوث أصدر
مركز البحوث والدراسات الكويتية كتاباً
بعنوان «أحمد السقاف - نخبة من
مقالاته ومقابلاته» عام ٢٠٠٤ احتوى
على مجموعة من المقالات التي كتبها
والمقابلات التي أجراها وتناولت شؤون
العرب والقومية والغزو العراقي وشؤون
الأدب والفكر والشعر وقضايا التخلف
وبعض المناظرات.

ديوانية متنقلة في مطلع عام ١٩٤٦ أنشأ
ندوة أدبية متنقلة تعقد مساء كل خميس
في ديوانية من الديوانيات.

جريدة القبس - ٢٠١٠/٠٨/١٦



أحمد السقاف قامة لم تنحنِ

بقلم: وضّاح *

قامةٌ تُشبه السنا
موغلٌ كلما دنا
طاعنُ الليل رمحُهُ
سابياً فجرَه لنا
يتجلى كفكرةِ الصحوِ،
كالومْضِ، كالغنا
ملكوتٌ بذاتهِ
إن هنا حلَّ.. أو هنا
يتراءى ويختفي
تاركاً عطرَه بنا
قيل بالأمس عينُه
تَقْرنُ الأفْقَ بالمنى
كان يرفو غمامةً
شقّها مخلبُ السنا
مدّ كفيه تحتها
يجمعُ القَطْرَ.. فانثنى
تُقْسمُ القامةُ انْه
قبلها قط ما انحنى
زاهدٌ ما له هوى
والهوى عاد مُذْعنا
كلما مرّ روضةً
قبّلتْ رأسَهُ الجنى

* شاعر من الكويت.



بشرى الـ 'نحنُ' قلبُهُ

وائدٌ شهقةَ 'الأنا'..

تَقْتَفي الشمسُ خَطْوَهُ

إن غشا فجرَها الونى

فالصراطاتُ كلُّها

فيه من دون منحنى

فوقَه سرْبُ أَنْجُمٍ

يتقاطرنّ أعينا

يتغافينَ إنْ غفا

يتبسمـــنّ إنْ رنـــا:

ها.. بدا ينسجُ الرؤى

أوْقفِي النبضَ يا دُنى

أيُّ بحرٍ سيَنْتَقي؟!

والنداءاتُ: 'ها.. أنا'!

لم يكدْ.. يبدأُ الخُطا

فتَفَتّحْنّ سوسنا

ألفُ بحرٍ 'خفيفُه

مُغْلَقٌ' جاء 'ممكنا'

فتجلّتْ عوالمٌ

وبَنَتْ فوقَ ما بنى

والفراشاتُ حولَها

ما شكتْ لسعةَ الضنى

كيف تشكو وقربَها

قامةٌ.. بَلْ هيَ السنا

جريدة الجريدة – الأربعاء ١٨ اغسطس ٢٠١٠ م



أحمد السقاف .. فقيد الكويت والأمة..

بقلم: محمد السندي *

في الرابع من شهر رمضان ١٤٣١هجري .. هذا الشهر العظيم وبركاته ودعنا إلى مثواه الأبدي .. الأستاد ، الأديب ، الشاعر و رجل الدوله بكل امتياز أحمد محمد زين السقاف عن عمر ناهز ال ٩١ عاماً ..

رجل عاش عمره كله يعطي ويقدم لبلاده دولة الكويت .. و لبلده الثاني مسقط رأس إبائه اليمن ..ولدول الجزيرة العربية والمنطقة العربية عموماً ..

الفقيد أحمد السقاف ودع أحبابه إلى الحبيب الأعلى وترك لنا ولكل الأمة مخزوناً من الأعمال الخالده التي لا تنسى.. هو أحد رواد النهضة الفكرية في الكويت والمنطقة العربية.. أصدر عدد من المؤلفات والكتب والأشعار..

أحد مؤسسي النادي الثقافي القومي و مجلة العربي ومجلة كاظمه ..

كتب أشعاراً عن الثورات العربية مصر أولاً و اليمن شمالها و جنوبها وللجزائر وفلسطين.

لم يكن يخجل أن يقول إن أصوله من الوهط .. لحج العبدلية .. ولم تبخل عليه الكويت بانتمائه هذا .. بل كافأته أن جعلته العضو المنتدب للهيئة العامة للجنوب والخليج العربي.

زار عدن أكثر من مرة، عرفته عن قرب أثناء لقائه بالرئيس علي ناصر محمد..

كان يحمل في حقيبته الكثير من المشاريع التي ساهمت بتمويلها دولة الكويت الشقيقة.. كانت لقاءاته متنوعة ولها نكهتها الخاصة المختلفة يحضرها محبوه وعاشقوه .. عمر الجاوي، أحمد سالم عبيد ومدير مكتبه في عدن أحمد سالم معدان ورجال ونساء من مختلف مدن اليمن.

كان يعشق الفن والشعر وكانت معه أحلى الأمسيات .. تغنى من أشعاره الكثير من فناني الجنوب .. غنى له الكثير من فناني الجنوب في مقدمتهم الفنان الكبير أبو علي (محمد مرشد ناجي) الذي أبدع في تلحين وغناء قصيدته المشهوره " اللقاء العظيم" يقول مطلعها:

" لك الله من قلب يمزقه الألم ..

و يا قلب صبرا إن ألم به السقم

ينام خليل القوم ملء جفونه ..

ونوم ذوي الشوق المبرح كالعدم "

كلمات قليلة لما قدم هذا الرجل الذي ودعنا ..تاركاً لنا الكثير من البصمات الخالده ..

كلمات لاتكفي لرجل كان ومن خلفه دولة الكويت وفياً لعدن والجنوب .. كذلك لصنعاء والشمال ..

رحم الله فقيد الأمة ..أحمد السقاف .. وأسكنه فسيح جناته .. وألهم أهله وذويه ومحبيه الصبر والسلوان .. وإنا لله وإن إليه راجعون ..

---

* جريدة زووم الإلكترونية.

* سفير سابق من اليمن.

أحمد السقاف شاعر الحرية والقومية العربية

بقلم: مهاب نصر *

تغنى بالعروبة وهي روح

تهدهد مطلبا نضرا قشيبا

ونادى بالوفاق فكان لحنا

شجيا يمسح الهذر الكئيبا

هل كان أحمد السقاف (رحمه الله) يتحدث بهذين البيتين عن نفسه ملخصاً حياته وشعريته في هذا السعي الدؤوب إلى عروبة ناهضة، ووطن يسوده الوفاق والسلام؟ رحل السقاف والحياة غير الحياة.

في كلمته التي ألقتها السيدة كريمته فارعة السقاف بمناسبة تكريمه من قبل المجلس الوطني للثقافة عام ٢٠٠٧ قال السقاف بعد إشادته بدور الكويت الريادي: «فلولا مناخ الحرية الذي تمتعت به الكويت منذ منتصف القرن الماضي لما حصدنا هذه الإبداعات الثقافية والفكرية والأدبية والفنية التي نحتفل بتكريمها كل عام. لذا ما من رسالة لدي اختتم بها كلمتي هذه وأوجّهها لكل من وضع الكويتٍ في قلبه سوى رسالة واحدة، الحرية أولاً، الحرية ثانياً، الحرية ثالثاً».

لعل هذه الوصية تأتي متسقة مع رجل دأب على التعبير عن حب أمته التي يريد لها الحرية كشرط للتقدم بالقول والفعل فجاءت إسهاماته منذ إصداره لمجلة كاظمة ثم ترؤسه مجلة الإيمان التي أصدرها النادي الثقافي القومي. ولا يمكن أن ينسى عمله الجليل وإسهامه في إصدار مجلة العربي حيث كلف بالسفر للتعاقد مع من يقع عليهم الاختيار لإصدار مجلة ثقافية في الكويت، فسافر في ديسمبر ١٩٥٧ إلى بعض الأقطار العربية، وفي مصر تعاقد مع الدكتور أحمد زكي وبعض الفنيين والمحررين فأصدروا في ديسمبر عام ١٩٥٨ مجلة «العربي» التي صارت ـ وما تزال ـ سفيرة الثقافة العربية التي سكنت كل بيت.

تولى السقاف مناصب عدة توزعت بين العمل التربويٍ والإعلامي والسياسي، فقد كان مديراً للمدرسة الشرقية، كما خاض السقاف ميدانٍ العمل الإعلامي فعين عام ١٩٦٢ وكيلاً لوزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام حالياً)، وفي ١٩٦٦ نقلت خدماته إلى الهيئة العامة للجنوب والخليج العربي بدرجة سفير.

أما فيما يتعلق بالنشاط الثقافي والأدبي فقد تولى أمانة رابطة الأدباء وشارك في العديد من مؤتمرات الأدباء.

ترك السقاف العديد من المؤلفات منها

* صحفي مصري مقيم في الكويت .



«نكبة الكويت»، «المقتضب في معرفة لغة العرب»، «أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية»، «الأوراق في شعر الأديرة النصرانية»، «حكايات من الوطن العربي الكبير»، «قطوف دانية في الشعر الجاهلي»، «أحاديث في العروبة والقومية»، «الطرف في الملَح والنوادر والأخبار والأشعار»، «أحلى القطوف في الشعر الأموي»، و«أغلى القطوف في الشعر العباسي». كما أصدر ديوانه الكامل في طبعات متتالية تحت عنوان «شعر أحمد السقاف». وهي جميعا مؤلفات تشهد باتساع الثقافة، وتوزع الهم بين قضايا العروبة وقضايا الأدب. وكلاهما كانا في ذهن السقاف ومجايليه أمرين لا ينفصلان حيث يجسد الأدب التعبير الواضح عن أشواق النهضة وتجاوز الفرقة وحث الجمهور العربي على الشعور بالمسؤولية الوطنية والحضارية.

متعدد المواهب وكان المجلس الوطني للثقافة قد أصدر مجلدين يضمان معظم أعماله، وجاء في تصدير المجلدين كلمات تحتفي بهذه المناسبة. يقول د. خليفة الوقيان: «يشغل الأستاذ أحمد السقاف موقعاً مهماً في مسيرة العمل التربوي والثقافي والسياسي في الكويت، فضلا عن الموقع الذي يحتله في مجال النضال القومي».

ويصف الوقيان أديبنا الراحل بقوله «هو رجل قوي الشخصية، شجاع في الحق، لا يحيد عن قناعاته، ولا يستسلم للمغريات، فضلا عن تحليه بالجلد في العمل، والدقة في تنظيم الوقت بحيث يتسع للمسؤوليات العديدة التي ينهض بها». ويتابع الوقيان: «والأستاذ السقاف متعدد المواهب، ثري العطاء، فهو شاعر، وخطيب، ونحوي، وباحث في مجالي الأدب والتاريخ، وهو من قبل ومن بعد مناضل وطني وقومي، ورائد من رواد العمل الصحافي، فضلاً عن براعته وصرامته في الإدارة، وفي التعليم».

لقد وصف الباحث الدكتور محمد حسن عبد الله أسلوب السقاف بأنه «السهل الممتنع لا يستطيعه إلا أديب قدير ملك قلمه وسيطر على لغته، كلماته على قدر معانيه، وعاطفته القومية الجياشة يحكمها ويشذبها بتحليله ورصده لأطوار التاريخ العربي».

أما عن شعره فقد وجهه بحسب الدكتور الشطي «لهدف جليل هو إذكاء النزعة القومية، فديوانه الكامل سجل فني لحركة الشعور القومي طوال النصف الثاني من القرن العشرين. لقد تحدد مسار الشعر عنده في التحلق حول دعوة وحيدة أساسية تمحور شعره حولها، فالهدف الأساسي للشعر هو الانشغال بهموم المرحلة ضمن رؤية تحددت ملامحها بوضوح لا تترك مجالا لغيرها، فالشعر مقرون بهدفه الذي يتجه إلى التغني بتلك النزعة القومية المحورية».

في حديثه إلى القبس ألمح الروائي إسماعيل فهد إسماعيل إلى النشاط الأدبي الواسع والمتعدد للسقاف رحمه الله، وقال «هو أحد الرجال الذين خدموا الثقافة والفكر القومي لعقود، فضلا عن نشاطه الأدبي والصحفي، وسيبقى واحدا من المثقفين الأفذاذ القلائل، وقد استمر نشاطه من خلال تسلمه جمعية الجنوب العربي، وكذلك من خلال رابطة الأدباء».

تشيد الروائية ليلى العثمان بغيرة أديبنا الراحل على العربية، وتذكر له موقفاً،

حيث جاءت إليه امرأة ذات يوم وألقت أمامه قصيدة لتعرف رأيه، وكانت القصيدة تعتورها أخطاء في العروض وغيره، وحين سألها عن مهنتها أجابت بأنها مدرسة للغة العربية، فقال: لها أنا أشفق على اللغة العربية منك. وترى العثمان أن هذه الشدة كانت محمودة ومعبرة عن غيرته الشديدة على اللغة.

أما عن علاقتها به فتقول العثمان «السقاف تربطني به صداقة وودّ، فقد كان كبير القلب وصديقا عزيزا، خسرت الساحة الكويتية بفقدانه الكثير».

وأشارت العثمان إلى اعتزاز الراحل بقوميته التي كانت فوق كل شيء، لكنه توتر بعد الغزو، وشعر بأن الحب والارتباط تفكك، كان حزينا وأصدر كتبا ضد الاحتلال وجرائمه.

الدكتورة ليلى السبعان أمينة سر رابطة الأدباء تذكر للراحل موقفه معها حين كانت تعد لرسالة الدكتوراه، واختارت موضوع اللغة المعاصرة، وكيف يمكن للعربية أن تكون مسايرة للعصر ومواكبة لتطور اللغات الأخرى، مع حفاظها على كينونتها وأبنيتها ومصدرها، فقد شجعها السقاف وقال: هذا مجال خصب وحديث، وقدم لها بعض التوجيهات التي يمكن أن تقودها في بحثها فيما ينبغي الحفاظ عليه من اللغة. تقول السبعان «مجمل الكلام أنه متعدد العطاءات، وأخ كبير للجميع فقدناه، لكنه ترك أثراً طيبا، يجعله رمزا من رموز الثقافة».

امتد تأثير السقاف ليشكل ذاكرة جيل جديد، فالناقد والباحث فهد الهندال يذكر ما كان لنصوص الراحل من أثر في نفوس الطلاب والدارسين، تلك النصوص الشعرية المشبعة بالقومية العربية، والتي يأتي التزامها بعمود الشعر كرديف للالتزام بالأصالة العربية. يقول الهندال «سنحت لي الفرصة اللقاء به عدة مرات في رابطة الأدباء كان آخرها قبل سنتين أو أكثر، حيث نقلت له تحيات الأدباء والكتاب في اليمن، لما يتمتع به الفقيد من اهتمام كبير وعلاقات أسرية، وأذكر أنه كان يرد عليّ بالسؤال عمن وجدت هناك، بما يؤكد أنه في هذه السن كان حاضر الذهن والاهتمام بالشأن الثقافي. لقد كان السقاف مثالا للمثقف العربي الذي تولى منصبا سياسيا وطد من خلاله العلاقات الثقافية، وقدم خدمات جليلة للثقافة على مستوى الدائرة العربية كلها».

الأديب صالح المسباح أمين صندوق رابطة الأدباء يذكر للراحل ما كانت تمثله قصائده من صوت عربي أصيل يخرج من أرض الكويت، ليشارك الأخوة العرب من فلسطين والجزائر ولبنان، ويدعو إلى التحرر من الاستعمار الغاصب. فهو من طليعة الرواد المنذورين لقضايا الأمة، وقد أتاه الله البصيرة والعزيمة والفكر الناضج والإخلاص في العمل، فترك في كل مجال طرقه أثرا باقيا.

وأكد المسباح حرص السقاف على زيارة رابطة الأدباء، وفي أخريات أيامه كان عدد من أعضاء الرابطة يقومون بزيارته أسبوعيا، وكان يفتح بابه للمحبين.

وشدد المسباح على ضرورة رد الجميل لهذا المعلم بالحفاظ على إرثه الثقافي والتربوي، وأشار إلى مبادرة مركز البحوث والدراسات الكويتية الذي أصدر كتاب «أحمد السقاف .. نخبة من مقالاته ومقابلاته». فلعلها إضافة إلى المجموعة التي أصدرها المجلس الوطني تمثل مبادرة لجمع تراث الراحل بصورة منهجية.

مع رحيل السقاف تودع الكويت رمزا من رموزها ارتبطت في ذهنه الثقافة بقضايا الإنسان والمواطن العربي، وفهم الحرية كالتزام أخلاقي بهموم الوطن، وكدليل على الرغبة في الإبداع والتطور باعتبارهما المعنى الحقيقي للكرامة الوطنية والإنسانية.

عضو مجلس رابطة الأدباء ورئيس تحرير مجلة «البيان» رأى أن الثقافة العربية فقدت رمزاً من رموزها برحيل السقاف، فبصماته على هذه الثقافة لا تمحى، ولو قرأنا حياته لوجدناه رجلاً معطاء، توزّع بين كثير من مجالات الثقافة منذ الأربعينات، وقبل ظهور النفط. وللسقاف تلامذة ومحبون لعب دوراً كبيراً في حياتهم، فهو مربي أجيال، وهو بطبيعة الحال الأب الروحي لمجلة «العربي»، ودوره حاضر في تأسيس رابطة الأدباء.

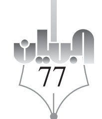
وأضاف: «بالنسبة لي فإن حبي له ينطلق من علاقته بوالدي من جهة، وبأنه رجل ذو نزعة عربية صرفة، فهو قومي الهوى، كان يفتخر بعروبته، وبشغفه باللغة العربية، وله في سبيل الدفاع عنها منازلات مهيبة، وصولات وجولات. وما أتمناه هو تخليد ذكراه بإطلاق اسمه على مكتبة أو مدرسة أو شارع، فلا أقل من ذلك من عمل يترك ذكراه في الأجيال القادمة».

الأديبة ليلى محمد صالح رأت في السقاف «الشاعر الكبير، أحد رجالات الكويت الخالدين في تاريخها الثقافي، وأحد رموز الحرية والعروبة، هو صوت الحرية والنضال في سماء مجد الكويت، وفي سماء المجد العربي، تغنى شاعرنا الكبير بالوطن الكويت، وبالحرية العربية، ودافع عن العروبة وتعب من أجلها، حتى اليوم المشؤوم في الثاني من أغسطس عام ١٩٩٠، حيث انقلبت الموازين أمامه وأصبحت قصائده بعد كارثة الغزو حزينة مخضبة بالدماء العربية، لهول ما حدث أمامه، وهو الشاعر الملتزم بقضايا وطنه وأمته، فأصبحت قصائده تتضمن مفردات الرفض والاحتجاج على الطغاة والطامعين، ممجدا الشهداء الأبرار. رحم الله شاعرنا أستاذاً كبيرا نعتز بتراثه وبأصالته الوطنية وعلينا أن نحافظ على تراثه الشعري، فهو شجرة باسقة في أرض الكويت والوطن العربي».

في تعقيبه لـ القبس على رحيل السقاف يقول الدكتور خليفة الوقيان «الفقيد الكبير الأستاذ أحمد السقاف أديب مميز ومناضل كبير، أخلص لقناعاته القومية، وناضل في سبيلها منذ أربعينات القرن الماضي، ولم يهن، ولم ييأس، وكان الإيمان بمقدرة الأمة على تجاوز واقعها المؤلم الوقود الذي أمده بالقوة، ومكنه من الصمود في وجه تيارات الانهزام.

مثقف تنويري، ومناضل قومي وشاعر وكاتب ملتزم، مؤمن بأن الإبداع لابد أن يوظف لخدمة القناعات الفكرية. استطاع الأستاذ السقاف أن يترك أثرا كبيرا في جمهرة من المريدين والتلامذة، الذين أحبوه وأعجبوا بنهجه في الحياة. ومن المؤكد أننا جميعا سنفتقد بغيابه أباً يمثل قمة الحنان، ومعلّما كنا نتلقى منه في كل حين درساً جديداً».

* صحيفة القبس ٢٠١٠/٨/١٨م.



رحل بعدما أرسى دعائم الثقافة في الكويت
أحمد السقاف... ترجمان العروبة

بقلم: مدحت علام *

حينما نتحدث عن الشاعر الكبير أحمد السقاف رحمه الله سنجد أننا أمام قامة شعرية وصلت إلى مستويات عربية متميزة، وأن ريادته في التجديد أسهمت في نهوض القصيدة العربية إلى مستويات عالية بجانب رفقاء دربه من الشعراء.

وبالإضافة إلى شاعرية السقاف المتميزة فإن إسهاماته في التنوير والمعرفة تعد من المجهودات التي تحسب لشاعرنا السقاف رحمه الله، تلك المجهودات التي دفعت بالحياة الثقافية في الكويت إلى الأمام، ولعل من أبرز هذه المجهودات سعيه الناجح في إصدار مجلة «العربي».

وبداية يجب التنويه إلى ما كان يتميز به السقاف من روح إنسانية محبة للجميع، وقلب اتسع لحب الإنسانية بكل أطيافها، إنه الشاعر الذي كان حضوره شفافاً، تحس بطيبته وأنت تلقاه في رابطة الأدباء، ويسلم عليك سواء كان يعرفك أو لا يعرفك.

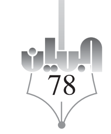
وان طيبته التي اكتسبها من حياته المزدحمة بالشعر قد جعلت له الكثير من المريدين الذين أطلوا على مزاجه الإنساني فوجدوه ناصع البياض يتسع لكل أشكال البشر.

والسقاف رائد في مجال العمل الثقافي منذ أن عمل مدرساً في المدرسة الشرقية عام ١٩٤٤ حينما نظم ندوة أدبية في منزله، ونتيجة لنجاح هذه الندوة فقد تنقلت بين دواوين نبلاء وفضلاء الكويت كل يوم خميس، ولم يتوقف العطاء عند هذا الحد ولكنه اشترك مع عبدالحميد الصانع في إصدار أول مجلة أدبية ثقافية اسمها «كاظمة» في عام ١٩٤٩ ولقد تميزت هذه المجلة بأن طباعتها كانت تتم في الكويت، وبالتالي تنقل في وظائف عدة ليعمل في دائرة المطبوعات والنشر مشرفاً على مطابع الحكومة وتخرج من تحت يديه الكثير من الشباب الكويتي.

ووقع اختيار صاحب السمو أمير البلاد الشيخ صباح الأحمد - وكان وقتها رئيسا لدائرة المطبوعات - على السقاف للسفر إلى بعض البلدان العربية من أجل التعاقد مع نخبة من المثقفين لإصدار

---

* صحفي وشاعر من مصر مقيم في الكويت.



مجلة عربية ضخمة، وبالتالي صدرت مجلة «العربي» التي لا تزال إلى الآن منارة مضيئة في جبين الكويت بفضل ما تمثله من قيمة ثقافية مهمة.

كما كان للسقاف إلى جانب أدواره الأدبية والثقافية الرائدة أدوار سياسية أخرى فقد عيّن وكيلاً لوزارة الإرشاد والأنباء - الإعلام حالياً - في عام ١٩٦٥، ثم عيّن في الهيئة العامة للجنوب والخليج العربي بدرجة سفير.

والسقاف من الأعضاء المؤسسين لرابطة الأدباء، وشغل منصب أمينها العام في فترة من فتراتها وأسهم في تطوير العمل الثقافي والإبداعي فيها جنباً إلى جنب مع أدباء الكويت الكبار.

ويتميز شعر السقاف بالقوة في المعنى والأصالة في الأسلوب والتمسك بالقصيدة العربية في شكلها ومضمونها وبالتالي فقد بدت الرؤية في مجملها متجهة إلى أغراض شعرية عدة لعل من أبرزها الاتجاه القومي، الذي توهج في معظم قصائده والرؤية الإنسانية التي تمسك بها في كل قصيدة أنشدها، كما إن وطنه الكويت كان حاضراً في قصائده ليقول في قصيدة «شهداء الكويت»:

هي ثكلى والحزن حزن شديد

فاختر اللفظ يوم يُرثى الشهيد

هي ثكلى وفي حشاها جروح

حار فيها الدواء والتضميد

هي ثكلى فاقصري يا قوافي

فمواساة مثلها لا تفيد

ودعيها تنوح فالخطب مهما

قيل عنه فهو البلاء الأكيد

في حين تفاعل السقاف مع كل القضايا العربية التي عاصرها، خصوصاً القضية العربية الأزلية «فلسطين» وما يواجهها من عدوان صهيوني غاشم، ليقول في تفاعله مع شهداء مجزرة «قانا»:

ويا أهل لبنان اني حملت

فؤادا بحبكم مفعما

فوالله ما غاب عن خاطري

جمال توطن ذاك الحمى

ولم أنس كوكبة مبدعين

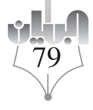
عروبتهم فوق كل انتما

يذودون عنها بسن اليراع

فوارس حقاً وليسوا دمى

وأصدر مركز البحوث والدراسات الكويتية عام ٢٠٠٤ كتاب «أحمد السقاف... نخبة من مقالاته ومقابلاته»، يعد من الكتب المهمة في المكتبة العربية، بفضل ما فيه من مواضيع كتبها السقاف بقلمه وتؤرخ لحقب مهمة في التاريخ العربي السياسي والأدبي.

واعتبر مركز البحوث والدراسات الكويتية الشاعر أحمد السقاف ترجمان العروبة، بفضل دعوته وإخلاصه للقومية العربية، وهو الذي كانت دراسته دينية وعربية، وحصل على كلية الحقوق، إلى جانب شغفه بالدراسات الأدبية، إلى جانب نجاحه في إخراج مشروعه القومي الكبير إلى النور وهو الذي تمثله مجلة «العربي» كما صدر له ١٤ مؤلفاً



منها المقتضب في معرفة لغة العرب و«أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية» و«تطور الوعي القومي في الكويت»، و«أحاديث في العروبة والقومية» وغيرها، ورصد مركز البحوث والدراسات الكويتية بعضاً من أقوال السقاف

مثل قوله: «العربي هو من اتخذ العربية لساناً، واعتز بالثقافة العربية، وأخلص لها واندمج في المجتمعات العربية سواء أكان في الأساس عربيا أم لم يكن».

وأوضح المركز أن موقف السقاف من قضية فلسطين... هو موقف المدافع الصلب عن الحق الفلسطيني والباحث المنقب في تاريخ اليهود قديماً وحديثاً وبيان زيف ادعاءاتهم».

كما كان داعياً إلى وحدة شاملة لأبناء الجزيرة العربية، ومؤكداً على أن الكويت أصالة واستقلالية.

وتعد شاعرية السقاف زمنياً الطبقة التالية لشوقي وحافظ ومطران والشابي، وقد كانت نشاطاته العلمية من الاتساع والعمق بحيث وضعته في صفوف المصلحين الاجتماعيين وقادة التنوير وبناة النهضة العربية الحديثة.

ورصد المركز بعض قصائد السقاف عن حبيبته الكويت التي قال عنها:

يقول لي الناس: ما اسم الحبيبة

لقد حير الفكر هذا السؤال

فقلت: الحكاية جدا غريبة

فما من غموض وما من خيال

أعيدوا التأمل في كل بيت

فقالوا عرفنا الكويت... الكويت

كما كانت للسقاف تحركاته المحمودة أثناء الغزو الصدامي الغاشم على الكويت، مدافعاً عن وطنه، متمسكاً باستقلال الكويت في كل المحافل الدولية، ليقول:

ياشهيد الكويت مليون باغ

سوف يمضي وسوف يبقى الشهيد

ثم رضيا في جنة الخلد واعلم

أنك اليوم بيننا محسود

تتباهى بك الكويت ويعلو

باسمك الحلو في الصباح النشيد

واحتوى الكتاب على مقالات السقاف ومنها «خواطر في العروبة والقومية» و«شيء من مبالغات السخفاء» و«علينا أن نعي هذه الأمور» و«القومية العربية والتحديات»، وغيرها إلى جانب بعض المقابلات التي أجريت معه.

وكرمت الكويت عام ٢٠٠١ شاعرنا السقاف، رحمه الله، «بجائزة الدولة التقديرية التي حصل عليها أيضا المؤرخ سيف مرزوق الشملان والآديب الراحل خالد سعود الزيد وسلمها له الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب السابق الدكتور محمد الرميحي، كما حصل السقاف على الكثير من التكريمات من الكويت وبعض البلدان العربية بفضل ما قدمه من إسهامات واضحة للساحة الثقافية.

* جريدة الراي السبت ٢١ اغسطس ٢٠١٠



من قلّة تعتز بهم أوطانهم
أحمد السقاف شاعر الكويت النابض عشقاً للعروبة

بقلم: آدم يوسف *

أحد رواد جيل التنوير، تفاعل مع قضايا عصره وحمل القومية عبئاً ثقيلاً. عاشق من طراز فريد وشاهد على قضايا عربية ووطنية بالغة الصعوبة والتعقيد. ضمير حي لبلاده وشاعر تشغله رفعة أمته. لم يستسلم يوماً لليأس ولم يركن إلى الكسل ولذة الشعور باللاجدوى، حتى بعد حادثة غزو الكويت، تلك الصدمة التي أحدثت شرخاً كبيراً في وجدانه لكنه كان أقوى وأصلب من أي وقت مضى فأصدر إثرها كتابه المشهور «صيف الغدر».

لم يعرف الانزواء أو التقوقع في دائرة ضيقة، بل انطلق إلى الفضاء الأرحب فذاعت شهرته ودرّست قصائده في الكثير من المدارس والجامعات على امتداد الوطن العربي.

حياته حافلة، مليئة بالإنجازات. يحظى باحترام ومحبة كبيرين. يحمل وسام مأرب من الجمهورية العربية اليمنية ووسام الاستقلال من جمهورية اليمن الديموقراطية الشعبية ونال كذلك جائزة الدولة التقديرية عام ٢٠٠١.

يصعب علينا التوقف عند سائر نقاط حياته، لكننا نحاول انتقاء شيء مما بين أيدينا نراه مناسباً لسياق الحديث، لاسيما اننا في صدد كتابة أقرب الى الاحتفاء بإنسان أعطى أمته ووطنه الكثير. ومثلما يعشق الكويتيون وطنهم ويعتزون به في كل مكان. يحق للكويت أن تعتز بشاعرها، الإنسان النبيل الذي عطّر بشعره وأنسامه أرجاء المكان. بلى، انه واحد من قلة تذكرهم أوطانهم مهما توالت السنون والأيام.

أحمد السقّاف مهموم دائماً بقضية التنوير. أنشأ يوم كان مدّرساً في المدرسة الشرقية عام ١٩٤٥ ندوة أدبية في منزله، ثم صارت الندوة متنقلة تعقد مساء كل خميس في ديوانية أحد الفضلاء حتى توقفت صيف ١٩٤٦. وفي ١٩٤٨ أنشأ أول مجلة أدبية ثقافية عامة تصدر وتطبع في الكويت مع المرحوم عبد الحميد الصانع، هي مجلة «كاظمة» التي توقفت عام ١٩٤٩ لأسباب خارجة على إرادته وعين ناظراً للمدرسة الشرقية بضع سنين عرف خلالها بالحزم. في خريف عام ١٩٥٦ نقلت خدماته إلى دائرة المطبوعات والنشر فأشرف على مطابع الحكومة ودرّب عدداً من الشباب الكويتيين. وفي

---

* صحفي من تشاد مقيم في الكويت.

ديسمبر ١٩٥٧ كلفه الشيخ صباح الأحمد رئيس دائرة المطبوعات يومذاك بالسفر إلى بعض الأقطار العربية للتعاقد مع من يقع عليهم اختياره لإصدار مجلة ثقافية ضخمة فتعاقد في مصر مع الدكتور أحمد زكي وبعض المحررين والفنيين وقدموا في مطلع ١٩٥٨ وصدرت مجلة «العربي» في العام ذاته.

يذكر أن طبع مجلة «العربي» أوجب تطوير المطبعة. كان لا بدّ من إمكانات كبيرة لطباعة المجلة الضخمة فأصدر رئيس الوزراء الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح تكليفه لأحمد السقاف السفر إلى ألمانيا لحضور معرض الطباعة في « دسلدورف» في مطلع مايو ١٩٥٨ فغادر السقاف إلى ألمانيا يرافقه خبير الطباعة السيد بيبوس وعاد من المهمة بكل ما تحتاج إليه المطبعة. أما النقلة الممتازة والرائعة في الوقت ذاته فهي مفاجأة الشباب الكويتي بتعيينهم رؤساء أقسام في المطبعة وتعيين إدارة جديدة للمطبعة من هؤلاء الشباب وكانوا مبتهجين في مواقعهم الجديدة. عني الشاعر أحمد السقاف كذلك بطبع المخطوطات القيمة، بالتعاون مع معهد المخطوطات التابع لجامعة الدول العربية. ومن أهم ما أنجز المعجم الضخم «تاج العروس» وحين توقف طبع هذا المعجم اتصل السقاف بمن حل مكانه في وزارة الإرشاد والأنباء سعدون الجاسم وعملا معاً على الطباعة حتى أنجز المشروع.

طريق الدبلوماسية

بعد مساهماته المتعددة في التنويروالثقافة انتقل شاعرنا إلى الدبلوماسية وميدان العمل السياسي فعين عام ١٩٦٢ وكيلاً لوزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام حالياً) وفي ١٩٦٥ نقلت خدماته إلى الهيئة العامة للجنوب والخليج العربي بدرجة سفير وهي هيئة مستقلة مرتبطة بوزير الخارجية، مهمتها بناء المدارس والمستشفيات والمستوصفات والكليات في اليمنين الشمالي والجنوبي (قبل الوحدة) وفي الإمارات أيضاً قبل أن تتحد وكانت الهيئة معنية بالبحرين وجنوب السودان أيضاً وكانت إنجازاته في هذه البلدان محل إعجاب وتقدير من حكوماتها وشعوبها. بذلك يكون السقاف أحد الشهود على النهضة الثقافية في الكويت وأبرز مؤسسيها. وهو عضو رابطة الأدباء وكان أمينها العام حتى ربيع ١٩٨٤ وتولّى رئاسة وفدها إلى المؤتمرات الأدبية لمدة تزيد على عشر سنين. قبل ذلك انخرط في سلك التعليم وعين عام ١٩٤٤ مدرساً للغة العربية في مدرسة المباركية ثم انتقل إلى المدرسة الشرقية وعين ناظراً لها صيف ١٩٥٠.

من شعره

لو توقفنا عند نماذج من شعر أحمد السقّاف لوجدنا شاهداً على ما نقول. لم يترك قضية سياسية ووجدانية إلا تفاعل معها. في ١٩٨٢ حين قامت قوات الاحتلال الصهيوني بالزحف على جنوب لبنان وتدمير المخيمات الفلسطينية، كتب قصيدته الذائعة الصيت «مئتا مليون» وألقاها في حفل أقيم في جمعية الخريجين آنذاك، يقول فيها:

ملعون هذا الصمت الفاجر

ملعون هذا الدجل المشبوه العاهر

ملعون من باع الصدق وخان الأرض



وتغنى بالهذيان السمج المرفوض.

ولم يكن اهتمام شاعرنا مقصوراً على مثل تلك القضايا الوطنية والقومية فحسب، إنما كان اهتمامه منصباً أيضاً على مسائل أخرى ذات بعد إنساني وعاطفي. ذات مرة مثلاً كان مسافراً إلى بلد عربي وشاهد في الشارع طفلاً ممزق الثياب يجر رجليه ببطء ويبكي فكتب قصيدته «الطفل المشرد» وقال:

جوعان لم يذق الطعاما

غدر الزمان به فهاما

متسربل بالبؤس يس

حب في تشرده عظاما

مات الذي يحنو علي

ـه فصارفي عدد اليتامى

وللشاعر قصائد وطنية، نستشف من خلالها تلك المحبة العميقة التي يكنها لأرض الكويت، قصائد غاية في الصدق والعذوبة:

يقول لي الناس ماسم الحبيبة؟

لقد حير الفكرهذا السؤال

فقلت الحكاية جداً غريبة

فما من غموض وما من خيال

أعيدو التأمل في كل بيت

فقالوا عرفنا الكويت الكويت

وكان الشاعر شديد التأثر بغياب الزعيم الراحل جمال عبدالناصر الرمز والأسطورة للقوميين العرب، وكان شاعرنا بكل تأكيد واحداً منهم. يقول في قصيدة «النسر»:

أنت باق ولم تزل في الوجود في قلوب وفي عيون سود

الجماهير نورها أنت في الليل وإلهامها إلى المنشود

حبّها حُب عابد قدّم النفس واهدى العنان للمعبود

ما شكت دربك الطويل وقد كا نت تمني الخطى بدرب جديد

أنت علمتها الصعود إلى المجد وعلمتها احتمال الصعود

كان الشاعر ألقى هذه القصيدة في حفل تأبين أقامه الاتحاد الاشتراكي في القاهرة في مطلع اكتوبر ١٩٧١ للزعيم العربي الراحل.

ومن الوقفات التي تدل على وفائه لأصدقائه تلك القصيدة التي ألقاها الشاعر في حفل تأبين أقيم للأديب الراحل أحمد البشر عام ١٩٨٢ في قاعة رابطة الأدباء. يقول فيها:

أحمد البشر جاء يرثيك أحمد بفؤاد من الفجيعة مجهد

جاء يرثيك ليس زلفى ولكن نسب بينه وبينك ممتد

لم يزده الخلاف في الرأي إلاّ قوة تمسح الخلاف وتشتد

ما افترقنا وإن تراخى لقاء رب قرب لصاحب وهو مبعد

كنت تبكي على العروبة مثلي ودموعي على دموعك تشهد

يا فقيد البيان عشت أبياً ألف طوبى لموضع لك مرقد

ما لا يعلمه الكثيرون هو أن شعر أحمد السقاف تجاوز الوطن العربي وانتقل إلى العالمية إذ ترجمت قصائده إلى الإيطالية والفرنسية، بل أصبح فكره ونهجه الأدبي يدّرسان في جامعات أوروبية منها جامعة نابولي حيث يدرس طلبة قسم اللغة والأدب العربي شعر أحمد السقاف .

في عام ١٩٩٦ اختارت إحدى الطالبات في جامعة نابولي وتدعى ماريا انجلا أحمد السقاف أعماله الأدبية وأشعاره موضوعاً لرسالة الدكتوراه التي قدمتها آنذاك تحت إشراف الدكتور فتحي مقبول أستاذ الأدب العربي هناك ومؤلف كتاب «أحمد السقاف شاعر العرب وراية العروبة». ويقول الدكتور مقبول في مقدمة كتابه إنه بعدما ألف الكثير من الكتب عن الإنتاج الشعري في عدد من الأقطار العربية، منها الكويت والأردن والسعودية وقطر والبحرين، وعدد من الكتب الأخرى عن الشعر المعاصر والشعر النبطي، وجد أنه من المناسب أن يتحول إلى الكتابة بشيء من الإسهاب والتفصيل للشعراء العرب المهمين. قرر حينذاك أن يبدأ بالكتابة عن حياة ومؤلفات الشاعر الكويتي الكبير والكاتب العربي الأنيق الأستاذ أحمد السقاف الملقب بشاعر العرب. يضيف الدكتور مقبول في مقدمة كتابه: « أن الشاعر الأديب أحمد السقاف يعتبر بلا شك شاعر الأمة وراية القومية العربية والمناضل الصلب في الدفاع عن قضايا أمته وقد حمل هم الأمة العربية على كاهله منذ أن كان فتى يافعاً ولا يزال يكرس كل نشاطاته الثقافية والإنسانية لخدمة هذه الأمة بعيداً عن العنصرية والتعصب الأعمى».

كما ترجم شعر أحمد السقاف إلى الفرنسية إذ ورد في كتاب « همسات الروح» الذي أصدره البروفيسور إلياس زحلاوي بإشراف الفيلسوف الفرنسي المشهور جان جيتون وتقديمه أن الأديب والشاعر الكبير احمد السقاف إنما هو رائد من رواد الحركة الثقافية والفكرية في الكويت إذ أصدر وصديقه عبد الحميد الصانع أول مجلة تطبع وتوزع في الكويت هي مجلة « كاظمة «كما ساهم وأصدقاؤه في النادي الثقافي القومي بإصدار مجلة «الإيمان».

يقول جيتون في مقدمة الكتاب : «ساهم السقاف بشكل كبير في نشر الثقافة والمعرفة ليس في الكويت فحسب وإنما في الأقطار العربية، من خلال مركزه في دائرة المطبوعات والنشر، قبل استقلال الكويت، وفي وزارة الإرشاد والأنباء بعد الاستقلال حين عين وكيلاً للوزارة . ففي ديسمبر ١٩٥٧ قر الرأي على إصدار مجلة شهرية ثقافية ضخمة تقدم الى جميع القراء العرب في سائر أقطارهم. وصدر التكليف من رئيس دائرة المطبوعات والنشر الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح لأحمد السقاف بالسفر إلى الأقطار العربية للتعاقد مع من يختارهم لهذه المهمة وتم ذلك. وفي مصر وجد أحمد السقاف من يبحث عنهم وكان في مقدمهم الدكتور أحمد زكي». ويتناول الكتاب مجموعة من قصائد الشاعر بالترجمة والشرح.

شهادة

«أحمد السقاف لم يكن قيمة أدبية فريدة



فحسب، إنما كان قيمة إنسانية عظيمة تستحق التوقف عندها فرغم انضباطيته وصرامته التي يضرب بها المثل إلا انه كان من الرقة والحس الإنساني المرهف ما لا يمكن وصفه. فهو كمن يحمل العصا بيد ويحمل الياسمين باليد الأخرى، يحاسبك بشدة عندما تخطئ ويحضنك بحنان عندما تحزن، ويبدو ذلك حتى في شعره فله الكثير من القصائد الإنسانية المرهفة إلى جانب القصائد الحماسية الوطنية فهو كالشمس والمطر المتزامنين في يوم واحد.

أحمد السقاف الإنسان تعلمت منه الكثير. تعلمت منه احترام الآخرين، الصغير قبل الكبير، الفقير قبل الغني، الضعيف قبل القوي . تعلمت منه أن هناك مبادئ أساسية لو التزمنا بها سنصبح أكثر الناس قوة وغنى وهي الأمانة والصدق، الشجاعة الأدبية والعطاء من دون حساب وأن تحب لأخيك كما تحب لنفسك .

أحمد السقاف علمني أنه لا بديل إلى الكتاب والعلم فعلينا اتخاذ الكتاب رفيق درب دائماً وهو حتماً لا يخذلك أبداً. لذا فإن وجود احمد السقاف في حياتي لم يكن ضرورة عاطفية إنسانية فحسب وإنما كان مستفزاً لقدراتي الذهنية ولإبداعي منذ الصغر.

أحمد السقاف زرع فينا قيماً ومبادئ إنسانية جميلة جداً أعتز بها كثيراً، لذا فأنا حتماً أفخر بأن أكون ابنة له».

مؤلفاته:

١ـــ «شعر أحمد السقاف»، وهو ديوان يضم أشعاره حتى مطلع ١٩٨٩م

٢ـــ «من شعر أحمد السقاف»، الطبعة الأولى ٢٠٠١

٣ـــ «المقتضب في معرفة لغة العرب»، طبعة ثالثة ١٩٩٠

٤ـــ «أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية»، طبعة رابعة ١٩٨٥

٥ـــ «الأوراق»، كتاب يبحث في أشهر ديارات العراق والشعراء الذين كانوا يتطرحون فيها، شركة الربيعان للنشر طبعة ثالثة ١٩٨٢

٦ـــ «تطور الوعي القومي في الكويت»، رابطة الأدباء ١٩٨٢

٧ـــ «حكايات من الوطن العربي الكبير» طبعة ثالثة ١٩٩٥

٨ـــ «العنصرية الصهيونية في التوراة»، شركة الربيعان ١٩٨٤

٩ـــ «قطوف دانية، عشرون شاعراً جاهلياً ومخضرماً»، دار قرطاس ١٩٩٥

١٠ـــ «أحلى القطوف، عشرون شاعراً أموياً ومخضرما»، ١٩٩٦

١١ـــ الطرف في الملح والنوادر والأخبار والأشعار١٩٩٦

١٢ـــ «أحاديث في العروبة والقومية»، ١٩٩٧

١٣ـــ «أغلى القطوف، عشرون شاعراً عباسياً»، ٢٠٠٠

١٤ـــ «أحمد السقاف في مقالاته ومقابلاته

جريدة الجريدة - الاثنين ١٧ سبتمبر ٢٠٠٧

غنت له نور الهدى ونجاة والمرشدي:

غزليات أحمد السقاف

بقلم: هشام محسن السقاف*

من كتاب (القابض على جمر الإبداع) ١ للأستاذ أحمد بكري عصلة الذي أجمل فيه نتاج قريحة الشاعر الكبير أحمد السقاف قرابة ستين عاماً من الإبداع الأصيل، نقتنص هذه الكلمات من غزليات السقاف التي ترقص الإنسان والجان معاً.

يقول عصلة:(إذا ضممنا شعر السقاف في المرأة، ومقدماته الغزلة وشعره في قصص الحب، إلى غزله المفرد، وهو قليل، حصلنا على كمٍ في الغزل معقول، يمكن أن يكون اتجاهاً ينطوي على حس صادق، وقدرة وتمكن، وجل شعره هنا يرجع إلى أيام الشباب، والفتوة، والصبا، إذ كان لابد لروحه الفتية من أن تلتقط الجمال وتعبر عنه، فما خلق المرء من «صخر» كما يقول المتنبي ٢، وحين تحدث السقاف عن كتابه «الأديرة» ٣ قال: لابد للمرء من محطة يأنس إليها، ويستريح معها من عناء الحديث القومي، فالإنسان كذلك من لحم ودم).

وما دام الأستاذ عصلة قد ذكر المقدمات الغزلية في شعر السقاف ضمن ضرب الغزل في ديوانه، فلطالما استرعتني المقدمة الغزلية المطربة في قصيدته العصماء «بنت بغداد» التي ألقاها عام ١٩٦٥م في مؤتمر الأدباء ومهرجان الشعر في بغداد بحضور الرئيس العراقي عبدالسلام عارف وفيها يقول:

عصف الهوى بحصافتي ووقاري
فكشفت بعد تكتمي أسراري

بأبي التي ملكت عليَّ مشاعري
بجمالها ودلالها السحارِ

الكاعب المكسال ترفل في السنى
وتضوع عن أرجٍ لها فوارِ

سارقتها النظر الخجول فسددتْ
سهماً فكنت كلاعبٍ بالنارِ

فإذا الفؤاد صريعها ولطالما
صرعتْ خليَّ القوم ذات سوارِ

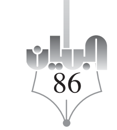
والمرء إن لقي الغرام مبكراً
لقي العذاب وعاش رهن إسارِ

ما أنس لا أنس «المعظم» زاخراً
بالغيد، والأمواه، والأزهارِ

يجلو الهموم عن القلوب بحسنه
فيزيد في حسنٍ وفي أعمارِ

---

* كاتب من اليمن.



وله مع الأصال أجمل منظر

بظهور أسرابٍ من الأقمارِ

يخرجن للشط الرحيب لنزهة

وكأنهن حمائم وقماري

لكن في ألحاظهن بواتراً

فحذار من نظراتهن حذار(٤)

ولا نجد في غزل المطالع هوى للطلليات أو سيراً على نهج الجاهليين، فالتجديد بيّن جلي في مطالع السقاف يخدم مبناه وغرضه، وعنه يقول عصله (.. أما غزل المطالع فإنه لا يعني السير على نهج الجاهليين في الغزل والنسيب والوقوف على الأطلال، فهو لم يفعل ذلك البتة، ولكنه اتخذ أسلوباً رمزياً هو التغزل بالمدائن العربية التي كان يدعى لها، متفوقاً على الشعراء القدماء بتجديد الموضوع، ولئن كان النسيب قديماً غير واقعي فإن في مطالع السقاف الكثير من الواقع)٥ ولا أجد حضوراً مكثفاً للمدينة العربية، والتغني بالمكان وإحيائه في الوجدان العربي، واستحضار تأريخيته في الحاضر العربي، كالذي نجده في شعر السقاف من فلسطين بمدنها المختلفة إلى الكويت وعمان والخليج العربي والسعودية وصنعاء وعدن وحجة وسبأ وحمير إلى القاهرة ودمشق ولبنان (بيروت وقانا والجنوب) ومن بغداد وسامراء وأم الرصاص حتى تونس وليبيا والجزائر والمغرب، وهذه المدن والأماكن المضمخة بحس عروبي صادق يستحضرها الشاعر السقاف ضمن ناشئة تكوينية تجمع بين الغزل والتغني بالمآثر والتاريخ وتدعو إلى التثوير والخروج من رداءة الواقع العربي، يقول الأستاذ محمد حسن عبدالله: (ما اختص به السقاف من بين شعراء جيله، في بيئته، هو اتساع نظرته لتشمل كل أقطار الوطن العربي، وهذه عناوين بعض قصائده المختارة: في مهرجان تونس، دمشق، بنت بغداد، إيه بغداد والأحاديث شتى، عمان والخليج العربي، تحية الكويت لمصر،.. إلخ، فهذا الديوان الشامل لإنتاج السقاف (صدر عام ١٩٨٨م) قد انطوى على قصائد تحمل من أسماء الأقطار والمدن العربية ما يعد ظاهرة فريدة في الشعر العربي الحديث، وهذه القصائد جسب ترتيبها في الديوان: بنت الأصول (بغداد) ص ٢٧، أم الرصاص (العراق) ص ٤٧، بغداد ص ٦٠، حجة (اليمن) ص ٧٧، الكويت ص ٧٩، صنعاء (اليمن) ص ١٠٧، لله بغداد ص ١١٨ ، عرين العروبة (المغرب) ص ١٣٧، أول سبتمبر (ليبيا) ص ١٥٤، الجزائر ص ١٨٥، تونس ص ١٩٨ ، دمشق ص ٢١٦، أيه بغداد ص٢٢٨، عمان والخليج العربي ص ٢٦٣ ، فلسطين ص ٢٦٨، بنت بغداد ص ٢٩٦، قبلة إلى أوراس (الجزائر) ص٣١٧، اقتلوهم (الجزائر) ص٣٢٤، بورسعيد (مصر) ص ٣٤٠ ، إلى جبل أوراس (الجزائر) ص٣٤٤، لمصر ص ٣٧٧، آثار سامراء (العراق) ٤٤٨.. هذه اثنتان وعشرون قصيدة، نسبتها إلى جملة قصائد الديوان ، وقد بلغت اثنتين وسبعين قصيدة - تتجاوز الثلاثين في المائة (٣٠,٥٪)وهذه درجة من الاهتمام لم يبلغها - في ما نعرف - شاعر آخر، ومن حق الشاعر أحمد السقاف أن يعد

بجدارة شاعر المدن العربية، ومن ثم شاعر العروبة بحق)٦.

إنني لألمح - الآن - بتجل ووضوح مقدرة السقاف الشعرية في جعل المكان حاضراً في مشهده الغزلي دون تعسف، حتى لنصاب بالحيرة من كيفية حضور (الكنيسة والحرم) في لقائه بالحبيب في خاتمة رائعته الغزلية المغناة (اللقاء العظيم)٧:

فلم ترض إلا أن يكون لقاؤنا

غداة غد بين الكنيسة والحرم

وهذه القصيدة إحدى روائع السقاف وهو في ربيع العمر (١٩٥٥م) وقد قام بتلحينها وغنّاها الفنان القدير محمد مرشد ناجي وتقول بعض أبياتها:

لك الله من قلب يمزقه الألم

ويانفس صبراً إن ألم بك السقم

ينام خليُّ القوم ملء جفونه

ونوم ذوي الشوق المبرح كالعدم

تعلقتها عن غير قصد فأصبحت

خيالي وأفكاري التي تلهم القلم

فوالله لو مرت بشيخ معمر

عظيم التقى يوماً لحل به لمم

وراح يجيل الطرف في كل فاتن

وأنكر أعوام التهجد وانهزم

لها طلعة لن يلمح المرء مثلها

وإن طاف في دنيا العروبة والعجم

تناسقت الأعضاء فيها وإنها

لتمثال فنان ولوحة من رسم

ويطربني منها حديث مهذب

رقيق المعاني رائع الجرس والنغم

وإن ضحكت هزت قلوباً وأنعشت

نفوساً وألوت بالكآبة والسأم

وإن ضمها في ساعة الأنس مجلس

فإن جميع الحاضرين لها خدم

نظرت إليها نظرة جانبية

فأغضت حياءً وهي تعلم ما أكتتم

وقد سرني أني أثرت اهتمامها

وأن الهوى قد ثار في القلب واحتدم

وفي ليلة سدت طريقي كأنها

عمود ضياء شق ما ساد من عتم

فأطرقت والقلب المتيم خافق

إلى رشفة ترويه من شفة وفم

لقد صاغ المرشدي الكبير لحن هذه القصيدة بمقدرة الصائغ الماهر، بعد أن عكف عليها أياماً طويلة، فخرجت بهذه الحلة اللحنية القشيبة، وتصبح الأغنية واحدة من أجمل ما أبدع المرشدي بتكاملات الشعر الجميل واللحن الرائع والأداء المتميز.

إن هذه القصيدة: (حكاية عشق على النمط العمري - نسبة إلى عمر بن أبي ربيعة - فيها انفعالات حية، وتطلعات ماكرة، وعواطف تحاول اصطياد عواطف أخرى، وفيها أيضاً ولا يليق فنياً وذوقاً أن نغفل هذا - التزام بأصول العشق عند العرب، في وصف الجمال الأنثوي، وفي جعل المرأة مطلوبة والرجل طالب لها، وفي استحباب الظلم منها، لأنه

رمز عفتها وبعدها عن التهالك: ولكنها تمضي إلى غاية أبعد من كل هذا، ماذا نكتشف في البيت الأخير، وليس قبله، أن المعشوقة التي إذا حضرت، فالجميع لها خدم هي العروبة ذاتها.. إذ لا يجمع بين الكنيسة والحرم غير العروبة)٨. لقد حمل أحمد السقاف أمانة العمل القومي العربي المنزه من الحزبية والشوفينية، على مدى زمني يتجاوز الستين عاماً، وعلى امتداد مسيرته الحياتية من جنوب الجزيرة إلى شمالها، كان الشعر إحدى وسائطه المعبرة والصادقة لترجمة مشاعر وطموحات ونضالات أمته العربية، فهو في قضايا الأمة الشاعر الثائر والخطيب المفوه الذي يعتلي المنابر للتعبير عن طموحات وقضايا وحقوق العرب، شاحذاً للهمم وباعثاً للأمال، لاتكسره الأزمات أو تفقده إيمانه الراسخ بالمبادئ القومية التي آمن وعمل وجاهد من أجلها .وفي ذلك الخضم العظيم، ومن لجج شاعريته المتقدة الهادفة، يتزين بحر شعره بلألأة مضيئة من غزليات متناثرة بين اللجة واللجة، كهذه القصيدة التي قالها السقاف في باكر حياته: عام ١٩٤٣ وغنتها الفنانة نور الهدى، وهي بعنوان (يا ظالمي):

لا تلمني إن تضرعت إليك

فأنا يا ظالمي - طوع يديك

بأبي أنت أغثني إنني

جئت أشكو موجعاً من مقلتيك

جرح القلب بسهميك وقد

سره أن الدواء في شفتيك

خل عنك الوهم فالحب الذي

ذاد عن عيني الكرى بادٍ عليك

نعس الطرف وكم شاهدته

يقظاً يحرمني من وجنتيك

وعلى خديك لوعات الهوى

كلها قد سقتها مني إليك

بدا شعرُك في فتنته

قلقاً مضطرباً من كتفيك

ودليل غير هذا أنني

قد وجدت السحر مسحوراً لديك

فدع الأعذار وارحم مدنفاً

مل ما رددته عن والديك

ذاق من حبك ما أنحله

وأتى بالروح يفدي ناظريك

وعن هذه القصيدة المغناة يقول د. عبدالعزيز المقالح: (هذه القصيدة بديعة في غنائيتها وصورها وشفافية معانيها، وفي أسلوب تعبيرها الخالي من النمطية البيتية، وهي من أوائل ما كتبه الشاعر، وهي تشف عن شاعر لا تنقصه الموهبة، ولا الخبرة بالكتابة الشعرية، وهي بعنوان «يا ظالمي» وقد جاءت مرفقة بإشارة تقول:«غنتها نور الهدى في مطلع ١٩٤٣، وهذه الإشارة تعني الكثير لمن يعرف الفنانة الكبيرة نور الهدى، وما كان لها من مقام رفيع في عالم الفن الجميل أربعينيات القرن المنصرم وخمسينياته)٩. وفي العام ١٩٦١م جاءت قصيدته «الحكاية وهم» وهي غزلية بجدارة تدحض ما توصل إليه باحث أن «اللقاء العظيم» هي آخر قريضه



الغزلي. وأتذكر - الآن- أن «الحكاية وهم» قد نشرت في مجلة «البيان» لسان حال رابطة الأدباء في الكويت في العدد المكرس للاحتفاء بالشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري بمناسبة زيارته للكويت عام ١٩٧٩م، وتقول أبيات القصيدة:

ليس لي بالذي تقولين علم

لا وعينيك فالحكاية وهم

نشر الحاسدون هذي الأقاويل

وياليتهم مدى العمر بكم

أنت مازلت في فؤادي تقيمين

وتصديقك الإشاعات ظلم

هل يفيد الهروب من أسر عينيك

وفي كل نظرة منك سهم

علم الله كم أعاني من البعد

وكم شفني من الوجد سقم

لم أجد كلما اتصلت جواباً

بدل البيت أم تغير رقم

إن تظني أن الصدود كفيل

بتناسي الهوى فظنك إثم

كل يوم تؤججين اشتياقي

حين يزهو حسن ولبس وجسم

بعض هذا الجمال يسلب عقلي

كيف إن زانه ذكاء وفهم

فأرحمي القلب فالحياة فراغ

ليس فيها بعد ابتعادك طعم

وفي العام ١٩٦٠م نظم الشاعر قصيدته «أعد الحقيبة» التي غنتها الفنانة العربية الكبيرة نجاة الصغيرة، كما يبين ذلك الهامش الذي ذيلت به القصيدة وجاءت على لسان الحبيبة، تقول:

أعد الحقيبة ثم ابتسم

وأسكر روحي بحلو النغم

وقال: طربت إلى سفرة

أزور بها مصر أم الهرم

فقلت له ما أمر الفراق

ولكن متى شئت يحلو الألم

وودعته في المطار ودمعي

يريد التدفق لولا الشمم

وطار فطار فؤادي عليه

وعدت أجرر مني القدم

وحاولت أكتم حزني ولكن

فشلت ولم يبق لي ما اكتتم

وكم من ليالٍ سهرت أناجي

له صورة دونها بدر تم

أقول له: أنني في عذاب

ومن فرط حبي له لم أنم

وأني أعيش بسجن صغير

وجسمي من غير روح ودم

وأن الذي كنت ألقاه حلواً

تغير في ناظري واصطدم

فما نزهتي غير تضييع وقت

وما وحدتي غير تجميع هم

ولما أتاني منه جواب

يؤكد لي شوقه بالقسم

ويعرب عن عودة في القريب

ويكشف عن حبه والندم

مسحت جراحي وقلت يعيش

هوىً بيننا موغل في القدم

ويظل الغزل الرفيع في شعر أحمد السقاف الوجه الآخر لشاعرية رجل يحمل العربية كلغة والعرب كأمة والقومية كوسيلة سامية للتضامن والتلاحم مكونات أساسية لمشروع عربي كبير، يذكرنا برجالات من ذات الصنف كان ابن الكوفة الحمراء (أحمد المتنبي) واحد منهم، ويتفرد الأستاذ الأديب والشاعر أحمد السقاف بتلك الخاصية وتلك السمات، ويحلق بشعره تعبيراً عن صدق قناعاته السياسية والوجدانية والفكرية في مضمار العمل العروبي والقومي النزيه.

صحيفة الأيام- اليمن - ٢٠٠٩/٠٣/٠١

الهوامش:

١) د بكري عصلة، أحمد السقاف، القابض على جمر الإبداع،الكويت، ٢٠٠٨م.

٢) ه يشير إلى بيت المتنبي: مالي أصخرة

أنا لا تحركني هذي المدام ولا هذي الأغاريد

٣) كتاب «الأوراق.. في الديارات النصرانية» للأستاذ أحمد السقاف.

٤) شعر أحمد السقاف، ديوان.

٥) الجريدة، العدد ٢٨٩، الأربعاء ٣٠ أبريل ٢٠٠٨م ص ٢٥ من محاضرة نظمتها كلية التربية الأساسية بجامعة الكويت.

٦) كتاب: أحمد السقاف: شخصية مهرجان القرين الثقافي الرابع عشر، ديسمبر ٢٠٠٧م شهادة د. محمد حسن عبدالله:(الأنهار تجري إلى البحر.. في محبة أحمد السقاف) ص ٣٥-١٧.

٧) ديوان: شعر أحمد السقاف ص ٣٦٤.

٨) د. محمد حسن عبدالله، المرجع السابق ص ٢٨.

٩) كتاب: أحمد السقاف.. شخصية مهرجان القرين الثقافي الرابع عشر ص ٥٣.

الأديب أحمد السقاف
صاحب منهاج التنوير والقومية العربية في الأدب الكويتي

بقلم: جمال بخيت*

رحل الأديب والشاعر الكبير أحمد السقاف.. رحل شاعر القومية العربية وأحد مبدعي الكويت خلال القرن الماضي، وحتى رحيله فهو رائد متميز من رواد النهضة العربية الحديثة منذ عام ..١٩١٩ رحل الأديب الذي عايش أحداث وطنه وأمته وعروبته فكان اصدق دعاة الوحدة العربية... السقاف أحد رواد الإصلاح عندما كان رائداً من رواد البناء وانطلاقة عمله بالهيئة العامة للجنوب والخليج العربي فوضع اللبنات الأولى للمدارس والمستشفيات والمؤسسات الاجتماعية في أنحاء كثيرة من أطراف الجزيرة العربية.

عروبة وشعر لطالما تغنى السقاف بوطنه الكويتي في أفراحه وأحزانه ومن ينسى عندما قال بعد الاعتداء على رمز البلاد عام ١٩٨٥ المرحوم سمو الشيخ جابر الأحمد.. يهنيك هذا الحب جابر.. يا ابن المكارم والمفاخر الى قوله: ماذا اقول عن الذين لهم جذور في الصغائر.. حين كل مجهول يساق الى الخيانة وهو صاغر.. تسعى به عمياء مزقت الروابط والاواصر لم يسلم الفارق حين هوت عليه بالخناجر.

وبرع الراحل السقاف في شعر الرثاء عندما كتب في قصيدة يرثي بها الراحل أحمد البشر الرومي.. أحمد البشر جاء يرثيك أحمد.. بفؤاد من الفجيعة مجهد..

ولطالما اخذ الحزن الكثير منه لرحيل الاحباء.. والأدباء الذين عايشوه في رحلته الشعرية وكثيراً ما قدم إبداعاته الشعرية في مدح الوطن ورثاء الأمة العربية، وكثيراً ما أبدع شعراً في ثورات العالم العربي في مصر وبغداد واليمن ولبنان وسورية والمغرب والجزائر، ولم ينس الراحل السقاف القضية الأم في الوطن العربي وهي قضية فلسطين، وكثيراً ما كانت أشعاره تمثل وقفات ثائر ضد الظلم الصهيوني. وبدأ السقاف في هذا الصدد منذ أواخر الأربعينات وعند قرار تقسيم فلسطين قال:

بين فتك الظبا وخوض الملاحم

ظهر المجد وهو جذلان باسم

بارك الله في الجهاد ولا

عاشت نفوس تعيش عيش البهائم

اي معنى للسلم ان سخروا الحرب

وما قيمة الجبان المسالم.

---

* صحفي من مصر مقيم في الكويت.



رؤية وله في آمال التحرر العربي نظرة تأمليه.. يقول لقائد ثورة مصر: جمال فلسطين ترنو اليك لتقطع من وحشها دابــره.. لقد طال فيها مقام الطريد وراحت مكائدة الماكرة.

السقاف الذي استلهم ثقافته من المنبع الديني لدراسته اللغوية والدينية، فهو رحمه الله حافظ للقرآن الكريم وحافظ للمعلقات والكثير من الشعر القديم، وله شغف كبير بالتراث وألوانه وروائعه، ووصف الراحل الكبير بالتواضع وكانت عطاءاته الشعرية هي أحد مصادر ثراء المكتبة العربية.

من حياته

خاض السقاف ميدانٍ العمل السياسي فعين عام ١٩٦٢ وكيلاً لوزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام حالياً) وفي ١٩٦٥ نقلت خدماته إلى الهيئة العامة للجنوب والخليج العربي بدرجة سفير وهي هيئة مستقلة مرتبطة بوزير الخارجية، مهمتها بناء المدارس والمستشفيات والمستوصفات والكليات في اليمنين الشمالي والجنوبي (قبل الوحدة)، وفي الإمارات أيضاً قبل أن تتحد، وكانت الهيئةِ معنية بالبحرين وجنوب السودان أيضاً وكانت إنجازاته في هذه البلدان محل إعجاب وتقدير من حكوماتها وشعوبها وبذلك يكون السقاف أحد الشهود على النهضة الثقافية في الكويت وأبرز مؤسسيها وهو عضو رابطة الأدباء وكان أمينها العام حتى ربيع ١٩٨٤ وتولى رئاسة وفدها إلى المؤتمرات الأدبية لمدة تزيد على عشر سنين. قبل ذلك انخرط في سلك التعليم وعين عام ١٩٤٤ مدرساً للغة العربية في مدرسة المباركية ثمِ انتقل إلى المدرسة الشرقية وعين ناظراً لها صيف ١٩٥٠.

عندما كان مدرساً في المدرسة الشرقية عام ١٩٤٤ أقام ندوة أدبية في منزله، ثم صارت الندوة متنقلة تعقد مساء كل خميس في ديوانية أحد الفضلاء حتى توقفت صيف ١٩٤٦. وفي ١٩٤٨ أنشأ مع عبدالحميد الصانع أول مجلة أدبية ثقافية عامة تصدر وتطبع في الكويت، هي مجلة كاظمة التي توقفت عام ١٩٤٩ لأسباب خارجة على إرادته وعين ناظراً للمدرسة الشرقية بضع سنين عرف خلالها بالحزم. في خريف عام ١٩٥٦ نقلت خدماته إلى دائرة المطبوعات والنشر فأشرف على مطابع الحكومة ودرب عدداً من الشباب الكويتيين. وفي ديسمبر١٩٥٧ كلفه سمو الشيخ صباح الأحمد رئيس دائرة المطبوعات يومذاك بالسفر إلى بعض الأقطار العربية للتعاقد مع من يقع عليهم اختياره لإصدار مجلة ثقافية ضخمة، فتعاقد في مصر مع الدكتور أحمد زكي عاكف وبعض المحررين والفنيين وقدموا في مطلع ١٩٥٨ وصدرت مجلة "العربي" في العام ذاته. يذكر أن طبع مجلة العربي أوجب تطوير المطبعة. كان لا بد من إمكانات كبيرة لطباعة المجلة الضخمة، فأصدر رئيس الوزراء الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح تكليفه لأحمد السقاف السفر إلى ألمانيا لحضور معرض الطباعة في دسلدورف في مطلع مايو ١٩٥٨ فغادر السقاف إلى ألمانيا يرافقه خبير الطباعة السيد

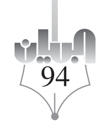
بيبوس وعاد من المهمة بكل ما تحتاج إليه المطبعة. أما النقلة الممتازة والرائعة في الوقت ذاته فهي مفاجأة الشباب الكويتي بتعيينهم رؤساء أقسام في المطبعة وتعيين إدارة جديدة للمطبعة من هؤلاء الشباب، وكانوا مبتهجين في مواقعهم الجديدة. عني الشاعر أحمد السقاف كذلك بطبع المخطوطات القيمة، بالتعاون مع معهد المخطوطات التابع لجامعة الدول العربية. ومن أهم ما أنجز المعجم الضخم "تاج العروس" وحين توقف طبع هذا المعجم اتصل السقاف بمن حل مكانه في وزارة الإرشاد والأنباء سعدون الجاسم وعملا معاً على الطباعة حتى أنجز المشروع.

ويحسب للسقاف مشروعه القومي الكبير بإصدار مجلة العربي عندما صدرت أواخر ديسمبر العام ١٩٥٨، ويعتبر أول من أصدر مجلة تطبع في الكويت وهي كاظمة بالتعاون مع المرحوم عبدالحميد الصانع وذلك عام ١٩٤٨ وأنشأ النادي الثقافي القومي وله الكثير من المؤلفات منها "المقتضب في معرفة لغة العرب" و"أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية" وشعر أحمد السقاف ومن شعر أحمد السقاف وصيف الغدر عن الغزو الصدامي الآثم وأغلى القطوف عن الشعر العباسي واحاديث في العروبة والقومية وغيرها من الاصدارات التي سجلت تأثيرات ادبية على القراء والمتابعين لأدب وشعر السقاف.

قال محمد حسن عبد الله عن كتابات السقاف وأسلوبه اللغوي : "لسنا في حاجة إلى أن ننبه إلى اللغة النقية الصافية التي كتب بها السقاف مقالته، فهذا الأسلوب السهل الممتنع لا يستطيعه إلا أديب قدير ملك قلمه وسيطر على لغته، كلماته على قدر معانيه، وعاطفته القومية الجياشة يحكمها ويشذبها بتحليله ورصده لأطوار التاريخ العربي، فالمقالة برغم ما فيها من حزن وثورة وتنديد بالمتواكلين ظلت في مستوى الفكرة والقضية من حيث يجب أن يسيطر العقل وأن يبدأ العمل من جديد.

أسلوب السقاف أخذ من القدماء ما لا يجب التفريط فيه وما لا يستغني الأديب عنه، الصحة اللغوية والدقة في التعبير عن الفكرة واستقامة الجمل وترابطها بحيث تأخذ القارئ على صفحاتها المنسابة من البداية حتى تسلمه إلى النهاية، كما أخذ من أساليب المحدثين أطيب ما عندهم فهو بعيد عن التعقيد والتغني بالأغراب وشطحات الفكر أو الخيال. ملتزم لوحدة الموضوع في المقالة الواحدة، يمضي مع فكرته حتى يجلوها من شتى جوانبها، ويكشف عن موقف أصيل، ويخاطب قارئه من مستوى العقل والعاطفة معا، ويكتب إليه من موقف المتحدث الملاصق، لا المستعلي الذي يتباهى بمعرفته.

جريدة السياسة بتاريخ ٢٠١٠/٨/١٧م



شهادات شعرية

كان الأديب أحمد السقاف محبوباً لدى الشعراء الذين عاصروه، وكان له حضور بارز ومكانة في قريحتهم الشعرية. وقد حصلت "البيان" من ابنة الراحل فارعة السقاف على هذه القصائد التي قيلت بحق السقاف من شعراء عرفوه حق المعرفة، فاستحق شهادتهم.



كأنه هنا (١)

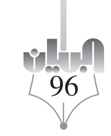
شعر: جنة القريني*

كأنه هنا..
كأنني الآن أراهُ
يدخلُ القاعةَ
يمْشي نَحوَنَا
بكل عنفوان كبرهِ الذي كانَ
قُبيل أن ينالهُ الضنَى
وينتقي مكانهُ أمَامَنا
كَأنّني أَسمْعُهُ يَقُولْ
الحَرْفُ لا يزولْ
إنْ قِيْلَ أوْ إن خُطّ بالقَلَمْ
والحقُّ لا يَحُولْ
إنْ زَوّرُوا التاريخَ والذّممْ
فَلْتَصْهَرُوا الأفكارَ
في مجامرِ العقولْ
ولتشربوا النُورَ مَعَ الطولْ
لكي تُزيلُوا تُخمةَ الظُلَمْ
ولتَرتَدُوا حُريِّةَ الفُصولْ
يَا أُمّةَ اقْرَأْ اِقْرَئِي
واستنهضيْ الهِمَمْ

---

١ ألقيت في حفل تأبين الراحل برابطة الأدباء ٢٩/٩/٢٠١٠م.

* شاعرة من الكويت.



ولتطرحي عنك نقابَ الجهْلِ والغُلُولْ
وَلْتُسقطي الصنَّمْ
ولتستعيدي المَجْدَ والشِّمَمْ
يا أُمَّةَ الأُمَمْ

مقطع من قصيدة قصور الرماد التي ألقيت في المناسبة نفسها :

أينَ مَنْ فَجَّرَ الكِبْرَ في الانهزَام؟
أين من قال:
يا أُمَّتي لنْ يُضَامْ
قَلْبُ شعبٍ تخضب بالانقسامْ
فانفخِي فيه من رُوحِك الخالدة
كيْ يَهب النيام..
أين "سَقّافُنَا" اليَعْربي الدماء؟
أين منْ صاغ في أرضنا الانتماءْ؟
أين والدُ أعوامِنا الصاعدة؟
أين من صان أقلامنا الواعدة
من فساد المداد؟
أين من زغردَ الضادُ
في عهده
واستقام الكلام



يا خير من سلى وأسعد

شعر: أحمد اللغماني*

لكَ - يا أحمد- من أشواق أحمد ... لاعج لومَس صخراً لتوقدْ

لك في صدري وداد خالصٌ ... من هوى الزُلفى ومن زَيف التَّودُّدْ

إن تكنْ باعدت الأيام ما ... بيننا - والدهر يُدني ثم يُبعدْ-

فَلأنتَ الأقرب الأدنى، ولي ... كل حين مع تذكارك مَوعدْ

صِلةٌ شدتْ عليها مِقَةٌ ... لك تنقاد اشتياقاً دون مقوَدْ

وبرغم البُعدِ والصمتِ، وما ... تحشد الأيام لم تفترْ وتخمدْ

هي لي بقْيا لآ مالٍ بها ... أتصدى لزماني المُتوعِد

أنا - يا أحمد - لو تدري- على ... هامش الدنيا غَريبُ الدار مُفردْ

عائش دون حياة، هائم ... دونَ قصدٍ بين أدغال وفَدْفَدْ

أجْتَني ثمرةَ طَبع جامح ... ذي عنادٍ كُلما ضيمَ تَمرَّدْ:

لي ضمير يتولى سيرتي ... خطّط النهج لمِسراي وحَددْ

وإذاً ! كيف تراني؟ وأنا ... في خضم من أباطيل تُردّدْ

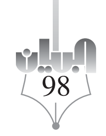
ونفاقٍ نفَقتْ أسواقهُ ... فيه غالى كل شارٍ وتَزَيَّدْ:

يُنكث العهد، ويُغتال الوفا ... وُيدان العفُّ والزنديق يُحمَدْ

تِلكَ - يا أحمد- حالي! وأنا ... في خريف العُمر واهي الطوق مُجتهدْ

ولقد خفَّفتَ عني بعض ما ... نالني يا خَيرَ من سَلى وأسعد

* شاعر من تونس.



مرآة لأمته

شعر: محمد أحمد المشاري*

ما كل قلب لعشق المجد مرتهن ... أو كل نفس لأحلام العلى سكن

هم الأبي تعدى في تطلعه ... شاؤوا وحد سواه العيش والبدن

كأنما هو مرآة لأمته ... في العز والذل منه البشر والحزن

يا مرسل الشعر فيضاً من منابعه ... في كل معترك ما مسه الوهن

أما أبوه ففي الآفاق مطلعه ... وأمه من ذرى التاريخ تحتضن

لما سمعت قصيداً رحت تنشده ... أيقنت أنك أنت الشاعر اللسن

شدوت للمجد حتى لم يعد عجبا ... أن يستجيب وهذا الشدو والشجن

وصرت رهن إخاء لا يفارقه ... ثلاثة أنت والعلياء والوطن

فاصدح بما شئت هذي روح أمتنا أمتنا ... نزهو وإن لم يكن روض ولا فنن

أبا أسامة، كم نمنا على حلم ... عذب، فلم يغف عنا البؤس والمحن

وكم وكم في الصبا جاشت جوانحنا ... خيراً وأملنا في دره الزمن

ثم انتبهنا على طريق السنين وما ... زال الأوام ولا ضرع ولا لبن

محمد أحمد المشاري من شعراء الكويت اللامعين وقد كان سفيراً لدولة الكويت في كينيا، وقصيدته هذه جاءت بعد إطلاعه على قصيدة صنعاء منشورة في جريدة الأنباء. ١٠/١/١٩٨٢م.

النجم المنير

شعر: عبدالله عبد الوهاب نعمان*

يا من ركنت إلى إخائه
ولقيتُ أمني في وفائه
فإذا دَجَتْ ظُلَمٌ على
دربي.. تهلل في سمائه
نجماً ينير مسالكي..
فتسير خطوي في ضيائه
وإذا ظمئت أنهل كالشؤبوب ينضحني بمائه
يندى لي فتخضرّ المروءة من نداه ومن حيائه
يعطي الإخاء حقوقه...
موفورة قبل اقتضائه
كم سرتُ في معروفه
أحبر ذيلاً من ردائه
أنا بلبل لا شيء إلا أنت يسمع في غنائه..
في صبحه يشدوك أغنيةً ولحناً في مسائه
وإذا ترنم أو شدا بسواك أخطأ في أدائه
يا قلبك المخضل كمْ
أعطى لقلبي من عطائه
وحنا عليَّ كأنني...

* شاعر من اليمن.



فرخ تولد في غشائه
ونبي لجنبيَّ الجناحَ
وكان ريشي من كسائه

يا من يعاجز برُّه...
قلبي فيعجز عن جزائه
لم يلق ما يجزيك غير محبتي وسوى ثنائه
أو في وأكرم منه جئت له وأسخى من سخائه
أنت الأعز لديه والأَوْلى به من أقربائه
يأتي القلوب مُباهياً
بك.. أصيد من كبريائه
لك سدة في عرشه
وسواك يجلس في فنائه..
يا ضخم ما سواك في
قلبي الكبير .. سوى إبائه



منزلة في القلب

شعر: محمد الوريث*

قـل لـلـوكـيـل إذا أتـيـت مـقـامـه   وهــو الـعـظـيـم مـكـانـةً ومـقـامـا

إنـــا لـتـحـفـظ وده ونـصـونـه   صـون الـنـفـوس ونحفظ الأرحاما

إن غـاب عـنـا أو تـعـامـى مـعـشـر   فـنـعـيـذه بـالـلـه أن يـتـعـامـى

وإذا تـعـلـل بـالمـشـاغـل صـاحـب   عـنـا فـلـن نـلـقـي عـلـيـه مـلامـا

لـو لـم يـكـن "لأبـي أسـامـة" مـنـزل   فـي الـقـلـب مـا قـلـنـا لِـمَ وعـلامـا

انـا لـيـجـمـعـنـا الإخــاء ويـضـمـنـا   نـسـب تــطــاول مـجـده وتـسـامـى

مـن آل هـاشـم قـد زكـت أعـراقـنـا   وزكـــت صـنـائـعـنـا فـكـنـا الـهـامـا

ووشــائـج الـقـربـى أحـق رعـايـةً   لا كـان مـن لـذوي الـقـرابـة ضـامـا

---

* شاعر من اليمن.



فصاحة ورصانة

شعر: محمد مصطفى حمام*

شاعر لم أزل أحيي بيانه
وأحيي يراعه ولسانه

وأحيي المذياع أهدى إلى سمـ
ـعي منه فصاحة ورصانه

ودفعاً عن العروبة والإسـ
ـلام يعلي المسلمين مكانه

واتجاهاً إلى الفضيلة بالقلبـ
ـب ورعيا لحقها وصيانه

وجمالاً في صعوبة قد جلته
نبرات رهيبة رنانه

وانطباعاً كأنما الشعر قدماً
زج في عامي الرضاع لبانه

ورسوخاً في فقه أم اللغة
در إلى مولد الزمان زمانه

وصفاء مع الأصالة والعمـ
ـق وروحا ندية ريانه

ذاك شعر السقاف إن قلت فيه
فوق هذا فما عدوت الأمانة

شاعر يحسن المقال ويستو
حي لدى كل موقف إيمانه

---

* شاعر من مصر.



الأوراق

شعر: فاضل خلف*

جــاءت هـديـتـكـم إلــى المـشـتـاق | فـلـك الــثـنـا يــا صـاحـب الأوراق
كــانـت مـشـتـة فـجـئـت تـصـوغـهـا | فــي قــالــب مــتــنــاســق بــراق
أظـهـرت أديـــرة الـعـراق بمـظـهـر | حـلـو الـصـحـائـف نـاصـع الأشـراق
أوراقــك الـسـمـحـاء أيـنـع غـرسـهـا | فـتـفـتـحـت بـيـراعـك الـخـلاق
فـي عـالـم الـتـألـيـف صيتك طـائـر | فـاحـفـظـه مـن خـور ومـن إخـفـاق
المـجـد يـا سـقـاف أنـت صـنـعـتـه | بـجـهـودك المـثـلـى وبـالأرهـاق
كـرس جـهـودك لـلـعـلـوم فـإنـهـا | تـسـمـو بـصـاحـبـهـا مـدى الآفـاق
واقـبـل تـحـيـة صـاحـب لا ينثنى | عـن حـبـكـم وعـلـى المـودة بـاقـي

---

* شاعر من الكويت.



إصدارات الراحل أحمد زين السقاف

بقلم: صالح خالد المسباح*

عطاء الشاعر والأديب الراحل عطاء زاخراً ومعيناً للأجيال الواعدة.. فقد بدأ عطاؤه الثقافي حينما أصدر أول باكورة إنتاجه الصحفي، بوصول أول مطبعة للكويت. فبادر الأديب أحمد السقاف بإصدار أول مجلة كويتية تطبع في الكويت باسم "كاظمة" طبعت بمطابع المعارف، وصدر العدد الأول بتاريخ ١٩٤٨/٧م.

وكان صاحب الامتياز الأديب " عبد الحميد الصانع" "والمدير" عبدالصمد التركي " ورئيس التحرير: أحمد زين السقاف، وهي مجلة شهرية تبحث في مجال العلوم والفنون والاجتماعيات القصص والشعر والأدب. كما هو واضح ومسجل على غلاف العدد الأول. وكما قدمها رئيس التحرير في العدد الأول حينما ذكر "مائسة في غلائل أخاذه من السحر والفتنة والجمال، وتلألأت على صفحاتها أفكار صائبة وآراء سديدة، وانبعث من بين أوراقها نغمات أرق من نغمات معبد والغريض" وبحق كانت "كاظمة" تعكس على صفحاتها معالم نهضة شاملة على أرض الكويت.. ويذكر. أ.أحمد السقاف "اخترنا اسم المجلة

واستلهمنا صورة الغلاف من تاريخ كاظمة المشهورة بمياهها العذبة وكثرة المترددين عليها لرعي الإبل والأغنام" ويذكر أ. أحمد السقاف في مقدمة إصدار مجلد " مجلة كاظمة" والذي قام بنشره مشكوراً " مركز البحوث والدراسات الكويتية" والذي قام بجمعها وإعداد طباعتها عام ٢٠٠١م.. يسرد أ. أحمد السقاف حول إنشاء مجلة "كاظمة" : "وسارت الأمور في المجلة دون زوابع حتى صدر العدد الثامن وهو يحمل هجوماً على موقف الدول العربية من قضية فلسطين.. فإذا بأبي عبد اللطيف المرحوم أ. عبد الحميد الصانع يمر عليّ في مكتبة الخليج لدى المرحوم يوسف مشاري البدر وينتحي بي جانباً ويخبرني بأن بعض الكبار قد ساءهم ما جاء في افتتاحية العدد. وأن من الضروري الاعتذار في مقالة العدد القادم، وما كنت مقتنعاً بأن ما نشرته يوجب الاعتذار، فقلت له دعني أفكر في الموضوع.. ومرت الأيام وصدر العدد التاسع، ومر المرحوم عبد الحميد الصانع على مكتبة الخليج وأخذ كالعادة عشر نسخ وفوجئ وهو يتصفح العدد بأن الاعتذار لم ينشر.. ويبدو أن هذا الأمر

---

* باحث من الكويت.



قد فسر على نحو مضخّم، ففوجئت بإجراءات مضادة تجاهي وتجاه عملي بالتدريس، وتجاه المجلة بالطبع فلزمت بيتي فترة، هدأ الأمر بعدها وعدت إلى عملي بالتدريس وصرفت لي رواتبي المتأخرة، فنصحت من صديق أن أوجه رسالة شكر إلى المسؤولين، على إعادة الأمور إلى طبيعتها.

وكانت تجربة مجلة "كاظمة" تجربة مثيرة، أنارت أمامي الطريق نحو الاستمرار في خدمة الفكر والثقافة وقضايا الأمة. فحملني زملائي في النادي الثقافي القومي أواخر عام ١٩٥٣، مسؤولية إصدار مجلة النادي، وخرجت "الإيمان" في مطلع ١٩٥٣م في حلة لافتة وأدت رسالتها على أحسن ما يكون الأداء.

وفي خريف ١٩٥٧، سنحت الفرصة لإصدار مجلة على مستوى الوطن العربي، فوضعت لها التصور المطلوب وكنت حينئذ قد انتقلت إلى دائرة المطبوعات والنشر، التي تحولت بعد الاستقلال إلى وزارة الإرشاد والأنباء صيف ١٩٦١م، وصدرت مجلة "العربي" في شهر ديسمبر عام ١٩٥٨م، وكان لها صدى واسع رفع اسم الكويت في جميع الآفاق. ومهما يكن الأمر فيكفي "كاظمة" أنها أول مجلة صدرت وطبعت في الكويت".

يذكر الأديب الراحل "خالد سعود الزيد" في كتابه الوثائقي "أدباء الكويت في قرنين""نضح بقلمه أعداء هذه الأمة ورام عنها. لم يبخل وما عهدناه في أي جانب من جوانب حياته بخيلاً، دماً أو بذلاً، أو قلماً كان عطاء دفاقاً، وعلما سباقاً، وهل يستغرب على هاشمي الجذور، عربي النشور، أن يكون دفاق العطاء، سباق الخطى في كل جهة من الخير هو موليها.. ذلك هو الأستاذ أحمد السقاف".

وقد خصصت مجلة "الكويت" عدد مايو ١٩٩٨، للاحتفال بالشاعر أحمد السقاف. فقال الناقد والأديب والشاعر "فاضل خلف": أحمد السقاف علم من أعلام الشعر والأدب. ليس في الكويت فحسب، وإنما على خارطة الوطن العربي.

وقال عنه د. خليفة الوقيان : " هو رمز الالتزام والعطاء في الحب والقيم والأخلاق". وقال الناقد المسرحي عبد العزيز السريع، "لقد أنجز في مجال الشعر والتأليف الكثير من الدواوين والكتب التي أثرت المكتبة العربية".

عطاءات شعرية:

(١) "السقاف شاعر القومية"

تأخر الشاعر في إصدار ديوانه الأول حتى تسنى له جمع ديوانه والتفرغ له، وقد طبعه أول مرة ١٩٨٤، ثم أعاد طبعه عام ١٩٨٦، ثم عاد ١٩٨٩، وهي الطبعة الأخيرة.

وقال الشاعر الكويتي محمد أحمد المشاري، بمناسبة إصدار السقاف ديوانه الكبير، قال فيه:

ما أمتع السفر
محلقاً في دفتي ديوان

لشاعر أعز
في شعره وفنه إنسان

وللمؤرخ والأديب د. يعقوب الغنيم يوم أصدر ديوانه، فقال شعراً، اعترافاً بفضل الأستاذ السقاف:

تهادي نشيدك في دفتيه
فيا طيب ما ضم في الدفتين



ويا طيب ما حوتا من معان

أداm لنا الله هذا المعين

(٢) نكبة الكويت

ديوان شعر صدر عام ١٩٩٦، الناشر دار قرطاس - الكويت صغير الحجم، عدد صفحاته (ثمانون صفحة) أهداه الشاعر إلى شهداء وشهيدات الكويت، الذين بذلوا الأرواح رخيصة في سبيل الوطن وسجلوا بدمائهم الزكية صفحات خالدة في سجل المقاومة الشعبية أثناء الاحتلال العراقي الغاشم، وهو يحوي إحدى وعشرين قصيدة، جلها عن الغزو والاحتلال والأسرى وذكرى التحرير.

عطاءات نثرية

أولاً: كتب الأدب

(١) الأوراق: يبحث الكتاب في أشهر الأديرة التي عُرفت في العراق في العصر العباسي (طبع عام ١٩٥٤)م وحين صدر السقاف كتابه (الأوراق) كتب الأديب فاضل خلف مهنئاً :

جاءت هديتكم إلى المشتاق

فلك الثنايا يا صاحب الأوراق

وقد ذكر ثلاثين ديراً مثل، دير الروم، الثعالب، مارجرس، وصدرت الطبعة الثانية ١٩٧٧، ط٣، ١٩٨٢.

(٢) قطوف دانية: أحب السقاف أن يطرح في الأسواق كتباً مدرسية تعليمية حول حياة بعض الشعراء، فأصدر سلسلة من ثلاثة كتب ومنها "قطوف دانية" وقد ضم ترجمة مختصرة لعشرين شاعراً جاهلياً ومخضرماً.

(٣) أحلى القطوف: ضم هذا الكتاب تعريفاً بعشرين شاعراً من شعراء العصر الأموي مع اختيار لبعض شعرهم.

(٤) الطرف في الملح والنوادر والأخبار والأشعار:

وهو واضح من عنوانه. ضم الكتاب ثلاثين موضوعاً يقوم بعضها على ملحة أو طرفة أو خبر. ولا يخلو من الشعر.

(٥) أغلى القطوف: هذا الكتاب بمثابة خاتمة كتبه في الشعر والتراجم. سرد فيه عشرين شاعراً عباسياً.

ونظم الأديب عبد الله زكريا الأنصاري في (أغلى القطوف) حينما صدر :

قطفته لنا من الثمر القطوفا

وجئت بهم تقدمهم صفوفا

*** ثانياً كتب اللغة**

- المقتضب في لغة العرب: يعتبر أول إصدار نثري طبعة السقاف في عام ١٩٥٠، مطبعة المعارف العراق وهو الكتاب الوحيد الذي وضعه في اللغة. وموضوعه استعراض لأهم دروس النحو وبعض دروس الصرف صدر في عدة طبعات: ط ٢/١٩٨٣، ط٣/ ١٩٩٠م.

ثالثاً : كتب السياسة والقومية

(١) في العروبة والقومية: كتاب صغير الحجم طبع عام ١٩٨٣م، شركة الربيعان - الكويت - عدد صفحاته (١٣٤) يهدف الكتاب إلى التبصير بما هم فيه من تمزق وخلاف، كيلا تستمر هذه الحال فيسهل بعد ذلك على أعداء الأمة العربية، تنفيذ المزيد من المؤامرات في أرضنا العربية. حيث زعموا أن الإسلام والعروبة ضدان لا يلتقيان.

(٢) أحاديث في العروبة والقومية: طبع عام ١٩٩٧، أما فصول الكتاب فهي

واضحة كما سجلها على غلاف الكتاب.

(٣) العنصرية الصهيونية في التوراة: بيّن السقاف أن هذه التوراة ليست الصحف السماوية التي نزلت على الأنبياء من السماء، بل إنهم كتبوها بعد أن فقدوها. طبع عام ١٩٨٤م. شركة الربيعان- الكويت.

(٤) صيف الغدر: طبع عام ١٩٩٢، مطابع القبس- الكويت. يوثق للغزو العراقي. وعبر فيه عن حرصه العظيم على وحدة العرب.

(٥) أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية: طبع خمس مرات، صدر عام ١٩٥٥، مطابع دار الكشاف- بيروت . وتناول فيه المواضيع المطروحة على غلاف الكتاب: الانقلاب الثاني في اليمن.. إلخ. وطبعة (٢) ١٩٥٦، ذات زيادات وتعليقات، مطابع دار الكشاف. وطبعة (٣) ١٩٦٢، دار الكاتب العربي- لبنان. و طبعة (٤) ١٩٨٥، إضافة وتنقيح ، و طبعة (٥) ٢٠٠٢م.

(٦) حكايات من الوطن العربي الكبير: الطبعة الأولى عام ١٩٨٠م الجزء الأول، لم يستكمل الجزء الثاني، يحتوي على عدة فصول: في الذيل ووادي حام، لابد من صنعاء، القات في اليمن، في هموم العروبة ومشاكلها، المغرب مزيان مزيان، الجزائر مصنع البطولة، إلى الأخوة الأدباء في مؤتمر دمشق.

الطبعة الثالثة ١٩٩٥، طبعة جديدة منقحة ذات إضافات كثيرة مثيرة كما ذكر على الغلاف.

(٧) تطور الوعي القومي في الكويت: هي سلسلة كتب تصدرها رابطة الأدباء في الكويت، وجاء الإصدار الثالث طبع عام ١٩٨٣م وهو كتاب صغير الحجم، يقع في اثنتين وستين صفحة من القطع الصغير. وقدم له د. خليفة الوقيان، وهو في أصله محاضرة ألقاها أ.أحمد السقاف في جامعة الكويت. وكان حينها أميناً عاماً لرابطة الأدباء. يهدف الكتاب إلى كشف أعداء الأمة العربية، وإثبات أن الأمة العربية خرجت من نكباتها ثابتة منتصرة، بمعنى أن أمة كهذه لا يمكن أن تموت.

٨- القُرب في فضل العرب: وهو أيضاً سلسلة كتب تصدرها رابطة الأدباء في الكويت. وجاء الإصدار الخامس طبع عام ١٩٨٨م وهو كتيب صغير الحجم، يقع في خمس وأربعين صفحة، وهو رسالة ألفها "زين العابدين عبد الرحيم بن الحسين" المتوفى سنة ٨٠٥هـ يعرض فيه مؤلفه موقف القرآن الكريم والرسول -صلى الله عليه وسلم- والإسلام من العرب، يعرض المذهب القائل: (إن الله تخير العرب من خلقه).

(٩) تأملات في حاضر الأمة العربية: هو محاضرة ألقيت في جامعة الكويت سنة ١٩٨٥م وتعرض لواقع الأمة الذي يشاع عنه أنه ضعيف ممزق لا أمل في إحياء أمواته. لكن السقاف ينفي ذلك. ويؤكد قدرة الأمة على التحرر والنهوض، طبع عام ١٩٨٦م وهو كتيب صغير الحجم، عدد أوراقه ست وأربعون صفحة، مطابع الأنباء- الكويت.

وبذا تتعدد إصدارات الأديب المرحوم/ أحمد السقاف وتصل إلى (ستة عشر) إصداراً. أما المجلات (ثلاث) وهي (كاظمة- الإيمان- العربي).



أما ما ألف وكتب من مؤلفات كاملة عن الأستاذ أحمد السقاف والتي تم الإحاطة بها والوصول إليها، فهم ثلاثة إصدارات، وربما توجد إصدارات أخرى لعلي لم أصل إليها وهي كالتالي:

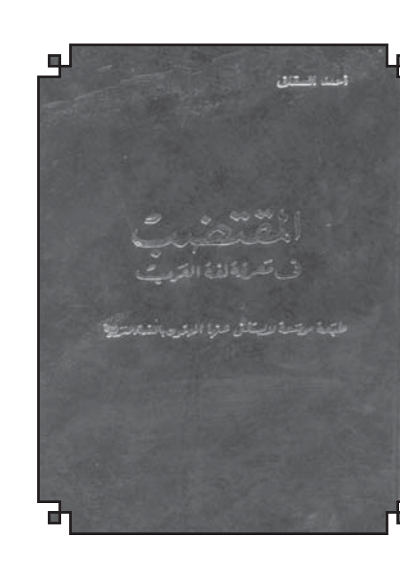
(١) الدوائر والزوايا: قراءة في شعر أحمد السقاف- سلسلة كتاب الرابطة- الإصدار الأول، تأليف د.مختار علي أبو غالي. صدر عام ٢٠٠١م بمناسبة الكويت عاصمة للثقافة العربية.

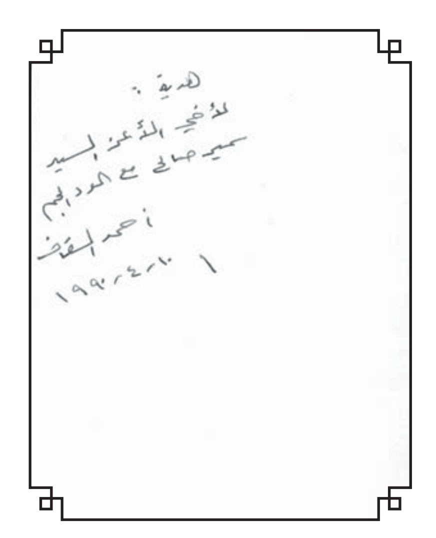
(٢) أحمد السقاف القابض على جمر الإبداع: تأليف د. أحمد بكري عصلة، الناشر رابطة الأدباء في الكويت. تحت سلسلة مدارات أدبية، وجاء الإصدار رقم ستة وعشرون يقول المؤلف: أزعم أني قرأت السقاف أكثر من غيري وتعمقت في أدبه وشعره، وشخصيته، على نحو ما يفعل أقرب المقربين فوجدته قابضاً على جمر الإبداع لا يرضى للشعر بالمهانة. ولا للعروبة بالضياع. فسميته (القابض على الجمر).

(٣) أحمد السقاف نخبة من مقالاته ومقابلاته: إصدار مركز البحوث والدراسات الكويتية- ٢٠٠٤م وهي إعادة نشر مجموعة مختارة من مقالاته ومقابلاته التي سبق أن نشرت في عدد من الصحف والدوريات، ومنها مقالات في مجلة العربي، ومجلة البيان، ومجلة الكويت، ومجلة الحدث، ومجلة الأهرام العربي، أما مقالاته في الصحافة فهي جريدة القبس، جريدة الرأي العام، والمقالات التي تم حصرها وتم نشرها منذ يونيو ١٩٩٠م. حتى عام ٢٠٠٣م وأغلبها في جريدة القبس ومقالاً واحداً في جريدة الرأي العام.

الختام

هكذا عزيزي القارئ طفنا بك في عجالة سريعة على أدب الفقيد أحمد السقاف لعلنا نرجع له شيئاً من الوفاء والعطاء.





أحمد السقاف

الطُّرَفُ

في المُلَحِ والنَّوادِرِ والأخبارِ والأشعارِ

الطبعة الأولى
سنة ١٩٩٦

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

أحمد السقاف

في العروبة والقومية

الطبعة الأولى
١٩٨٣

قضايا عربية
٣

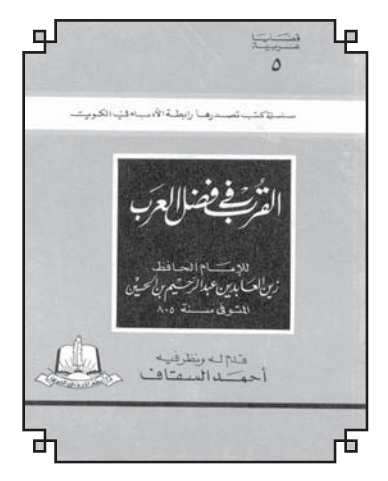
سلسلة كتب تصدرها رابطة الأدباء في الكويت

تطور الوعي القومي في الكويت

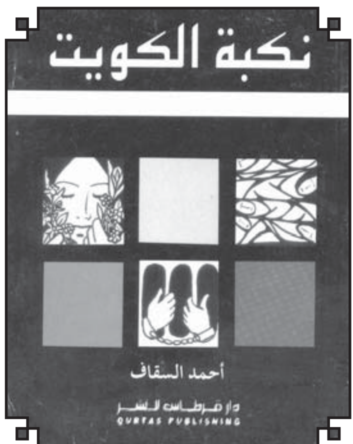
أحمد السقاف

أحمد السقاف

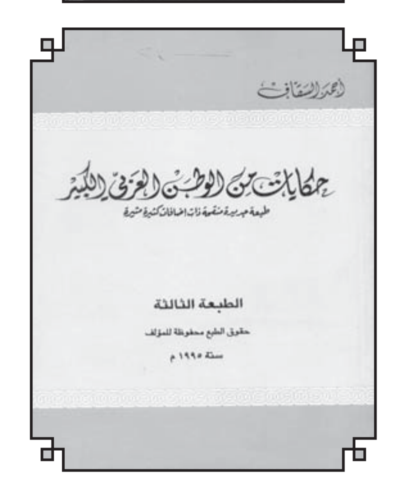
تأملات في حاضر الأمة العربية


قضايا عربية
5
سلسلة كتب تصدرها رابطة الأدباء في الكويت
القرب في فضل العرب
للإمام الحافظ
زين العابدين عبدالرحيم بن الحسين
المتوفى سنة ٨٠٥
قدم له ونظر فيه
أحمد السقاف


أحمد السقاف
العنصرية الصهيونية في التوراة


نكبة الكويت
أحمد السقاف
دار قرطاس للنشر
QURTAS PUBLISHING


أحمد السقاف
صيف الغدر


أحمد السقاف
حكايات من الوطن العربي الكبير
الطبعة الثالثة
حقوق الطبع محفوظة للمؤلف
سنة ١٩٩٥ م

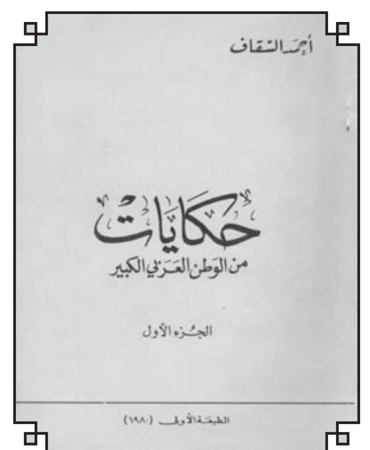

أحمد السقاف
أحاديث في العروبة والقومية
القومية العربية عبر التاريخ
الحس الوطني والقومي في الكويت
العباسة أخت الرشيد
العرب في ظل الخلافة العثمانية
القضية الفلسطينية
الطبعة الأولى ١٩٩٧
حقوق الطبع محفوظة للمؤلف




أحمد السقاف
قطوف دانية
عشرون شاعراً جاهلياً ومخضرماً
الجزء الأول
دار قرطاس


أحمد السقاف
أحلى القطوف
عشرون شاعراً أموياً ومخضرماً
أكثرهم شعراء صبابة وهيام وغرام
الطبعة الأولى
سنة ١٩٩٦
حقوق الطبع محفوظة للمؤلف


أحمد السقاف
أغلى القطوف
عشرون شاعراً عباسياً
جلهم تركوا للناس شعراً مثقلاً
بالحب والوجد والمعاناة
الطبعة الأولى
سنة ٢٠٠٠
حقوق الطبع محفوظة للمؤلف


أحمد السقاف
حكايات
من الوطن العربي الكبير
الجزء الأول
الطبعة الأولى (١٩٨٠)

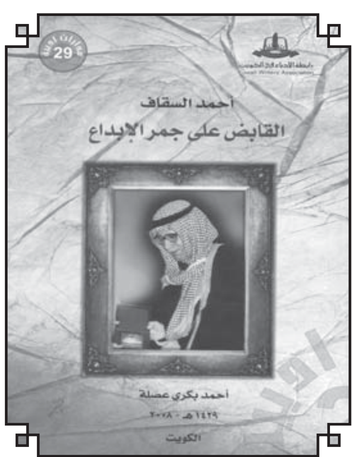

أحمد محمد زين السقاف
أنا عائد
من جنوب الجزيرة العربية
١٩٥٥ م

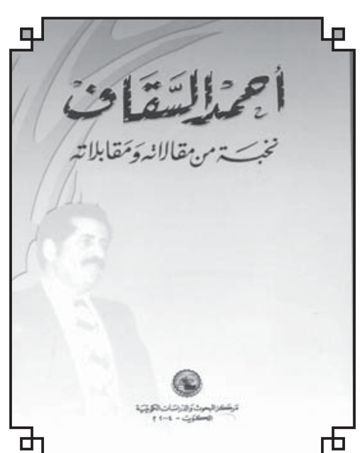

أحمد محمد زين السقاف
أنا عائد
من جنوب الجزيرة العربية
طبعة ثانية
ذات زيادات وتعديلات
١٩٥٦ م




الأوراق
"كتاب يبحث في أشهر ديارات العراق
والشعراء الذين كانوا يطرحون فيها"
احمد السقاف
١٩٧٧ م
الطبعة الثانية
مؤسسة دار الكتب الثقافية

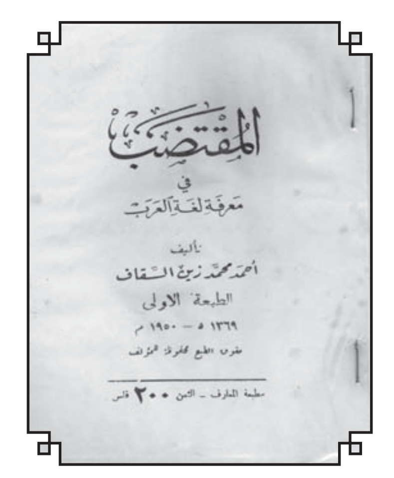

الأوراق
أحمد السقاف
الطبعة الثالثة
١٩٨٢


29
أحمد السقاف
القابض على جمر الابداع
أحمد بكري عصلة
١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨
الكويت


أحمد السقاف
نخبة من مقالاته ومقابلاته
مركز البحوث والدراسات الكويتية

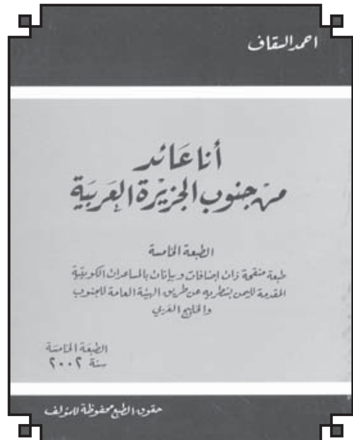

البيان
العدد ٢٥٣ ابريل - نيسان ١٩٨٧م
مع ديوان
الشاعر
أحمد
السقاف
محور العدد


العدد ٢٤٩ ديسمبر - كانون الاول ١٩٨٦م
أحمد
السقاف
الشاعر
القومي
تأثير مسرح الشمس الفرنسي
في فرق مسرحية عربية


المقتضب
في
معرفة لغة العرب
تأليف
أحمد محمد زين السقاف
الطبعة الاولى
١٣٦٩ هـ — ١٩٥٠ م
مطبعة المعارف ـ الثمن ٢٠٠ فلس


أحمد محمد زين السقاف
الأوراق
«كتاب يبحث في أشهر ديارات العراق
والشعراء الذين كانوا يتطرحون فيها»


احمد السقاف
أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية


احمد السقاف
أنا عائد
من جنوب الجزيرة العربية
الطبعة الخامسة
الطبعة الخامسة
سنة ٢٠٠٢
حقوق الطبع محفوظة للمؤلف


المقتضب
في
معرفة لغة العرب
تأليف
أحمد السقاف
١٩٨٣م


المقتضب
في معرفة لغة العرب
١٩٩٠



في حوار ينشر لأول مرة عن الثقافة والسياسة والإبداع

أحمد السقاف:
القومية العربية ليست عنتريات وشعارات

حاوره: فيصل العلي

كنت قد أجريت حواراً مع الشاعر الكبير أحمد السقاف لكن لم يتم لي نشره، وموجود لدي بخط يده تناول خلاله العديد من القضايا القومية والفكرية مؤكداً أن دلالة القومية العربية الحقيقية هي التضامن العربي وليست الشعارات ولا التظاهرات ولا العنتريات.

وقال السقاف وهو يتذكر بعض أهم الأحداث في المنطقة العربية أنه كان وراء وقف القتال بين اليمنيين عام ١٩٧٢ وتوسط لوقف الحرب الدائرة بين عمان وثوار ظفار.

وأضاف إن التاريخ سيكتب بأحرف من نور ما قدمته الكويت للوطن العربي.. وأمور أخرى ذكرها في هذا اللقاء.

● كان لديك صالون أدبي في عام ١٩٤٥ يقام مساء كل خميس فما أهدافه ؟

أظنك تعلم أن الكويت في ذلك الوقت لم يكن بها لا أندية أدبية ولا صحف لذلك أقدمت على إنشاء تلك الندوة، وقد كانت تقام مساء كل خميس في ديوانية أحد الأخوة الأفاضل والندوة الأولى عقدت في منزلي وأذكر فيها أن الأديب الشاعر الأستاذ عبد الله زكريا الأنصاري ألقى قصيدته المشهورة " النقرور" التي وردت في كتاب الأديب الباحث الأستاذ خالد سالم محمد المسمى " من أسماك الخليج العربي"

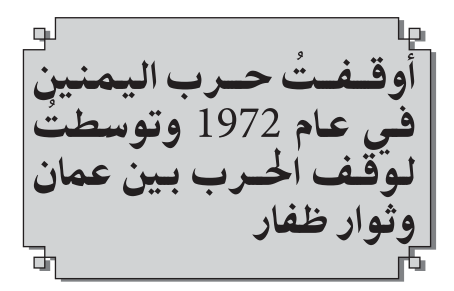
كاظمة

● أصدرت في صيف ١٩٤٨م مجلة كاظمة وهي أول مجلة صدرت وطبعت في الكويت مع المرحوم عبد الحميد الصانع، فلم لم تستمر تلك المجلة ؟

– إن مجلة كاظمة مجلة ثقافية عامة أي أنها غير سياسية غير أن تلك الظروف التي ضاعت فيها فلسطين حتمت على قلمي أن يخوض في السياسة فصدر الأمر بوقفها ربيع ١٩٤٩.



قومية



• كيف يرى الشاعر القومي أحمد السقاف حال القومية العربية بعد العدوان العراقي على الكويت ؟

– إن القومية العربية هي التضامن العربي وليست الشعارات ولا التظاهرات ولا العنتريات والعدوان العراقي الغاشم في أغسطس ١٩٩٠ خلخل التضامن العربي خلخلة خطيرة وما زلنا نشكو منها إلى اليوم غير أني أعتقد أن الأمة العربية ستجتاز هذه المحنة ويعود التضامن الكامل بين جميع البلدان العربية فنحن في عصر التكتلات وويل لمن سار خارج سربه.

مجلة العربي

• عملت وأنت في دائرة المطبوعات والنشر علي إصدار مجلة العربي وقد صدر العدد الأول منها في ديسمبر ١٩٥٨ كما قلت في بعض المقابلات ما شعورك وقد جاء العدد الأول كما رسمته في مخيلتك ؟

– لقد شعرت بالنجاح، فما أقسى الفشل على قلب الإنسان، إن مجلة العربي في تلك الفترة تفوق عشرين محطة إذاعية لقد أحدثت هزة ثقافية عظيمة وعرف أبناء الوطن العربي في كل مكان من هم أبناء الكويت وعلى الرغم من ظهور كثير من المجلات في بعض البلدان العربية فإن العربي مازالت هي مائدة ثقافية شهية لجميع أبناء العروبة وأذكر بهذه المناسبة أن الدكتور عبد القادر حاتم وزير الثقافة والإرشاد القومي في عهد عبد الناصر قال لي حينما كنت وزيراً لوزارة الإرشاد والأنباء الإعلام عام ١٩٦٣ لقد قررنا إصدار مجلة منافسة لمجلة العربي غير أننا عدلنا عن ذلك بعد أن وجدنا أن مجلة العربي تفي بما نريد ففيها الآمال العربية وفيها العلوم الحديثة وهي لمختلف المستويات.

ثورة اليمن

• في عهد عبد الناصر قامت ثورة اليمن على الإمامة وساندها عبد الناصر بأكثر من سبعين ألف جندي ألا تعتقد أن إسرائيل قد اغتنمت ذلك؟

– إن الجيش المصري كان مشغولاً بثورة اليمن فضربت إسرائيل المطارات صباح الخامس من حزيران يونيو ١٩٦٧ وأصبح الجيش في سيناء دون غطاء جوي فوافق عبد الناصر على وقف القتال غير أن الجيش المصري أخذ ثأره في حرب أكتوبر ١٩٧٣.

مرسوم

• في عام(١٩٦٢) صدر مرسوم بتعيينك وكيلا لوزارة الإرشاد والأنباء وزارة الأعلام



وفي عام ١٩٦٥صدر مرسوم بتعيينك عضواً منتدباً للهيئة العامة للجنوب والخليج العربي بدرجة سفير فأي المجالين جذبك إليه أكثر ؟

– المهم في الأمر أن يكون الموظف القيادي قادراً على الإنجاز المتقن في أي وظيفة أسندت إليه ومع ذلك فقد وجدت في الانتقال إلى الهيئة العامة للجنوب والخليج العربي فرصة ثمينة جداً لخدمة أجزاء من جزيرتنا العربية في مجالي الخدمات التعليمية والصحية لقد كنت أشعر بالفخر حين أتفقد المشاريع الضخمة التي تنفذها الكويت في اليمن كان البرنامج نفسه ينفذ في دولة الإمارات العربية المتحدة في إمارة – دبي والشارقة وعجمان وأم القيوين ورأس الخيمة والفجيرة كنت أشعر كما قلت بالمعنى الحقيقي للعروبة وللقومية العربية فما أقبح التهريج بالشعارات والتغني بالأمجاد مع الصدود عن مساعدة الأشقاء كي ينهضوا ويصبحوا قادرين على السير مع الركب المتقدم، إن التاريخ سيكتب بأحرف من نور ما قدمته الكويت عن طريق الهيئة العامة للجنوب والخليج العربي للأشقاء في اليمن بشطريه وفي إمارات الخليج العربي وجنوب السودان.

حرب اليمنين

• قلت في إحدى المقابلات الصحفية أنك تدخلت في الحرب الطاحنة التي دارت بين جمهورية اليمن الديموقراطية والجمهورية العربية اليمنية وأن رئيس وزراء صنعاء استجاب لنصيحتك فأمر بوقف الحرب، كيف استقبلت القبائل ذلك القرار ؟

– القتال بين حكومتي الشمال والجنوب في اليمن استمر طوال صيف ١٩٧٢ وفي مطلع الخريف قصدت البلدين لتفقد سير العمل في مشاريع دولة الكويت المقدمة إلى شعب اليمن في الشطرين فلمست بوادر التدخل الأجنبي المتمثل في التنافس بين الدولتين العظيمتين وخوفاً من أن يفلت الزمام قصدت القاضي عبد الرحمن الأرياني رئيس الجمهورية، وهو في منزله بتعز، وبعد السلام عليه قلت له لأي غرض هذه الحرب أهي لتحقيق الوحدة أم أنها حرب عبثية ؟ قال لا والله إنها حرب عبثية قلت ولم لم تأمر بوقفها ؟ قال العيني، وبادرته بقولي: إن الأستاذ العروبي القومي محسن العيني لا يصلح لإدارة هذه الحرب القذرة، قال وما العمل ؟ لقد اقترفوا ما ليس بخاف عليك، قلت: على أي حال يكفي ما حدث، ويجب أن يتوقف القتال كيلا يفلت الزمام ويحترف المتنافسون الكبار عن طريقكم، والضحايا من أبنائكم الذين يحتاجون إلى الأمن والاستقرار والتنمية فاقتنع بكلامي واتصل برئيس مجلس الرئاسة في عدن سالم ربيع علي واتفقا على وقف القتال.

وحينما انتشر الخبر وعلم بعض رؤساء القبائل أني السبب في وقف ذلك الصراع الدموي أخذوا يلومونني في مجالسهم وشاهدت الشرر يتطاير من عيون بعضهم ولا سيما الشيخ سنان أبو اللحوم فقد كان غضبه شديداً وقد أشرت إلى هذا الموضوع في كتابي " حكايات " من الوطن العربي الكبير طبعة جديدة منقحة الصادرة سنة ١٩٩٥ صفحة ٦٥.



> **سيكتب التاريخ بأحرف من نور ما قدمته الكويت للوطن العربي.**

ظفار

● وما قصة وساطتك بين سلطنة عمان وثوار ظفار ؟

– الحقيقة أنني كنت عضواً في وفد رأسه الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح وكان وزيراً للخارجية لزيارة دول الخليج العربي، فقصدنا البحرين وقطر والإمارات وعمان وفي مسقط طلب مني سمو الأمير الحالي الشيخ صباح الأحمد، حفظه الله، مرافقته إلى ظفار للسلام على السلطان قابوس، وأخبرني بالمهمة المنتظرة، فقصدنا السلطان وبعد الغداء دخلنا مختصراً في القصر وأخذ أبو ناصر يقدمني للسلطان وكان رد السلطان رداً مفعماً بالرقة والنبل ثم شكا مما يقوم به الثوار بمساعدة حكومة عدن الماركسية وكيف يذهب نصف الميزانية العمانية على تلك الحرب التي لا معنى لها وطلب مني إقناع حكومة عدن بعدم دعم ثوار ظفار،فطلبت منه الموافقة على العفو العام واعتبار ما صار كأن لم يكن، وتمكين الجميع من العمل في جميع المجالاتِ مع إنشاء مجلس نيابي وإلغاء الاستعانة بالأجانب، فوافق وقمت بالمهمة ووجدت تعنتاً من سالم ربيع علي رئيس مجلس الرئاسة في عدن غير أن الصديق علي ناصر محمد حينما آلت إليه الرئاسة أمر بوقف نشاط ثوار ظفار، وكانت استجابته للوساطة ترتكز على وعي قومي صادق.

الجزيرة العربية

● يلاحظ عليك الاهتمام بأمور الجزيرة العربية ولا سيما دول مجلس التعاون فما سبب هذا الاهتمام ؟

– لا أخفي عليك أني أنتسب إلى أسرة موزعة على جميع أنحاء الجزيرة العربية وهذا الانتساب جعلني أشعر كأني خلقت من جميع هذه الأقاليم يضاف إلى ما ذكرت ....

وخوفي على الجزيرة من أن يلازمها هذا الشرذم الذي نشاهده اليوم أن ثروة الجزيرة العربية تحتاج إلى اتحاد شبيه بالاتحاد الأوروبي لدرء الكوارث في عصر التكتلات ومن الغريب والعجيب أن تتوحد أوروبا ذات القوميات المختلفة واللغات المتباينة والحروب المفزعة التي مرت بتاريخها، ونحن أبناء الجزيرة العربية شعب واحد ولغة واحدة ودين واحدٍ وتاريخ مشترك واحد وروابط و أواصر وقربى وجزيرة واحدة نعيش على ترابها جميعاً لا نخطو نحو هذا الهدف النبيل إلا وهو الاتحاد المنشود.

فلسطين

● ما رأيك فيما آلت إليه عملية السلام في فلسطين ؟

– أعتقد أن المسألة برمتها لدى الولايات المتحدة الأمريكية أو كما قال الرئيس الراحل أنور السادات أن ٩٩٪ من أوراق اللعبة بيد أمريكا التي تستطيع وهي التى تمد إسرائيل بكل ما تحتاج أن تشير على الإسرائيليين بالخروج من الأراضي التي احتلت عام ١٩٦٧.



أسلحة

● وهل تعتقد أن من حق بعض الدول العربية أن تمتلك أسلحة الدمار الشامل ؟

– ليس من حق الدول العربية وحسب أن تفعل ذلك وإنما من واجبها أيضاً امتثالاً لقوله تعالي " وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم" ووردت لفظة قوة دون أداة التعريف لتكون القوة مشابهة لقوة الأعداء، وكما هو معروف في أي عصر من العصور وهل من مصلحة الوطن و الأمة أن تتسلح إسرائيل بالقنابل الذرية ولا تتسلح بعض الدول العربية المقتدرة بهذا النوع من السلاح؟

إن إسرائيل ترفض أن تدمر أسلحتها النووية إرهاباً للعرب وبالتالي فمن الواجب الديني والقومي والوطني أن يمتلك العرب هذا السلاح.

تعريف

● أحب أن أسمع منك تعريفاً للعربي، فقد أخذ بعض الناس يتخبطون في تعريفه؟

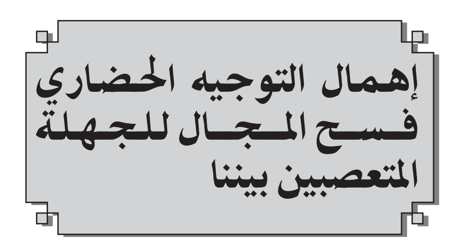
– العربي هو ذلك الإنسان الذي يسكن أي جزء من أجزاء الوطن العربي الكبير أو كان قد سكنه ثم هاجر إلى بلد أجنبي، لغته اللغة العربية، وثقافته الثقافة العربية، أما التفاخر بالقبائل والقبلية فإنه منهي عنه، فقد ثبت عن الرسول الكريم قال (دعوها فإنها منتنة) حينما افتخر بعض الأنصار بقبيلتهم وافتخر بعض المهاجرين بقبيلتهم ثم إن القبائل جزء صغير من سكان الوطن العربي الكبير الذين يبلغ عددهم ثلاثمائة مليون نسمة والحضارة كفيلة بتشذيب الأحاسيس القبلية ودفع الجميع نحو السباق العلمي المذهل.

قصائد قومية

● نعلم أن قصائدك القومية والإنسانية منتشرة في الأقطار العربية كافة فكيف كانت بدايات هذا الانتشار ؟

– إن أول قصيدة شقت طريقها خارج الكويت كانت قصيدة تحية إلى الجزائر الصامدة وقد نشرت في مجلة العربي فى عدد سبتمبر من عام ١٩٥٩ فأصبحت مقررة في المدارس الإعدادية في كل من مصر وسورية وفى كثير من الأقطار العربية الأخرى وقد نشرت هذه القصيدة في الديوان تحت عنوان تحية إلى جبل أوراس وقد علمت أنها مقررة في مدارس مصر من موظف مصري يعمل في وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل زارني في دائرة المطبوعات والنشر خريف ١٩٦٠ وأطلعني على رسالة من ابنته في طنطا تقول له فيها إن قصيدة الشاعر أحمد السقاف مقررة علينا وقد أحببنا القصيدة وكنت في القاهرة في مطلع السبعينات فدعيت للعشاء بمنزل النائب مدير الجامعة الأمريكية الدكتور عبد الخالق علام سلمت على ابنته وقدمت إليّ كتاب النصوص المقرر من وزارة التربية والتعليم وطلبت مني شرح قصيدة تحت عنوان (لن تدوم دولة المعتدي) فوجدت قصيدتي تحت عنوان (يا قائد العرب) مع ترجمة موجزة عني ودهش الدكتور علام فقد كان لا يعلم بالأمر مثلي فشرحت لها





القصيدة وفي الأسبوع الثقافي الكويتي في كل من الجزائر وليبيا ربيع ١٩٧٨ وجدت شعري مقرراً في مدارس وجامعات البلدين،وكان معنا في تلك الرحلة الدكتور سليمان سعدون البدر وخالد سعود الزيد ويعقوب السبيعي والسيدة كوثر الجوعان، وقد طلب مني عميد كلية الآداب بجامعة طرابلس أن أتكلم في الطلبة بعد أن جمعهم في مدرج ضخم، بنين وبنات، فألقيت أمسية بعدها نزل عدد كبير منهم يحملون كراساتهم التي تحتوي على قصائدي وطلبوا مني التوقيع عليها ففعلت.

أما في المغرب فقد احتشد عدد كبير من طلاب الثانويات أمام دار الثقافة وكان لنا أمسية شعرية فيها فطلب بعضهم أن يعرف أحمد السقاف بعد أن سمعوا الأسماء من الإذاعة والتلفزيون، فقلت لهم أنا أحمد السقاف، فقالوا نريد منك أن تلقي في هذه الأمسية قصيدة (الطفل المشرد) قلت لماذا؟ قالوا: إنها مقررة علينا، وكانت المناسبة الأسبوع الثقافي الكويتي في المملكة المغربية ربيع ١٩٧٩ وقد أحيا الأمسية الدكتور سليمان الشطي عن القصة في الكويت والشاعر خالد سعود الزيد والشاعرة نجمة إدريس وأنا، وقد ألقيت قصيدة جديدة حييت فيها المغرب وكفاح المغرب وعملية التعريب الرائعة وعرجت على قضية العرب الأولى قضية فلسطين ثم ألقيت ثانية عن المغرب أيضاً ألقيتها لدى الزيارة الأولى ربيع ١٩٧٠ وبعدهما قلت والآن ألبي طلب هؤلاء الطلبة الواقفين الذين طلبوا أن ألقي أمامهم قصيدة الطفل المشرد واستحسن الحاضرون القصائد الثلاث واستعادوا الكثير من الأبيات، وكان سفيرنا رحمه الله عبد الله أحمد حسين حاضراً ونائب الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب والدكتور خليفة الوقيان حاضراً أيضاً، وقد اطلعت بالمصادفة على كتب مقررة في مدارس وجامعات البلدان العربية تضم قصائد مختارة من شعري وأدركت أن شعري أصبح موضع اهتمام المدارس والجامعات.

شاعر العروبة

● **يطلقون عليك شاعر العروبة فهل أنت سعيد بذلك ؟**

- كيف لا أكون سعيداً بهذا اللقب وقد جاء من أدباء لامعين وأساتذة أجلاء يدرسون الأدب والشعر في المدارس والجامعات! انظر إلى هذا الكتاب مثلاً أن اسمه أحمد السقاف شاعر العرب ومؤلفه الدكتور فتحي مقبول أستاذ الأدب العربي بجامعة نابولي بإيطاليا وقد تحملت جامعة نابولي ستين بالمائة من أجر طبع الكتاب كما جاء في الورقة الثانية منه وأنا لا أعلم ولم أسعد برؤية هذا الأستاذ الفاضل،أليس هذا مما يشرح الصدر؟ فلجميع الذين قدروا جهد قلمي في ميدان الشعر والنثر ومنحوني هذا اللقب الشكر والثناء والتقدير.



• على الرغم من وجود بعض القصائد العاطفية الجميلة في ديوانك الأول المسمى شعر أحمد السقاف إلا أننا لم نسمع مطرباً يشدو بواحدة منها فلماذا ؟

– أولاً ليس كل قطعة شعرية رقيقة تصلح للتلحين والغناء فالغالب أن القطعة الشعرية التي تلحن للغناء تكتب من البداية لهذا الغرض، ثم أني ما طلبت في يوم ما من مطرب أن يغني لي إحدى قصائدي، ومع ذلك فقد غنت لي نور الهدى قصيدة بعنوان (يا ظالمي) وهذه بعض أبياتها:

لا تلمني إن تضرعت إليك — فانأ يا ظالمي طوع يديك
بأبي أنت أغثني أنني — جئت أشكو موجعاً من مقلتيك
جرح القلب بسهميك وقد — سره أن الدواء في شفتيك
خل عنك الوهم فالحب الذي — (ذاد عن عني الكرى باد عيك)

كما غنت لي نجاة الصغيرة في الستينات قصيدة هذه بعض أبياتها:

أعد الحقيبة ثم ابتسم — وأسكر روحي بحلو النغم
وقال طربت إلى سفرة — أزور بها مصر أم الهرم
فقلت له ما أمر الفراق — ولكن متى شئت يحلو الألم
وودعته في المطار ودمعي — يريد التدفق لولا الشمم
وطار فطار فؤادي عليه — وعدت أجرر منى القدم
وحاولت أكتم حزني ولكن — فشلت ولم يبق لي ما أكتم

وأظن أن هاتين الأغنيتين ما زالتا في أرشيف الإذاعة أما المطرب الكبير محمد مرشد ناجي فإنه غنّى لي قصيدة اللقاء العظيم ومن أبياتها:

لك الله من قلب يمزقه الألم — ويا نفس صبرا إن ألم بك السقم
ينام خلي القوم ملء جفونه — و نوم ذوي الشوق المبرح كالعدم
تعلقتها عن غير قصد فأصبحت — خيالي وأفكاري التي تلهم القلم
فو الله لو مرت بشيخ معمر — عظيم التقى يوما لحل به لمم
وراح يجيل الطرف في كل فاتن — و أنكر أعوام التهجد وانهزم
لها طلعة لن يلمح المرء مثلها — وإن طاف في دنيا العروبة والعجم
تناسقت الأعضاء فيها وإنها — لتمثال فنان ولوحة من رسم
ويطربني منها حديث مهذب — رقيق المعاني رائع الجرس والنغم
وإن ضحكت هزت قلوباً وانتعشت — نفوسا وألوت بالكابة والسأم
وإن ضمها في ساعة الأنس مجلس — فإن جميع الحاضرين لها خدم
نظرت إليها نظرة جانبية — فأغضت حياء وهي تعلم ما أكتم
وقد سرني أني آثرت اهتمامها — وإن الهوى قد ثار في القلب واحتدم

● أرجو أن تحدثني حول انقلاب ١٩٦٨ في العراق فقد قلتم في مقال لكم نشرتموه قبل سنوات أن المخابرات الأمريكية والانجليزية وراء ذلك فما دليلكم على ذلك؟

– هذه أمور لا تحتاج إلى دليل وأقطاب البعث أنفسهم لا ينكرون صلتهم بالمخابرات الأجنبية أو كما يقول العراقيون أنهم قدموا إلى الحكم على قطار انكليزي أميركي، وعبد الرزاق النايف مدير المخابرات في عهد عبد الرحمن عارف والمحسوب على القوميين المستقلين كانت له اتصالات بحسب مركزه بالمخابرات الأجنبية، وحينما اكتشف تحركات البعثيين اتصل بأقطابهم وواجههم بما لديه من معلومات عن تحركاتهم وهددهم بإلقاء القبض عليهم ومحاكمتهم ثم عرض عليهم المشاركة في الإطاحة بعبد الرحمن عارف وحكومة طاهر يحيى واقتسام السلطة على أن يتولى البكر رئاسة الجمهورية ويتولى هو رئاسة الوزارة وتوزيع الحقائب الوزارية بين الطرفين واستدعى الدكتور ناصر العاني من بيروت وكان سفيراً فيها ليتولى وزارة الخارجية وأبعد عنها بعد أسبوعين حين انفرد البعث بالسلطة ولم يكتفوا بإبعاده عن الوزارة وإنما قتلوه في الليل بعد أن ساقوه وهو في بيجامته. وسجنوا لمقاومتهم ذلك النشا ط الشيوعي الشعوبي الذي رتبته السفارات الأجنبية لتلطيخ سمعة الشيوعيين كما أنهم شاركوا في الإطاحة بعبد الكريم قاسم بعد أن حاولوا قتله لدى مرور سيارته في شارع الرشيد، وكان صدام حسين مشاركاً في تلك المحاولة الفاشلة، وهو طالب في المرحلة الثانوية، ويمكن القول أن صدام جعل من حزب البعث وسيلة لبلوغ القمة ثم شل حركة الحزب على نحو مخجل، ولو كان الحزب قوياً ومؤثراً ويمتلك القرارات المصيرية لطرد صدام بعد استرجاع إيران مدينة المحمرة وأنهى تلك الحرب.

حرية كاملة

● قلتم أيضاً إن الشعب العراقي ومنه الجيش رفض الدفاع عن بغداد لأنه لا يريد أن يدافع عن الطاغية صدام حسين غير أن بعض الأصوات تقول إن الدفاع عن الوطن فوق كل اعتبار ما رأيكم في ذلك؟

– يا عزيزي الوطن ليس أرضاً وشجراً وماء أو أنه أرض وصحراء ونفط. إن الوطن ذلك المكان الذي يسكنه الإنسان وهو متمتع بكامل حريته وكرامته وإلا فلا يعتبر ذلك المكان وطناً فالإنسان هو الأهم، ألم يقل الشاعر:

ولا يقيم على ذل يراد به إلا الإذلال غير الحي والوتد

هذا على الخسف مربوط برمته وذا يشبح فلا يرثي له احد

لذلك رأينا مئات الألوف من الأطباء والمهندسين والمحامين والأساتذة والأدباء والشعراء وغيرهم من فئات الشعب البارزة يهربون إلى جميع بلدان العالم في عهد الطاغية صدام حسين لأنهم فقدوا الحرية واعتدي على كرامتهم وسلبت منهم جميع حقوقهم المشروعة حتى قُدِّر عدد الهاربين من العراق بأربعة ملايين، لقد اختصر ذلك العهد البائد العراق العظيم بتاريخه وحضاراته وقومياته وأديانه ومذاهبه ولغاته في كلمة واحدة هي صدام، فلا أعتقد أن أحداً يستطيع الدفاع عن عهد قصص في القتل



وحفر القبور الجماعية التي ملأت العراق فلا يدافع عن عهد الطاغية غير جاهلٍ مصاب بداء الحماسة الغبية أو عميل جعل نفسه بوقاً ما دام الدفع مستمراً، وكم أنفق الطاغية من المليارات في شراء الذمم.

الجامعة العربية

● وما رأيكم عن وضع الجامعة العربية خصوصاً بعد الأحداث الأخيرة؟

وضع الجامعة العربية هو نفسه وضع الدول العربية فالتضامن مفقود بين هذه الدول وبالتالي ينسحب الخلاف على مؤتمراتها وقراراتها ومن الصعوبة إصلاح الحال ما لم تكن هناك رغبة صادقة في المصارحة والمكاشفة والحوار بين قادة الدول العربية إن كانوا راغبين في إصلاح حال الجامعة العربية أما الهرب من الجامعة فإنه غير منطقي وغير مقبول لأن الإنسان لا يهرب من نفسه والجامعة خيمة العرب يلتقي فيها العرب مرة أو مرتين في العام واعني بالعرب القادة الذين يمثلون دولهم، أما أمينها العام فإنه غير مخلد ومن السهل الاعتراض على إدارته للجلسات أو التصريحات الصادرة عنه، وليس في الأمر ما يزعج، لقد قلت في مقال سابق أن الجامعة العربية قد أدت رسالتها ومن الواجب الانتقال إلى الاتحاد العربي إن كنا ندرك خطورة المرحلة التي نعيشها اليوم ولا يجوز أن نظل ندور حول أنفسنا.

اتحاد الجزيرة

● وماذا عن مجلس التعاون الخليجي أتعتقد يا أستاذي أنه صالح للاستمرار؟

- لقد أدى مجلس التعاون الخليجي رسالته ومن الواجب قيام اتحاد الجزيرة العربية على نمط الاتحاد الأوروبي، أن الدول الصغيرة ستصبح في ظل الاتحاد قوية ومهابة فانه مدعاة للابتزاز والتدخل في شؤون كل دولة.

● ما رأيكم في خارطة الطريق وهل هي جديرة بتحقيق السلام ؟

- لا شك أن خارطة الطريق صالحة لتحقيق السلام في فلسطين فهي تلزم إسرائيل الانسحاب من الأراضي التي احتلتها في يونيو عام ١٩٦٧ وذلك بموجب قرارات مجلس الأمن الدولي بعد أن ملت شعوب العالم واشمأزت نفوسهم من النازية الصهيونية المتمثلة في تقتيل الفلسطينيين يومياً وتدمير منازلهم وتجريف أراضيهم بصورة يندى لها جبين البشرية، ناهيك عن اشتداد التطرف والإرهاب كرد فعل لما تفعله إسرائيل في الأراضي الفلسطينية، إن القضية الفلسطينية تزعج ضمائر جميع أحرار العالم، ففلسطين أرض الفلسطينين منذ آلاف السنين وقد حاول بنو إسرائيل أن يدخلوها بعد هروبهم من مصر في القرن الرابع عشر قبل الميلاد وزعموا أن إلههم " يهوه " قال لموسى اذهب ببني إسرائيل إلى فلسطين فقد منحتهم إياها واطرد منها الفلسطينيين، وهذا زعم لا يصدقه العقل، كتبه نفر من ذرية يهوذ ابن يعقوب على ضفاف الفرات ببابل بعد أن سباهم بختنصر من فلسطين وسميت هذه المزاعم بالتوراة وسمي القوم الذين آمنوا بها باليهود نسبة إلى الذين كتبوها من ذرية يهوذا ابن يعقوب أحد الأسباط الذين قدموا إلى مصر مع أبيهم يعقوب ليجتمعوا بيوسف الذي وردت قصته



في القرآن الكريم وفي التوراة أيضاً وعاشوا في مصر زهاء أربعمائة عام وإذا كان يهوه قد قال لبني إسرائيل اسكنوا فلسطين لدى هروبهم من مصر فهل قال لهم أيضاً اجلبوا الفلاش من أثيوبيا واطردوا الفلسطينيين أصحاب الأرض ؟

والخلاصة أن خارطة الطريق لا يمكن أن ينفذها شارون من دون موقف أميركي صلب فقد ألف شارون أن يملي رغباته على الولايات المتحدة الأميركية ويلقي آذانا صاغية لتلك الرغبات ومن جاء بعد شارون سائر في الطريق نفسها.

إرهاب

● ما رأيكم فيما فعله الإرهابيون في الرياض والدار البيضاء ؟

– أنا أعتقد أن بعض الحكومات العربية قد تنازلت عن واجبها نحو الشباب فسقطوا في أحضان قادة الإرهاب من أعداء الحضارة والتقدم فغسل هؤلاء أدمغتهم وملؤوها بالتعصب الأعمى ومعاداة الأمم المتحضرة وكره المجتمع الذي يعيشون فيه وتكفيره ولو أن هذه الحكومات قد سهرت على رعاية الشباب كما تفعل الأمم المتقدمة وتابعت مسيرتهم أولا بأول لاستطاعت إبعادهم عن الشبكات الإرهابية إن الشباب منذ الطفولة تفسح لهم الملفات ليسجل فيها نشاطهم الدراسي والرياضي والفني وميولهم الفكرية وما تعترضهم من متاعب صحية تنقل هذه الملفات من مرحلة إلى مرحلة أخرى كما أن المتخرجين منهم لا يتركون من دون عمل فالبطالة عامل مساعد لهذا الإرهاب الذي نشاهده اليوم.

إن إهمال التوجيه الحضاري النابع من صميم المجتمع المدني في المدارس ووسائل الإعلام كافة وفسح المجال للجهلة المتعصبين أن يقولوا بما لا يعرفون يقودنا حتماً إلى ما حصل في الرياض والدار البيضاء إن علينا واجبا يجب أن نقوم به إن كنا نود أن نجنب أبنائنا الانزلاق في فواجع الإرهاب البشع وهذا الواجب سبله معروفة وتنفيذه لا يخفى على أحد وما علينا إلا أن نصلح من الإعلام ونتتبع خطوات الشباب كما تفعل الأمم الحية.

على أنني قبل ذلك وبعد ذلك لا أهمل العذاب الذي يعانيه الشعب الفلسطيني على نحو مفجع من الآلة العسكرية الصهيونية تحت سمع وبصر العالم مما يدفع بعض الشباب إلى العمليات الإرهابية والإقدام على تنفيذ خارطة الطريق بقوة وحسم ينهي الكثير من هذه العمليات الإرهابية المدمرة المفجعة.



صور من حياة الراحل
أحمد السقــــاف







أمير الكويت الشيخ جابر الأحمد عندما كان مديرا لدائرة المالية والنفط والشيخ صباح الأحمد ، وبدر خالد البدر ، الدكتور أحمد زكي وأحمد السقاف وبعض العاملين في المطبعة « الجديدة »

















في الخمسينات كانت البساطة طابع الحياة في الكويت ، ولم يكن التحديث قد زحف بعد ، وكان كل شيء يتم بلا رسميات ، وفوق بساط المحبة والأخوة صنعت أطباق الطعام وجلس المدعوون حولها يفطرون بعد آذان المغرب في رمضان . . . . الشيخ صباح الأحمد والدكتور أحمد زكي والأستاذ السقاف وبقية المدعوين .





































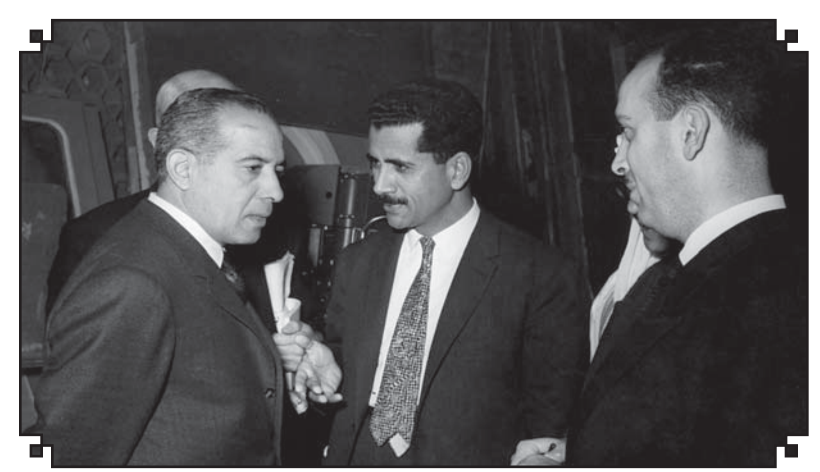

























CHANGE
EXCHANGE
CAMBIO












DE





في مكتب رئيس تحرير مجلة العربي المرحوم الدكتور أحمد زكي - ديسمبر ١٩٥٨ ويرى المرحوم أحمد زكي واقفاً خلف الاستاذ أحمد السقاف وعن يمين الاستاذ السقاف الاستاذ عبدالهادي التازي سفير المغرب ببغداد في ذلك الحين وعن يساره فضيلة العلامة الفاضل بن عاشور مفتي تونس وفي أقصى اليسار من الخلف الاستاذ محمد المزالي رئيس وزراء تونس اليوم وامام الاستاذ المزالي محمود شوقي الأيوبي والى يسار الأيوبي الدكتور محمود السمرة مساعد رئيس تحرير العربي والفرحة على الوجوه بالمولود الجديد « العربي »

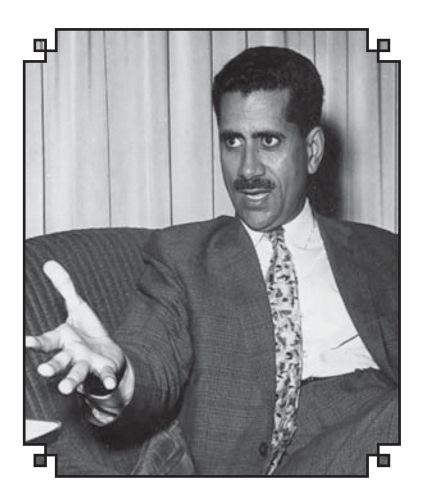










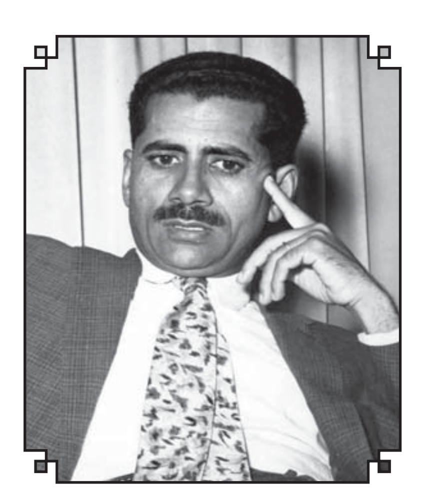














كلمات أجنبية
في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد *

تأثرت اللهجة الكويتية على مر العقود بلغات ولهجات مختلفة، كالفارسية والهندية، والتركية والإنجليزية، وبعض الكلمات الإيطالية والفرنسية والسواحلية والأوردية، وبقايا كلمات سريانية وآرامية، وهذا يعكس مدى علاقاتها وتأثرها بحضارة وتجارة تلك الدول منذ نشأتها.

وفيما يلي ثَبْت لبعضٍ من تلك الكلمات.

* باحث من الكويت.



أ	
أَسْفِنيك	مادة كيماوية تتكون من كرات بيضاء صغيرة توضع بين طيات الملابس لتحميها من الحشرات، ومنها مادة سائلة تستعمل للتطهير والتنظيف. فرنسية.
أَسْكِرِيم	من المثلجات، وهي مواد سكرية مجمدة مضاف إليها الحليب وعصير الفواكه. واللفظة انجليزية، قال ذلك جلال الحنفي في معجم الألفاظ الكويتية.
اشْنَان	الاشنان، من الحمض، كانت تغسل به الأيدي، كما يضاف إلى بعض البقول عند السلق ليساعد على نضجها، وهو أنواع ألطفها الأبيض ويسمى بخر العصافير، والأصفر ويسمى الغسول. واللفظة- كما جاء في المنجد- يونانية معربة. أما أدي شير فيقول في معجم الفارسية المعربة إنها فارسية "أشنان".
إصْطاب	من الألفاظ التي تقال عند إيقاف السيارة أو التخفيف من سرعتها خاصة عند الرجوع إلى الخلف، كما تطلق على الضوء الخلفي للسيارة. إنجليزية
اصْطُمَبة	علبة صغيرة مثبت بها قطعة من الشاش مبللة بحبر أسود تستعمل في أخذ بصمة من لا يجيد الكتابة، واللفظة لاتينية، وفي موسوعة حلب المقارنة إيطالية.
أطْلَس	الأطلس في اللهجة الكويتية: اللون المطموس الذي يداخله السواد أو مجموعة من الألوان المتقاربة له. والأطلس: مجموعة من المصورات الجغرافية "خرائط" يجمعها كراس خاص، واللفظة هنا يونانية معربة. جاء ذلك في معجم لاروس.



أكُو	بمعنى يوجد، يقال أن اللفظة سواحلية يتكلم بها سكان كينيا وسواحل شرق أفريقيا ويلفظونها بنفس المعنى لدينا. وقيل هندية الأصل، جاءت على لسان "كورونانك" مؤسس ديانة السيخ. أما الأب آنستاس ماري الكرملي فيرى أنها لفظة من الصابئية القديمة "أيكو" من أصل يوناني وهناك قول أنها فارسية. وأورد صاحب كتاب لغة العوام: أنها محرفة من لفظة "ايخو" الكلدانية. ومن الباحثين من يرى أنها اختصار لكلمة "ليكون" العربية. جاء ذلك في معجم الألفاظ الكويتية، والموسوعة الكويتية المختصرة.
ألبُوم	البوم: من أشهر السفن الكويتية، وسيأتي ذكره في حرف الباء. والألبوم: لفظة حديثة لمسطرة على شكل كراسة تحفظ فيها الصور والطوابع التذكارية، واللفظة إنجليزية.
أم آنتَين	قطعة نقد من العملة الهندية، فضية اللون مربعة الشكل، استعملت في الكويت من عام 1923 حتى عام 1957م، حيث ألغيت في الكويت والهند.
أمُبوَا	لفظة تقولها الأم لطفلها إذا عطش وأرادت أن تسقيه،واللفظة من القبطية "أمبو" ومعناها الشراب أو ما يشرب، وهناك قول بأنها فارسية، هذا ما ورد في قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية لأحمد أبو سعد.
إمْبَير	جهاز لقياس الطاقة الكهربائية، إنجليزية فرنسية عامة بمعنى أنها مستعملة في كثير من الدول.



امَدانَة	من الألفاظ المنسية، وهي قارورة مصنوعة من الزجاج من لوازم غرفة العروس قديماً تملأ بماء الورد أو ماء اللقاح وتوضع في الروشِنَة. والمدانة أيضاً وعاء قديم مستدير يصنع من الفخار ويستعمل لتبريد ماء الشرب صيفاً. واللفظة فارسية من آب دانة" أي وعاء الماء.
إنْش	الإنش: البوصة من مقاييس الطول، إنجليزية عامة.
إنجِنير	الإنجنير: لقب كان يطلق على مهندس تصليح السيارات. انجليزية. قلّ استعمالها.
آنَة	جزء من قطعة نقد هندية تساوي 4 بيزات وهي جزء من 16 جزءاً من الروبية، ظلت مستعملة في الكويت حتى عام 1957م.
أنْيَرَ	الأنجر: مرساة السفينة "الهلب" قيل أصلها من الإنجليزية ANDHR، وقيل من أنكر الفارسية، وفي غرائب اللغة العربية يونانية. عُربت.
أوتَيل	الأوتيل: الفندق، والجمع أوتيلات، وقديماً كانت تطلق على المطعم، واللفظة إنجليزية، وفي موسوعة حلب فرنسية.
أُوتِي	الأوتي: المكواة الكهربائية، اختلف في أصل اللفظة فقيل من أوتو في التركية بمعنى مكواة، وقيل من أوتي الفرنسية بمعنى أداة أو آلة، وقيل هندية، وهي الأقرب.



أوَف	تلفظ مفخمة وتعني أجازة، عطلة، وهي من الألفاظ القديمة. يقول الموظف: أنا اليوم أوَف أي ليس لدي عمل. إنجليزية.
أوُفَر تايم	وقت إضافي غير وقت العمل الرسمي، بحيث يكون له حساب خاص عند تسليم الأجور. إنجليزية.
أوَيَه	سلاته مطرزة من القماش تُجعل في حواشي الملابس النسائية، تركية " أويماق".
أيَّا	من ألفاظ الدهشة والتعجب بمعنى يا سلام، أو ما أعظم ذلك! قال صاحب الموسوعة الكويتية المختصرة: وأصل الكلمة إما أنه يتألف من كلمتين "آه يبه" أو من الكلمة الفارسية "بهباه" انتهى. وأقول: وهي في الهندية تستعمل للتعجب والاستحسان.
آيدِين	من الألفاظ القديمة المتروكة، كانت تطلق على صبغة اليود والتي تستعمل لتضميد الجروح، اختلف في أصل التسمية فقيل إنجليزية وقيل فرنسية.





شعر

حننت إلى الصبا!!

عبد المحسن الرشيد



حننت إلى الصبا!!

شعر: عبد المحسن الرشيد*

أفـي السبعين تَجْنَحُ للتصابي
كأنكَ لم تـزلْ غضّ الشبـابِ

كأنك لا تزال فتىً قوياً
يطير بحكمة فوق السحـاب

حننت إلـى الصِبا وأخذت تحيا
بأحـلام مُنْمقَة عــذاب

ولم يَرْدَعْكَ أن بَرزَت غُضونٌ
وشيب رُحت تسترُ بالخضـاب

إذا مَرَّت بقربِك ذاتُ حُسْـن
تداعى القلبُ يخفق باضطراب

وعُلِّق ناظِراك بها طويـلاً
وغبت عن المُخاطب والخِطاب!!

أَفِق – زمنُ الصِّبا ولَّى وأنّى
له من عودة بعد الذهـاب

ألا يكفيك ما فَعَلتْ قديمـاً
بقلبك أعين الحـور الكعاب

ذوات الحسن من شرق وغرب
فتكن به لقاتلة النشـاب

فرفقاً بالفؤاد فليس يقـوى
على الشوق المبرح والعذاب

فقلتُ – وقد أطالوا في عتابي
رويدكم أقلوا من عتــابي

فإني شاعر بالحب يشـدو
وهل في ذاك من عار وعاب

خُلقتُ وللهوى قلبي وروحي
أعين به كزادي أو شرابي

سأشدو للهوى ما عشت حتى
توارى جثتي تحت التـراب

---

* أول أمين عام لرابطة الأدباء. (١٩٢٦ –٢٠٠٨).





ملامح كتاب

إعداد : عبد الله عيسى*

العنوان: يغلق على ضجر

المؤلف: باسمة العنزي

الناشر: دار الفراشة بالتعاون مع دار الفارابي

النوع: مجموعة قصصية

عدد الصفحات: ٨٥.

"في أحد قطع الجنة المفقودة، فتاة مغمورة، قذفت نرد السؤال على طاولة التخمين، مدونة بعض ما تعرفه عن جيرانها، مؤجلة حكايتها للغد". هكذا جاء في مفتتح أحدث الإصدارات الأدبية الكويتية، "يُغلق على ضجر" الإصدار الثالث للقاصة و الكاتبة باسمة العنزي. يأتي هذا الإصدار بعد ثلاث سنوات من مجموعتها القصصية "حياة صغيرة خالية من الأحداث" التي حصلت بها على جائزة الدولة التشجيعية في الأدب.

في إصدارها الجديد تطرق باسمة العنزي أبواباً مغايرة في السرد، عبر ثلاثة عشر نصاً مغامراً وبلغة شعرية غزيرة الإيحاء، تتناول فيها مواضيع لها خصوصيتها عبر إسقاطات اجتماعية وسياسية عدة.

عناوين النصوص: البيوت الدامعة تطوي تاريخها، حصة النائية، مربط الصقور، إشارة خلاص واحدة، يذبل التين، ألعاب نارية، الغرفة ٣٧، سبعة أغصان، مر من هنا، مفتاح صدئ، لعنة نثاج، شيخة السراب، خلي البال.

العنوان : برج الحمام

المؤلف : بسام المسلم

الناشر : رابطة الأدباء في الكويت، سلسلة إشراقات.

نوع العمل : مجموعة قصصية

عدد الصفحات : ٩٢ قطع متوسط

باكورة إصدارات القاص بسام المسلم مجموعة قصصية طبعت برعاية منتدى المبدعين في رابطة الأدباء في الكويت و برعاية من الشيخة باسمة المبارك الصباح ،و تتكون المجموعة القصصية من عشر قصص تتفاوت بين الواقعية و الفانتازيا.

العنوان :الأخبار الشافية الجلية عمن قام من العرب بالتدريس في أوربا و روسيا والولايات المتحدة الأمريكية بعد عام ١٥١٩-١٩٥٠

المؤلف: فهد محمد نايف الدبوس

الناشر: المؤلف

نوع العمل : دراسة أدبية تاريخية

عدد الصفحات : ٢٣٢ القطع الكبير

جمع المؤلف تراجم الأساتذة العرب الذين

---

* باحث وشاعر من الكويت.



قاموا بالتدريس في الغرب ابتداء من الحسن الوزان (ليون الأفريقي) وانتهاء بالدكتور صفاء خلوصي ، مروراً بالعديد من الأساتذة الذين كان لهم الأثر الكبير في الشرق و الغرب، ويلاحظ أن الفترة الأولى شملت الذين درسوا في الغرب بدواعٍ دينية ، كالآباء المسيحيين، غير أن هذا اختلف مع بداية القرن العشرين.

والكتاب يشمل صوراً للمؤلفين وبعض أعمالهم المكتوبة مما نشر في حياتهم في الغرب أو بعد وفاتهم.

العنوان: تراجم حكام الكويت

المؤلف : عبداللطيف الخضر

الناشر : المؤلف

نوع العمل : دراسة تاريخية

عدد الصفحات :١١٧ من القطع المتوسط

يجمع المؤلف أخباراً ملخصة عن كل حاكم من حكام الكويت ، ابتداء بالشيخ صباح الأول و انتهاء بصاحب السمو الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح الأمير الحالي (صباح الرابع)، و التزم الكاتب ذكر تاريخ حكم كل حاكم و فترة حكمه و إيرادِ صورةٍ له إن وجدت مع ذكر الأبناء ذكوراً و إناثاً.

و يمتاز الكتاب بجمعه أهم الأحداث ملخصة جامعة المحطات الرئيسة في التاريخ الكويتي من خلال المرور على تاريخ حكام الكويت.

العنوان :جمر النكايات

المؤلف : عدنان فرزات

الناشر : خطوات للنشر و التوزيع

نوع العمل : رواية (ط٢)

عدد الصفحات : ١٠٤قطع متوسط

أحداث الرواية تقع في مدينة دير الزور و بين أحيائها ، أما بطل الرواية – ولنقل بطلتها – فهي تلك التي تخوض الانتخابات في هذه المدينة المحافظة وسط الانتقادات و الرفض المستمر، ليدخل بك الحدث إلى عوالم التناقض في السياسة والحياة الاجتماعية والتمسك بالمبادئ و الأفكار ...حتى بلوغ النتيجة إيجاباً أو سلباً.



"جُمان الكويت"..
محمد المطوع يتحدث عن زمن ذهبي

بقلم: أمل مساعد العبدالسلام *

"جمان الكويت" هو عنوان لكتاب من تأليف الباحث محمد المطوع، ضم في صفحاته العديد من المعلومات والحقائق عن دولة الكويت، كذلك قدم تصورات ومقترحات وآمال المؤلف لمحبوبته الكويت ــ حتى أنه أطلق على كتابه " جُمان الكويت" وتم تأليف هذا الكتاب كي يتزامن مع مرور خمسين عامًا على الاستقلال وعشرين عامًا على التحرير. وأيضاً يقدم رؤية مستقبلية للاقتصاد والاستثمار التجاري في دولة الكويت.

بداية يتكلم الكتاب عن الجيل الذهبي وهي فترة حكم المغفور له الشيخ عبدالله السالم . طيب الله ثراه. حيث استلم الحكم في ٢٥ فبراير سنة ١٩٥١م، وفي عام ١٩٥٩ انطلقت المسيرة التنموية خلال عامي ١٩٦٠ و١٩٦١م صدرت العديد من القوانين، وكان الاستقلال في ١٩٦١/٦/١٩م، وبعد الاستقلال صدر الدستور الكويتي ووقع عليه المغفور له الشيخ عبدالله السالم . طيب الله ثراه- وتم تطبيق الشورى (الديموقراطية).

وبعد وفاة الشيخ/ عبدالله السالم . طيب الله ثراه- في ٢٤ أكتوبر من عام ١٩٦٥م. تولى المغفور له الشيخ صباح السالم الصباح- طيب الله ثراه- زمام الأمور. ثم يذكر المؤلف الفترة التي عمل بها في مكتب رئيس البلدية وكيف أن الحال لم يتغير عما كان عليه . فيرى أن ذلك هو حال في جميع وزارات الدولة . لعدم وضوح الهدف، لذا نرى إهدار الأموال العامة للدولة . والافتقار إلى الإنتاجية التي أرى أنا أيضاً أنها ضئيلة ولا ترقى إلى مستوى آمال المواطن والإنسان الكويتي الذي يأمل أن يرى وطنه في مصاف البلدان المحققة لخطوات التنمية والتقدم. فيرى محمد المطوع أن أي عمل يرجى أن يتصف بصفتين هما: وضوح الهدف، وتحديد الإمكانيات والقدرات فيتساءل هل الوزارات والوزراء لديهم خطة وهدف واضحين؟

نرى في جُمان الكويت من فصله الأول إلى الخامس والعشرين طرح الموضوعات

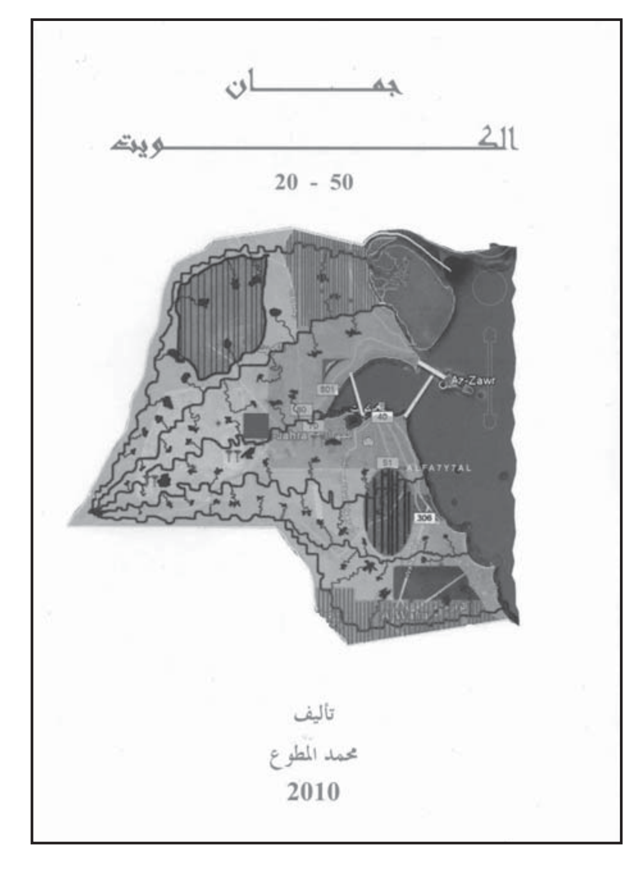
---

* باحثة من الكويت.



الهامة لعامة الشعب الكويتي كذكره لبعض مواد الدستور الكويتي التي تتكلم عن الحقوق والواجبات . مع ذكره مسألة الموظفين الكويتيين وتوفير فرص العمل، وكذلك توفير المقاعد الدراسية كذلك لم ينس المؤلف فئة المتقاعدين فأطلق عليهم " الثروة" لأنهم قضوا سنوات عمرهم في خدمة الوطن. كذلك يطرح الكاتب كيفية الاستثمار . ومن وجهة نظره أن الاستثمار الأهم يتمثل في العنصر البشري. فنجده يطرح رؤية جديدة كي نستفيد من خبرات المتقاعدين والفوائد العديدة من هذه الخطوة . المتمثلة في تدريبهم للشباب . وتعليمهم كيفية الإدارة والاستفادة من حكمتهم وتفرغهم وخصوصًا للأعمال التجارية، فيذكر لنا وسائل إنجاح دعم المشاريع الصغيرة . ويبين سبل دفع عمليةٍ التنميةٍ. ثم يضرب مثالاً رائعاً ومقارنة واقعية بين اليابان والعراق . فاليابان دولة بلا موارد طبيعية فهي تستوردها ثم تصنعها ثم تعيد تصديرها فقام وازدهر الاقتصاد الياباني حتى فرضت اليابان نفسها على العالم بينما العراق حباه الله جميع النعم من معادن وطاقة وزراعة وقوة بشرية هائلة وأنهار . إلا أنها تفتقد إلى الإدارة الحسنة حتى أهمل الإنسان العراقي، فكان حال الدولة الدمار وعدم الأمان. فيطرح المؤلف تساؤل إلى القراء جميعهم .. هل تريدون أن نكون ناجحين مستقرين كاليابانيين؟ أم مُدَمّرين تائهين فاشلين؟!

ثم يطرح الكتاب مشكلات جامعة الكويت وقدم مقترحات عديدة لحلها؟ ثم تطرق إلى موضوع البعثات الخارجية والعلمية والسبل لتحقيق أهداف التعليم والتدريب. وأيضا يرى المؤلف أنه لا ضرر من إلغاء قرار منع الجمع بين الوظيفة العامة وبين التجارة مما لذلك من فوائد عدة في ازدهار ورفاهية الشعب الكويتي وتنشيط التجارة في الكويت.



ولقد ألقى الضوء أيضًا على سوء استعمال السلطة والغش التجاري وتفعيل دور الرقابة في إدارات الدولة على التجار والمخازن وذكر الكتاب كيفية الاستفادة من قدرة الموظف الكويتي والسماح بالعمل بدوام ثانٍ والمعمول به في معظم دول العالم.

قصر العدل

أما في الفصل الثامن نرى طرح موضوع قصر العدل وضرورة تطوير المبنى كي يتلائم مع احتياجات الألفية الثانية.

بعد ذلك يتكلم الكتاب عن عدة أمور مثل: إدارة الخبراء والمشاريع الصغيرة. والسكن والأمور المتعلقة بالرعاية السكنية. ثم يقترح إقامة مدينة للمؤتمرات جديدة بسبب ما يعانيه قصر المؤتمرات الحالي من مشكلات أهمها الموقع الذي يسبب اضطراب حركة المرور.

ولقد قدم المؤلف من خلال طرحه لبعض المشكلات المتعلقة ببعض المرافق والمؤسسات الحكومية والمواقع العديد من الحلول والمقترحات التي تعالج الكثير من الأمور المتعلقة بها: وعلى سبيل المثال: المطار وموقعه الحالي وآلية العمل به، والموانئ سواء ميناء الشويخ أو موانئ تصدير النفط، كذلك النقص الشديد في المخازن العمومية، كذلك ذكره لما تعانيه الكويت من العديد من المشكلات الزراعية . ثم طرح كيفية تطوير صناعة استزراع الأسماك ومشكلات الصناعة . والشاليهات واستغلال الجزر الكويتية الاستغلال الأمثل . كجزيرة فيلكا ووربة وبوبيان.

ثم يقدم المؤلف محمد المطوع مشروع أسماه " القلب الكبير " وطرح كيفية تطبيق ذلك المشروع وذكر الفوائد المتوقعة لذلك المشروع، مع كيفية تمويل المشروع والجهات المنفذة.

واقع وأحلام

وأخيرًا تكلم الكتاب عن الجسور والضرورة الملحة لتنفيذها وخاصة في ظل الظروف الحالية . مما سيسهل حركة المرور ويحل مشكلة الازدحام وأيضًا ربط المناطق الشمالية بالجنوبية مما سيخلق مناطق عمران جديدة.

على الرغم من كثرة وتعدد الموضوعات المطروحة في كتاب (جُمان الكويت) إلا إنها موضوعات تشد القارئ لأنها تتكلم عن واقعه وأحلامه وآماله التي يشترك بها المواطن مع المؤلف . حيث أن أهدافهم وتطلعاتهم مشتركة . وهي تحقيق مستقبل أفضل لنا جميعًا في دولتنا الكويت. ويختم المؤلف كتابه بكيفية التواصل معه كي يُبدى القارئ رأيه وأيضًا مناقشته بالموضوعات المطروحة بالكتاب من خلال الإيميل المذكور في طيات (جُمان الكويت).

مؤلف الكتاب هو ابن الكويت الذي يؤمن باقتصاد التشغيل ويدعو له ويُحارب اقتصاد الاحتكار.



من أعلام الشعر النبطي
(من تاريخ البيان)

شاعر الكويت.. فهد بن راشد البورسلي

عبد الله الخالد الحاتم

شاعر الكويت .. فهد بن راشد البورسلي

بقلم: عبد الله الخالد الحاتم *

إن الحديث عن هذا الشاعر يدفعنا إلى الحديث عن فترتين متناقضتين، قضاهما الشاعر في حياته. الفترة الأولى وهي التي ستنال العناية والقسط الأوفر من حديثنا. أما الفترة الثانية والأخيرة من حياته فلا تستحق الذكر، فهو فيها أقرب إلى الأموات منها إلى الأحياء وهي أشبه ما تكون بصورة معكوسة للفترة الأولى.

عاش المترجم له في أول حياته كما يعيش غيره من الشباب في أسرة محافظة كغيرها من الأسر، وكان والده من رجال البحر الأفذاذ، وهي المهنة التي كانت شائعة في الكويت آنذاك، ولم يحصل على شيء من العلوم عدا القراءة والكتابة السائدتين في ذلك الحين، وهو ذكي شديد الإحساس حاد التفكير والطبع خصب القريحة، ينظم الشعر دون ما كلفة ولا تعقيد، جيد الشعر، متين البناء، عذب الأسلوب، ناقد عنيف في قالب هزلي، ويسميه أهل الكويت بـ(الشاعر الموهوب) حصلٍ على شهرة في الكويت وفي خارجها، قلما يحصل عليها شاعر معاصر، وحصل أيضاً على جوائز مالية قيمة من أمراء آل سعود والكويت والبحرين وغيرها، كاد المترجم له أن يبلغ أعلى مرتبة في هذا المجال، لولا انزلاقه واستسلامه لدواعي الخمرة التي أماتت فيه روح النقد والشاعر الفذ، وحطمت فيه صرح التفكير حتى أصبح شعره ممجوجاً لا معنى له إطلالاً وأقبل على تعاطي الخمرة إقبال المدمنين، وسبب له هذا الإدمان تدهوراً كبيراً في صحته، وانحرافاً في قواه العقلية مما اضطر ذووه إلى السعي لدى المسؤولين لاحتجازه في سجن الأمراض العقلية مراراً عديدة، لمنعه من تعاطي الخمرة ولو مؤقتاً لإيقاف هذا التدهور أو ربما يعود إليه تفكيره، ويحس بالنتائج السيئة ويمتنع عنها نهائياً. ولكن شيئاً من هذا لم يحدث بل ازداد تمادياً وإصراراً حتى قضت عليه.

وللشاعر قصائد كثيرة بمنتهى الروعة، نظمها وهو في سجونه وكلها شكوى واستعطاف تارة يخاطب نصف اليوسف النصف، الذي كان يومها مديراً للصحة، وطوراً يخاطب شقيقه حسين البورسلي، ومرة يستنجد بالشيخ صباح الأحمد الجابر وأخرى بالسيد يوسف الأحمد الغانم وأحياناً يخاطب بعض أصدقائه من ذوي الكلمة المسموعة. قال من قصيدة:

* أول رئيس تحرير لمجلة البيان (١٩١٦-١٩٩٥).



يا نصف انصف بين عاجل ومجنون
ما يجهلك درب السنع والعدالة
خليتو الخلان فيني يشكون
راعي العقل واللي مصلع اهباله
أنا قراري عشرة أيام ما يزيدون
واليوم شهر الصوم حروة اهلاله
الشاعر اللي قال وأنتم تعرفون
(الرجل بالواجب لسانه اعقاله)
عنيت لك مستصح وأبغي العون
شايف جميلك وأنت تدي الجماله
واشحاله العاجل الى صار مجنون
لو في مصح (هملين) دور بداله
هل كيف أنا ما بين ناس يصولون
أسهر ليالي ومتحمل حماله
وإن كان عذر وبي على ما تظنون
بأمر الولي كل بصير بحاله
واليوم لا معصوم كامل ومتكون
إلا الذي نزلت عليه الرسالة
طالبك في جاه النبي سيد الكون
وبجاه يوسف والدك مع خواله
تنقذ رهين يابو عثمان مرهون
من عقب ذيج الحال يفكر بحاله
ماني بمرهون ولاني بمديون
أو كافل غيري وخنت الكفالة
وقال أيضاً والخطاب لأخيه حسين بورسلي:
يا حسين دمع العين مثل الهماليل
صبح ومسا مثل السحايب مطرها
والنفس عيه ما تفيد التعاليل
والقلب عناه الكدر من كدرها
ما تجري الدمعة من العيل وتسيل
ألا وهي تشكي ليالي سهرها
يا قلب لا تخطي على النفس وتعيل
بك ما كفاك وخلها في قهرها
شي صدمني قلت منه التماثيل
من صدمته عيني كراها هجرها
وشحالة العقال بين المهابيل
الله يعين اللي لياله صبرها
لا طارش جاني ولا من مراسيل
على شهرها قام يمضي شهرها
من ضيقة الخاطر تهيضت بالجيل
دنيا يسرها ما يسادي (١) دهرها.
وقال من قصيدة مخاطباً يوسف الأحمد الغانم:
شكى ليل النوا جسمي الذايبا
وبل الثرى دمعي الساكبا
ظلمني زماني بليا دليل
ولاني مريض ولا مذنبا
لحا الله ظني وحسن الظنون
أنا من ظنوني جنيت الوبا
تعنيت للصحة أشكي نحول
وظنيت شور المدير أطيبا
شكيت الضرر عندهم والتجيت
ولا شفت الانصاف والواجبا
سعوا لي بملجا نهاره ظلام
وليله من المسكن المرهبا
محل به المرء يمسي شباب
تصاهل من الصبح للمغربا
يمينك يسارك عبيد وحديد
نصاهل من الصبح للمغربا
ومنها أيضاً:
تذكرت ربعي جنوب وشمال
ولا شفت خل ولا صاحبا

(1) يسادي: يساوي.

تذكرت شخص ولي به ملاذ
على الطيب أقرب من الحاجبا
حليف المكارم حميد الخصال
من الحظعن نكبتي غايبا
ملاذي بو عبد الله أثني عليه
حجا للبعيد وعلى الصحابا
ألوذ بجانبك وداخل عليك
على العطف معروفك ما غبا
نخيتك ولا لي ملاذ سواك
تفكك قيودي من المسفبا
ولا غير يوسف دراي ورجاي
فراق الأهل كدر المشربا

وقال في الشكوى والخطاب للشيخ صباح الأحمد الجابر:

يا الله يا فكاك عسرات الانشاب
يا مفرج الضيقات يا مدبر الكون
تفرج الكل حل فيه التهاب
سهران ليلي والمدامع يهلون
خمس عشرة ليلة منامي بدباب(١)
أنا سهير والخلايج ينامون
وأسباب ما بي من أخوالي والاغراب
حقي كلوه وتالي الحق يشكون
ودشيت في سجن على الباب بواب
يا خالجي ترحم مريض ومسجون
وين الجماعة والرفاقة والاصحاب
تغيروا وش علمهم ما يمرون
ربع الفراهية بلا عد واحساب
والضيج خمسة عند الألفين يصفون
مالي بهم عن قربهم خاطري طاب
يسلم اهديب ويسهل الأمر ويهون
والظن في فكاك الانشاب ما خاب
يا ما عنيت وشفت الافراج بالعون
الله يجيره من تصاريف الأسباب
صباح أبو ناصر دوا كل مطعون
من لاذ به من ضيم الايام ما هاب
احكي على ما شفت والناس يدرون
قم يالنديب أوصل العلم بكتاب
خل هجن واركب من (الدوج) صالون
شرج على دسمان مدهان الانجاب
قصر سما مجده عن الذل والهون
دق (الهرن) واجف ولا تاصل الباب
تلقى الخدم في ساحته يستديرون
وانشد عن اللي للتنافيل حساب
يجيك أبو ناصر حجا كل ممهون
سلم عليه ولا تذير وترتاب
عطه الكتاب وبلغه بكل مضمون
قل له فهد قلبه من السجن منصاب
خطر اهمومه تخشر العقل بجنون
دهري رماني بين ظفر ومخلاب
ومن حالتي كل الملا يستغيثون
يا شيخ شاب الراس مني وانا شاب
بطلت عن حق ولو كان مليون
ما همني دنيا ولا دين طلاب
الى سلم شخصك عساهم يولون

وقصائده التي نظمها في سجونه كثيرة لا مجال لذكرها في مثل هذه اللمحة وكلها تحكي قصة فترة كالحة من فترات هذا الزمن التي مرت في حياة هذا الشاعر البائس الذي لم يجد في هذه الحياة ما هو جدير بالاهتمام. فكان يلجأ إلى الخمرة ويفزع إليها في معظم أوقاته لا لشيء سوى الهرب من واقع هذه الحياة المرير إلى عالم الحس والخيال. وما ارحب هذا العالم وأجدره بالبائسين.

* العدد الثامن ١٩٦٦م.







أضواء على تاريخ المسرح

د.عبدالله العتيبي و بلال عبدالله



أضواء على تاريخ المسرح.. الفرعوني

بقلم: عبدالله العتيبي *
و بلال عبدالله **

رأينا في (العدد السابق) أن ملامح المسرحية موجودة بصورة بدائية في رقصات الإنسان القديم وفي طقوسه الدينية. ويمكننا الآن أن نحدد هذه السمات وأن نحصرها فيما يلي :

١- إحساس الإنسان القديم البدائي بالناحية المسرحية إحساساً عميقاً جداً رغم حضارته البدائية ومدنيته الفجة.

٢- افتقار مسرحياته إلى ما يمكن أن نسميه (بالعقد المركبة) أو إلى الموضوع المعقد.

٣- عنايته الفائقة بالرقصات المسرحية (إذ جاز هذا التعبير) لدرجة أن القبائل القديمة تعتبر المخطئ في الرقص مجرماً في حق الألهة وحق القبيلة.

كل هذه الملامح والصفات وجميع هذه الأحاسيس تجاه الرقص المسرحي كان قبل أن يظهر الإنسان التاريخي أو إنسان التاريخ الذي نال قسطاً من الحضارة وحصل على درجةٍ معينة من الثقافة الحضارية. ومن الطبيعي أن هذا الإنسان يظهر إلى المدنية حاملاً معه رقصاته وطقوسه، وكذلك يحمل معه أحاسيسه وتقديسه لها.

إن الذي ينظر في تاريخ الإنسانية القديم يجد أن من أقدم الأمم التي ظهرت على مدارج التاريخ هي الأمة الفرعونية التي سوف نحاول أن نلتمس بعض السمات عندها، وذلك من خلال أشهر رقصاتها وأهم طقوسها الدينية، مع ملاحظة أن التاريخ لم يحفظ لنا إلا الشيء القليل جداً من صور الرقص المصري القديم. وكل ما نعرفه عنه أنه كان موجوداً وواسع الانتشار فقط.

ولكنا نجد هناك بعض الشواهد المعاصرة لهذا الرقص، نجدها تشير إلى ما يمكن أن نسميه "المسرحية الدينية" كما في شخصية الإله المصري الأسطوري "أوزوريس".

الذي يعتبر أهم شخصية في إحدى مسرحيات (الآلام) التي نجد لها شبها شديداً لتلك المسرحيات التي لا تزال تمثل في هذا القرن كما هو الحال في مسرحيات (الآلام) التي تقام في مدينة أوبراميرجو الألمانية وفي بلاد (التيرول). والذي يعقد

---

* كاتب وأكاديمي وشاعر من الكويت.

** إعلامي من الكويت.



المقارنة يجد الصلة وثيقة جداً، وذلك لأن مسرحيات "الألام) القديم منها والحديث تهدف إلى غرض واحد هو إحياء ذكرى بطل محبوب أو إله مقدس، وذلك من خلال عرض مأساته، فنرى من خلال العرض آلامه وانكساره، ونرى في النهاية تفوقه وانتصاره على قوى الظلام، والشر. وسوف نسرد قصة الإله المصري الفرعوني"أوزوريس" لنرى من خلال هذه المأساة ما يمكن أن يسمى الإحساس التاريخي للتمثيلية المصرية.

ومن الشواهد القليلة التي لها صلة بهذه الطقوس الدينية مستند تاريخي يقدر المؤرخون تاريخه بأنه يرجع إلى سنة ٢٠٠٠ ق.م. وهو عبارة عن ملخص لطقس من الطقوس الدينية، أو حفل من الاحتفالات التي كانت تقام سنوياً.

وسوف نسرد قصة الإله (أوزوريس) بشيء من الإيجاز، ثم نحول في نهاية هذا البحث أن نلقي الضوء كذلك على بعض الأعمال والطقوس التي كانت تقام، والتي من خلالها نرى السمات المسرحية في التمثيلية المصرية.

إن قصة الإله (أوزوريس) عند قدماء المصرين لا تقل أهمية عن قصة (تموز) عند السوريين و (عشتروت) عند بابل.

وتبدأ مأساة (أوزوريس) عندما تزوج من أخته (ايزيس) على عادة المصريين القدماء كما هو معروف في التاريخ، إذ لا مانع عندهم من أن يتزوج الأخ أخته وقد أثارت هذه الزيجة حقد الأخ الثالث لهما وهو (ست) الذي انتهز فرصة سفر أخيه (اوزريس) لبعض البلاد كي يعلم أهلها أصول الزراعة ويرشدهم إلى بعض العادات الطيبة كما عمل لشعبه وكسب بذلك حبه وتقديره.

وتتلخص مؤامرة الأخ (ست) في أنه صنع تابوتاً بمقاس حجم (اوزريس) وبعد الاحتفال الذي أعده (ست) لأخيه عرض هذه اللعبة لأنه جعل هذا الصندوق الثمين لمن يكون في مقاسه، وبعد أن جربها مع بعض الحاشية، جاء دور الملك (اوزريس) الذي أقفل عليه الصندوق حين نزل به لقياس، ثم ألقي به في البحر.

ووصل هذا الصندوق إلى ثغر (بيلوس) في بيروت ويقال أن ابنة الملك شفيت من مرضها العضال حين لمسها هذا الصندوق، كما يقال أن شجرة الأرز نمت على الصندوق.

وقد حزنت زوجته (ايزيس) حزناً شديداً لهذا المصير الذي أصاب زوجها الحبيب وقد بذلت هذه الزوجة المخلصة كل جهد في إرجاع صندوق زوجها، وقد أثار إرجاعه غضب (ست) فأمر بتقطيع الجثة (١٤) جزءاً وترمى بأماكن متفرقة في البلاد.

ولم يضعف هذا العمل من همة هذه الزوجة المخلصة، فأخذت تحاول بكل عزم وإصرار جمع هذه الأشلاء المتناثرة، وقد قامت حرب بين ابن الملك (اوزريس) ويدعي (حورس) وبين عمه القاتل (ست)، وقد أعلن هذا الأخير الندم في النهاية وطلب العفو والصفح من (ايزيس)، ولم يتم الصلح الحقيقي بين الثلاثة إلا على يد وتحت إشراف الإله الأكبر (فتاح) بجعل اوزريس إله العدل في الدار الأخرى وبتتويج الإله (حورس) ملكاً لمصر و (ست) ملكاً على النوبة.

ومن المعروف أن قصة الإله (اوزريس) يجري تمثيلها داخل المعابد القديمة بين

الأنـاشـيـد الدينية والـرقـص الجماعي. ولكن كيف كان يتم عـرض هـذه المأساة وكيفية تمثيلها فهذا شيء لا يمكننا الجزم به، ولكن هناك بعض الشواهد المعاصرة لهذه المأساة يمكننا أن نستفيد منها، ولو بصورة تقريبية في إلقاء بعض الضوء على كيفية عرض مأساة (اوزريس).

لأن هـذه الـشـواهـد فـي الـواقـع تعطينا خلاصة حفل أو طقس ديني كان يقام في كل مدينة مصرية، وذلـك مثل ما يطلقون عليه اسـم (تمثيلية التتويج) وهي تتألف من (٤٦) منظراً، وهي تقدم في موضوعها كيفية تتويج أحد الملوك الفراعنة، وهذا يعني أن المسرح المصري القديم لم يعالج شؤون الناس العاديين، أو بمعنى آخر أنها لم تجعل من الإنسان العـادي مـادة لموضوعها. كما نـرى أن أحداث المسرحية توصف وصفاً تدريجياً وتجري الأحداث من مكان إلى آخر،وهذا يعني في النهاية فقدانها لما يسمى بوحدة المكان. كما أننا يمكن أن نقول بناء على ما في هذه الشواهد المسرحية، أو هذه الشذرات التمثيلية أن المسرحيات كانت تتفاوت بين المسرحية الإيمائية الخالصة، وبين المسرحية المركبة أو المعارك الحربية المصطنعة التي نـرى من خلالها أن المسرحية لا تزال متداخلة تداخلاً كبيراً بالحياة الفعلية.

* العدد الثامن 1966





قصة (من تاريخ البيان)

لم يفتها القطار

فرحان راشد الفرحان



لم يفتها القطار

بقلم: فرحان راشد الفرحان *

في ظهيرة ذات صيف، والناس يلتمسون الراحة في منازلهم، كانت مستلقية على ظهرها تريد أن تغفو لعلها تنعم بقسط من الهدوء والراحة، غير أنها لم تتمكن، فأزاحت بيدها الملاءة الخفيفة التي كانت تغطي بها وجهها وفتحت عينيها في تباطؤ وكسل، حيث بدأت الأفكار المتناثرة وأشتات الذكريات البعيدة تتجمع في رأسها الصغير، وقبل أن تلتئم لتبدو صوراً متحركة واضحة المعالم ترى صورة أثر صورة، تمر كالشريط السينمائي، راحت تتفحص بعينيها قوائم (الليوان) الستة وكأنها لم تشاهدهم من قبل، ثم حولت نظراتها وتركتها تستقر على السقف وراحت تحصي خشباته مرة وثانية وثالثة، وكأنها تريد أن تتأكد أن عددهم لم يتغير، وبعد لحظات أدارتهما على الجدران وأخذت تتفرس جيداً، فوجدت بنظراتها الفاحصة أن الطلاء الجديد الذي طليت به، والترميمات العادية لم يبعثا فيها حياة الجدة ولم يعيدا ذلك الرونق الجميل في حداثتها يوم كانت تشاهدها منذ أعوام طويلة، عندما كانت طفلة صغيرة ذات أعوام تسعة، يوم دخلته بعد أن تم البناء فيه.

هنا في هذا الربع ابتلعت طاحونة الزمن أنضر الأعوام من عمرها، مرت كما تمر الفصول الأربعة رتيبة في أحداث الطبيعة، ولكن فصول عمرها لم تكن مرتبة كتلك القوانين الأزلية، ولكنها كانت متقلبة حسب مقتضيات الصدف والظروف. هذه الأعوام التي مرت كان فيها ما كان. تاريخ ربع قرن وأكثر لحياة عائلة من الناس، أو سجل من الأحداث لأعوام خلت، تخللت سطوره بعض الطرف التي فيها من العبر والذكريات بعض ما فيها، أو أنها لوحة كبيرة رسم القدر فيها خطوط سيره وأحداثه.

لقد تفرست طويلاً بالخطوط والنتوء البارزة في كل مكان من البلاد وابتسمت في مرارة، وسخرية إذا تخليت أن تلك النتوء تمد لسانها بين الطلاء الجديد ساخرة تقول: ولو!! إن فعل الزمن خالد مهما امتدت إليه يد الإنسان بالتهذيب والتشذيب، ولن يعيد الترميم والتصليح (مهما بلغ من الدقة) رونق الجدة والحداثة في شيء أكل عليه الزمن وشرب، وهل يا ترى يعيد المكياج إلى المرأة ذات الأربعين نضارة العشرين وحيويتها؟ تلك المرحلة التي يتدفق فيها الجسم طراوة وأنوثة. ذلك التفتح الكامل لزهرة الشباب بأحلى صوره ومعانيه، وتنهدت الفتاة، وقالت: قديمة قدم هذا الحائط!! وقد كانت تعني نفسها إذ نعتتها بالقدم.

* قاص من الكويت .

وهكذا مر الشريط الكبير أمام عينيها صوراً متفرقة، وخيالات مشوشة وغير مشوشة، ذلك شريط حياتها المليء بشتى الأحداث، فسحبت نفسها برفق وهدوء من مكانها وهي تقاوم عبرة تكاد تغص بها، وآهة تكاد تحرق زوايا صدرها، وما كادت تضع قدمها على عتبة غرفتها لتدخل حتى انفجرت في بكاء مكبوت وألقت نفسها كيفما كان ثم اعتمدت رأسها بين يديها متكئة على أحد المقاعد، وراحت تصارع انفجارات العوامل النفسية التي أخذت تثور عاصفة صاخبة بين حناياها من جراء الكبت الطويل والحرمان. وفجأة كفكفت دموعها بطرف فستانها وشعرت (مدفوعة بالعزة والكرامة) بجوارحها وهي تصرخ بها وتهتف: ما هذا؟ أجننت؟ أنك ما زلت شابة جميلة.. ولكنها لا تصدق، بل لا تريد أن تصدق!! أنها كبرت، وأنها قديمة قدم حائط المنزل، وأن قطار السعادة قد فاتها بمراحل ودنت من المرأة الصغيرة ثم أخذتها بين يديها وراحت تنظر فيها بكل ذلة واستعطاف، كأنما تتوصل إليها، فرأت وجهاً مستديراً لم تفارق أديمه الرقة والنعومة، وما زالت ملامح الملاحة آثارها باقية على أكثر تقاطيعه، ولكنه كما يبدو صارع الخريف بقوة واستماتة، وما ساءها ألا ترهل في جسمها يكاد يفضحها عندما تحاول أن تطرح من مجموع سنوات عمرها بعض السنين.

ولدت فتاتنا وفي فمها ملعقة من الذهب (كما يقال). فقد كانت ابنة أسرة صغيرة موسرة، مكونة من والدها وعمها وأسرتيهما، يضمهم جميعاً منزل واحد، إلى أن وافت العم المنية فانتقلت زوجته مع أطفالها إلى أهلها، أما والدها فلم يطق السكن في ذلك المنزل الذي ما تكاد عيناه تقع على شيء فيه إلا وتجتذبه الخواطر نحو أعز إنسان لديه إختطفته يد المنون ففرقت ما بينهما فراق الأبد، فما كان منه إلا أن ابتنى لنفسه منزلاً جديداً أقام فيه مع زوجته وطفلته (فتاتنا) عسى أن يجد في البعد عن منزل الذكريات بعض السلوان.

دخلت الفتاة هذا المنزل وكانت آنذاك في التاسعة من عمرها، فياضة بالحياء ذكية مرهفة على صغر سنها جميلة رائعة، أضفى عليها الثراء والدلال اللذان كانت تتغلب في كنفهما كثيراً من المهابة، فقد كانت تتقمص شخصية المرأة الكبيرة، ذلك على طراوة عودها وصغر حجمها فهي تقلد في كثير من الأحيان حركات والدتها، وتكرر ذات الأوامر التي تلقيها على الخدم، وبالرغم من ثرائهم فقد كانت قنوعة ترضى بالقليل من كل شيء، كما أنها كانت عكس أترابها فهي قليلة المطالب غير ملحاحة، وخلاصة القول أن من يخاطبها يخيل إليه أنه أمام امرأة صغيرة، وهبها الله ذكاء فطرياً نادراً، ولهذا كله كانت بالنسبة لأبويها كل شيء في الحياة. على أن حياتها التي كانت تحياها لم تكن منطلقة في جو من الحرية المعتدلة وإنما كانت مكبلة بكثير من قيود التقاليد البالية والتي توارثتها هذه العائلة (بنوع خاص) عن آبائها وأجدادها منذ زمن بعيد، فكانت (تلك التقاليد) بصرامتها ورجعيتها نوعاً من الاستعباد للمرأة وخنق حريتها وحقها في الحياة، فهي على قربها من المجتمع بعيدة عنه، وعن الاندماج فيه ولو على قدر تفرضه الأوضاع السائدة، حتى المدينة المستوردة من الخارج في



شتى أشكالها وأوضاعها ممنوع تقليدها أو الأخذ بها، فالملابس وأدوات الزينة وحتى الأفكار يجب أن تكون داخل إطار التقاليد التي نشأ عليها الآباء مهما كانت عريقة في رجعيتها. وفي مثل ذلك المحيط القاتم تربت الفتاة في جوٍ مشحون بالكبت والحرمان، وقيود تكاد تخنقها دون أن تشعر، أو هي تخنقها فعلاً ببطء ، وتحد بل تسلب منها حرية الرأي والفكر، وقد تقلبت الفتاة كل تلك المتناقضات على أنها تقاليد يجب أن ترعاها وتسير على هديها، فنشأت معها هذه العقيدة لتتحول في يوم ما إلى عقدة نفسية قاسية.

لم تكن تخرج من منزلها إلا في الصباح بحراسة خادمتها إلى بيت (أم أحمد) القريب من بيتهم، لكي تتلقى هناك مبادئ القراءة والكتابة، حتى يتسنى لها قراءة القرآن الكريم ومعرفة أصول الدين، وقد كان بيت هذه السيدة أشبه ما يكون بالكتاب، يتلقى فيه عدد غير قليل من الأوانس من كرائم العائلات في المدينة تلك المبادئ من العلوم، وقد بالغت الفتاة في جدها واجتهادها وتفتحت مداركها بما استحوذ على نفسها من شوق ورغبة، فاستطاعت أن تحفظ القرآن وتتعلم القراءة والكتابة في مدى وقت قصير جداً، ثم قال الوالدان: خلاص، البركة في هذا وفيه الكفاية، البنت مكانها المنزل.

وكما أراد الوالد بقيت الفتاة في المنزل بين جدرانه لا تعرف عن الحياة إلا أشياء تافهة، تلتقطها أذناها من هنا وهناك، من أفواه جيرانها، أو من والديها، أو من الخدم، أو تقع عليها عيناها عرضاً، أو تدركها بأساليب طبيعية أخرى، وعلى هذا الأسلوب الرتيب كانت براعم شبابها تنمو وتزدهر، والأنوثة الطاغية تنبثق صارخة من كل شيء فيها، وهي تتربع على عرش الربيع الثاني والعشرين من عمرها السعيد، وجاء أول خاطب يقرع باب حياتها ليجده موصداً، إذ لم يرق لوالدها فاعتذر بأعذار واهية اعتاد بعض الآباء أن يجعلوا منها مقدمة للرفض، لقد كان الشاب الخاطب من عائلة ثرية تضاهي في مركزها الاجتماعي عائلة الرجل، غير أن الذي أحجمه عن الموافقة على هذه الخطوبة هو انطلاق الشاب بعض الشيء حيث علمته أسفاره الكثيرة إلى مختلف الأقطار التي زارها، والبيئات التي اختلط بها، دروساً وتجارب أسفرت عن تحريره من بعض قيود التقاليد التي كانت تشده وتربطه بعجلة الماضي، وكان الشاب في عنفوانه يميل إلى اللهو والعبث، في حين أن مثل هذه التوافه من اللهو الذي يصدر من شاب منطلق لم تقيده مسؤولية الزواج قد يكون منشأه الفراغ والوحدة أو الحرية المطلقة التي لا تنظمها روابط الزواج، ولا شك أن مثل هذه التوافه سيكون الزمن كفيل بإصلاحها.

ودارت عجلة الزمن فإذا الفتاة في عنفوانها، زهرة يانعة حان قطافها، وجاء خاطب جديد، وثان وثالث، ثم كثر الخطاب فلم يكن لأحد منهم نصيب بالاقتران بها، فقد كان والدها يبحث عن شخص يتمتع بمثالية نادرة، صورها هو في خياله وجمع لها من المقومات ما يتفق ورغائبه، وكانت فاتحة الشروط أن يكون صهره من ذوي الحسب والنسب، ولما كانت مطالبه وشروطه الكثيرة يعز توافرها لدى شخص ما إلا من كان



منزهاً أو بلغ الكمال، فقد بدأ عدد الخطاب يتضاءل شيئاً فشيئاً حتى لم يبق أحد، بعد أن اقتنع كل راغب فيها بأنه لا طائل يرجى من زواج يحتاج إلى كتب في الأنساب وإثبات الشخصية، وعلى تلك الشاكلة أرفض طالبي الزواج، ولم يعد أي شخص يطرق الباب طالباً يدها، وكانت بدورها تشعر بكل ما كان يدور حولها، بالرغم من التكتم الشديد الذي كان يبدو من والديها، وبدأ الألم يعصرها بينما هي لا تستطيع أن تتفوه ببنت شفة، أو تقحم نفسها في مثل هذه الأمور، فقد علمتها التقاليد أن مثل هذه الأشياء ملك خاص لآراء والديها، ومن العيب على الأوانس أن يتحدثن في أمور الزواج أو يبدين رأيهن فيه. علمتها التقاليد أن تكبح جماح المارد الجبار في صدرها ، وأن تتعلم الطاعة، وأن تترك دفة حياتها ومصير مستقبلها رهن إشارة من والدها، وهكذا أخذت مرارة الحرمان تشقيها، وبدأ التفكير يقلقها ويضنيها، وأمام كل ذلك وجدت نفسها وحيدة لا حول ولا قوة غير قادرة على عمل شيء يذكر.

بلغت الثلاثين وأخذ إحساسها بالمرارة يتزايد، فكلما طبقت أرجاء الفضاء زغاريد الأعراس في حارتها لجأت إلى فراشها وراحت تبكي بكاء مراً، كانت تبكي حظها العاثر، تبكي زهرة عمرها التي لم تتعهدها يد بالرعي حتى تتفتح أكمامها فتشعر بموضوعها من الحياة، وتؤدي دورها وواجباتها الطبيعية كأي امرأة أخرى، لقد بلغت هذه المرحلة من العمر وهي تترقب اللحظات الحلوة العظيمة في حياتها، تلك اللحظات التي تتحقق فيها أعذب أحلامها وأمانيها، وتحظى بفارسها الجميل الذي طالما توسلت إلى الخيال أن يظل أطول وقت ممكن لتعيش معه في أوهامها اللذيذة.

لقد مضى من العمر أجمله وأحلاه، وبدأت تشعر بحاجتها الملحة إلى ذلك الفارس الذي ستلمس في كنفه سعادة الحياة الزوجية، ذلك الشريك الذي سيطفئ في أعماقها أوار الحسرة، وتستريح إلى صدره من عناء دروب الأعوام الطويلة الشاقة، لقد بكت طويلاً هذا الوضع الذي آلت إليه، إنها محرومة من أعز ما تتمناه الفتاة في ريعان شبابها.

محرومة من قلب يبادله الحب، قلب يتعهد شعورها وإحساسها بالنمو قبل التبلد حتى لا يكبتان في قرار سحيق من نفسها، فتظل إنسانة بلا شعور ولا إحساس، كتلة بلهاء، لقد بدأ شعورها بالرغبة والألم يتفجر، وأخذت تبدو على غير عادتها فقد صيرها الكبت الطويل والحرمان امرأة عصبية المزاج تثور لأتفه الأسباب، وتنفعل لأقل ما يحدث لها، والأيام تمر وهي تزداد عنفاً في انفعالاتها وانهياراً في أعصابها، وقد لاحظت والدتها عليها ذلك، فما كادت تسألها في ذات خلوة حتى انهارت في حجرها ودفنت رأسها الصغير في صدرها واسترسلت في بكاء طويل..

لم تتمالك الفتاة أعصابها ولم تجد متسعاً للصبر، فقد طفح الكيل لديها فصرخت بكل دخيلتها وطوايا نفسها، قالت كل شيء، وتحطمت الحواجز – حواجز التقاليد- أمام ثورة جائحة من الحقيقة الكئيبة والواقع المر، قالت: "أنكم تجنون علي وتحطمون حياتي، وتطؤون زهرة عمري وتعبثون بمستقبلي وأنتم لا تحسون ولا تعلمون!! تريدون لي زوجاً صالحاً، وأنا على يقين من رغبتكم الصادقة في السعي وراء سعادتي، ولكنكم



في الواقع تريدون لي زوجاً من الملائكة وأنا لست من الملائكة، ما أنا إلا بشر ككل البشر أحب الناس وأحب الحياة والانطلاق تريدون لي شخصاً منزهاً عن كل عيب، وليس في البشر رجلاً انتهى إلى درجات الكمال.. تريدون أن يكون الزوج كذا وكيت، وتشترطون أن يكون حسب أهوائكم وهواكم وكأنكم أنتم الذين سوف تتزوجونه.

وتريدون لي زوجاً من أصل وفصل وكأنني سموت إلى السماء بأصلكم وفصلكم. أو أنني من طينة أخرى لا يمتزج بها طين البشر!! وها أنتم ترون أنني أصبحت عانساً بسبب كل هذه الرغبات، عانساً يا أماه!! انظري إلى شارات الأربعين في مقدمها. أنها تقطعني.. أن أصل الرجل خلقه وعمله وكرامته، وأن المرأة الذكية الليبية تستطيع أن تجعل من زوجها أياً كان مثالياً متى ما اتفقا مشارباً وأهواء وأمزجة، إنكما تتركاني هكذا أموت موتاً بطيئاً بآلالم وحدتي وحرماني، وأنتما لا تعلمان شيئاً مما أقاسيه، ولا تحسان بما أحسه، همكما الوحيد هو الانتظار حتى يجيء ذلك الزوج الذي سيكون حسب رغبتكما لقد انفض الخطاب من حولي، وها قد مضت أعوام دون أن يتقدم لطلب يدي أحد، لقد عرف الكل أن لا فائدة ترجى.

أفاضت الفتاة بكل ما يعتمل في صدرها، فشعرت بكثير من الارتياح كأنما ألقت عن كاهلها أعباء تلك الأعوام الطويلة التي كانت تنوء بها، فما كان من أمها إلا أن هدأت ثائرتها وأخذت بخاطرها ثم وعدتها بأن تسعى إلى تدارك الخطأ وإصلاحه، والعمل على حل ما تعقد من الأمور التي لم يتصوروا أنها ستصل يوماً إلى ما وصلت إليه بسبب إصرارهما وتمسكهما في نوع العريس الذي يرغبان فيه.

لقد هدأت الأم من ثائرة ابنتها وأخذت بخاطرها، ولكن ماذا يفيد هذا كله؟ لقد انصرف الرجال عن الفتاة وهي فيض من الأنوثة، فهل تراهم يقبلون عليها بعد أن بدأ الخريف يطوح بأنضر ما في فروع عمرها من أزهار وأوراق، حتى أهلها وإن فكروا في التنازل عن بعض إصرارهم وتمسكهم بشروطهم، فلن يتبعوا وسائل وأساليب الترغيب فتقاليدهم تأبى ذلك كل الإباء.

أي مجتمع في أي زمان ومكان لا يرحم فتاة يفوتها قطار الزواج، ولا يجنبها لذعات لسانه، إن العنوسة التي تجبر عليها بعض الفتيات، فيبقين منطويات على أنفسهن في مساكن آبائهن يقاسين الكبت والحرمان لا شك أن لكل حالة أسبابها، فليت تلك الألسن الحداد يتحرى أصحابها قبل كل شيء عن الأسباب أو البواعث التي أدت بالفتاة إلى ذلك المصير بدلاً من أن ينظروا إليها بمنظار يعكس الحقائق والوقائع ويعروا أجساداً مصانة بشائعاتهم، فكم من الناس ممن تحجرت ضمائرهم، يختلقون أسباباً من عندياتهم بعيدة عن منطق الإنسانية، وأقل ما سيقولونه (بايره) أو (فيها عيب) والتجني على فتاة بريئة بمثل تلك النعوت أمر يؤسف له حقاً، فكم فتاة شاء لها القدر ذلك الوضع القاسي لسوء مدارك أهلها وعدم فهمهم كيفية التصرف بمصير مستقبلها. أو لأسباب طبيعية خارجة عن إرادتها.

أعد القدر لوالد الفتاة درساً وعبرة، فضرب ضربته القاسية وطوح بجميع ما كان يملك، وإذا به يفتح عينيه فلا يرى من ثروته سوى ذلك الأصل والنسب اللذان كان



يتبجح بهما، وأدركت الفتاة حينئذ أن أسهمها في الزواج ممن كانت في مستواهم الاجتماعي قد هبطت إلى الحضيض. وراحت تجتر الحسرة والألم، وعاد والدها يتمنى من كل قلبه أن يتقدم إلى طلب يد ابنته زوج مستور الحال، على أن موضوع الأصل والفصل ما زال يشده بقوة، وقد فاته أن أبناء الطبقة الكادحة لا يتبجحون بأصولهم وأنسابهم، ولكنهم يفاخرون بعصاميتهم، وبرجولتهم وبما يكسبونه من عرق جباههم ولو كان شحيحاً، حسبهم ذلك هو الشرف الرفيع.

كانت الفتاة في هذه الآونة كسيرة القلب مبلبلة الأفكار، يقضها الألم ويملأ الحزن زوايا نفسها المضطربة لقد فوت عليها والدها أثمن فرص الحياة، وحطم بآرائه المتقلبة مستقبلها الزاهر في وقت كانت تطل فيه على غيرها من الناس من برج عاجي، يوم كان الثراء والجاه العريض هما في مقدمة الأسباب التي حدت بكثير من شباب العائلات المرموقة أن يتهافتوا طالبين يدها ويتصوروا الفوز بها معجزة، أما الآن فقد تبدل الحال بعد أن زالت تخمة النعمة، وذهب الجاه إلى غير رجعة، وأصبحوا في مستوى العمامة من الكادحين، وكانت فرصة للحاقدين الذين رد طلبهم سابقاً يتشفون ويشتمون بالرجل الذي امتنع عليهم الزواج من ابنته، فكانت تلك أتعس أيام حياة الفتاة خصوصاً في تلك المرحلة من مراحل عمرها.

على أن الصدف لم تبخل عليها بفرحة خاطفة، وهي في أحلك أيام عمرها عندما قيض الله لها خطيبها من عائلة متوسطة الحال، فكانت من عائلة متوسطة الحال، فكانت أثمن فرصة يغتنمها الوالد حيث وافق في الحال، ودامت الخطوبة ستة أشهر كانت من أسعد الشهور في عمر الفتاة لم تسع الدنيا فيها أمانيها، فهي لم تحلم أنها ستكون يوماً ما زوجة لرجل بعد أن تخطت ربيع العمر إلى خريفه، وما كانت تصدق أن سكناً واحداً سيحتويها مع إنسان يشاركها الحياة بعد أن قضت كل هذه الأعوام، تقضها الوحدة ويضنيها الحرمان.. ولكن!!.

ولكن!! ما آن لهذه الفرحة الخاطفة أن تبقى، ولم يقدر لها أن تدوم. فقد فسخ الخطيب خطبته، وجاء للرجل من يقول له: أن خطيب ابنته وجد ضالته في فتاة ميسورة الحال، أحبها وأحبته وسوف يقترنان قريباً، وتمتم المتحدث بصوت خفيض بين طياته مرارة الألم لقد كفر الناس بالنعم وأعمتهم الأطماع حتى في شريكة الحياة، كأنما الفقر وصمة عار في المجتمع لقد أخذت هذه الكلمات طريقها إلى أذن الأب فكان لها وقعها السيىء عليه.

لها الله مظلومة فيما تعاني!! كلما بدأت تتفتح مغاليق الحياة أمام عينيها، صفعها القدر وأضلها في مجاهل حياتها الخاوية، لقد هدّ هذا النبأ كيانها، وانهارت على أثره آمالها وأمانيها التي كانت تعيش لها وتستمد ساعات الفرحة والنسيان منها، تلك القصور التي طالما شيدتها في مخيلتها تقوضت على حضيض الحقيقة ركاماً، حجراً أثر حجر، وأصبحت الحياة في نظرها لا تساوي شيئاً، وأي شيء لديها تستطيع أن تبثه شكواها يشاطرها كل صغيرة وكبيرة سوى آلامها وأحزانها تركن إليها صابرة يائسة في بؤسها.



لقد تفتحت أبواب الخريف لتجلها وهي تحمل على كاهلها هموم الأعوام الطويلة، كلما خطرت الذكريات في مخيلتها وكلما تذكرت أن قطار السعادة قد فات، وأن حياتها أصبحت تافهة لا معنى لها، تركت لدموع الحسرة العنان تذرفها بغزارة وتستمد منها بعض الراحة، فهي تحس أنها كلما أمعنت بالبكاء خففت من حدة الألم ووطأته على صدرها.

أما والدها فقد ظل في حيرة من أمره لا يدري ماذا يعمل، فعندما داهمته النكبة تقبلها بشيء من رباطة الجأش ولو أنها كانت ضربة من القسوة بمكان، أن صرح العزة والجاه والثراء قد انهار كله بسرعة لم يتوقعها، والذي كان يحيره بل يقضه ويؤلمه هو عدم معرفته لحرفة من الحرف تؤهله لكسب العيش الكريم بعرق جبينه، أما الأعمال العادية الشاقة فلن يحتملها جسمه الضعيف الذي اعتاد الترف والليونة، بل وربما وجد غضاضة في القيام بمثل تلك الأعمال خشية السخرية ممن يرونه من معارفه، ونسي أو تناسى أن العمل الشريف مهما كان نوعه وأينما وجد شريف يبعث بصاحبه إلى الفخر إذ يقيه مهانة التوسل والاستجداء من الغير.

وفي ظهيرة يوم من أيام الصيف الطويلة، والناس في مساكنهم ينشدون الراحة والهدوء، خرج الرجل على أثر طارق يطرق الباب، فإذا به أمام شاب مفتول العضلات، قوي البدن، أسمر اللون، يدل مظهره على البساطة والسذاجة، وواضح فيه أنه من الطبقة الكادحة ودون أية مقدمات فاجأه بعد السلام بقوله: جئت أطلب يد ابنتك!! وفاه الرجل دون أن يدري بماذا تفوه: موافق دون شرط.. ولكن استدرك في صوت يغلبه الحياء فيه رعشة حزن وألم: أنني أرحب بك صهراً، ولكن رأيها ولا شك هو الأول والأخير، عد إلي مساء أبلغك النتيجة .. ثم افترقا على أمل اللقاء...

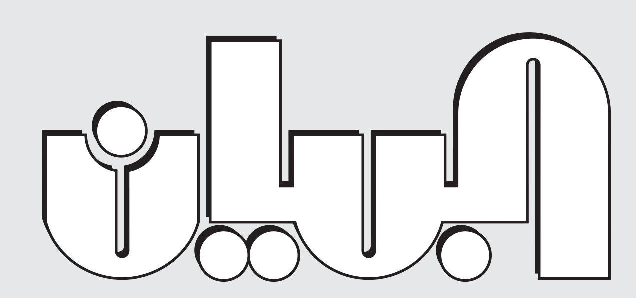
لقد حارت الدموع في محاجره، ما أغرب تصاريف الحياة، وما أعجب أمسها ويومها، بعد أن تكشفت له على حقيقتها شيئاً فشيئاً، أن الإنسان مهما سما فيها فهو بالنسبة لها شيئاً تافهاً، لا قيمة له أنه من تراب ومآله إلى التراب حسبه ذلك عظة وعبرة.

ووقعت المرآة من يد الفتاة عندما شاهدت والدها منتصباً بقامته على باب غرفتها، وآثار دموع ما زالت باقية في عينيه وهو يتمتم من الفرح دون وعي أو شعور:

"لم يفتك القطار يا فتاتي الحبيبة!!".

* العدد الثامن، 1966م.





العدد 483 أكتوبر 2010

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة:22518282/25106022ـفاكس:22510603

رئيس التحرير:

سليمـــان داود الحـــزامي

سكرتير التحـــريـــر:

عــــدنــــان فـــــرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

التدقيق اللغوي:خليل السلامة

تنضيد: عبد الحميد باشا

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(483) October 2010

Editor in chief

S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

العدد

للبيان كلمة

دراسات

قراءات

مقالات

ضيف الشهر

مسرح

قصة

مشاهدات

شعر

لمسة وفاء

إصدارات: ومضات من كتاب

أخبار ثقافية

للبيان كلمة

المبادرة.. بوابة المستقبل

سليمان الحزامي





المبادرة بوابة المستقبل

بقلم: سليمان الحزامي*

هناك الكثير من الأمور التي يتحدث عنها الناس، وتنتهي بعبارة متداولة بينهم تقول: "مَن يعلق الجرس في رقبة القط"؟ أو يقولونها في صيغة أخرى: "من يضع الحصان أمام العربة" وكلا التعبيرين يعنيان الحث على المبادرة في اتخاذ موقف ما تجاه قضية ما، ولعل من أبرز هذه القضايا التي نعيشها والتي نحن بأمس الحاجة إلى من يضع الحصان العربة، أمام هذا الموضوع (الثقافة).

فالثقافة إن لم يكن هناك من يبادر في وضع أمورها في ميدان عملي فإنها لن تصنع أي نوع من التقدم أو الازدهار لأي مجتمع من المجتمع.

من المتفق عليه أن كثيراً من الأفكار الجميلة، تكون أكثر جمالاً عندما يبادر أصحابها وأقول يبادر بالتنفيذ، فتصبح هذه الأفكار واقعاً ملموساً نحصد منه الكثير من الفوائد، كل في ميدانه وفي مجاله.

نعود للثقافة والحديث عن الثقافة في الكويت لنجد أنه مع الأسف الشديد في الآونة الأخيرة أو في العقدين الأخيرين تراجعت. وأعنى بالثقافة، الطرح الشامل وليس الطرح المحدود؛ بمعنى أننا لا نقصد في الثقافة الشعر والأدب والقصة فقط، ولكن نذهب إلى دائرة أوسع ونقول الثقافة في المسرح وفي الغناء وفي الإبداع وفي مجالات كثيرة كثيرة لا حصر لها.

ونتساءل لماذا تخلفنا عن تلك الفترة الجميلة، أعنى بها فترة الخمسينيات إلى أواخر الثمانينيات، فنجد أن القائمين على الثقافة بذلك الزمن الجميل كانوا أصحاب مبادرات، نأخذ أمثلة: المعهد العالي للفنون المسرحية كان مبادرة، بدأت في الستينيات والمعهد للفنون الموسيقية كان مبادرة ومجلة العربي (صرح الكويت الثقافي الراقي) كانت مبادرة من صاحب السمو أمير البلاد الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح، والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب كان مبادرة، ومؤسسة الكويت للتقدم العلمي كانت مبادرة من صاحب السمو الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح، والأمثلة على ذلك كثيرة، وكلها تنتهي بأن هناك

> **لماذا تخلفنا عن تلك الفترة الجميلة .. فترة الخمسينيات إلى أواخر الثمانينيات، فنجد أن القائمين على الثقافة بذلك الزمن الجميل كانوا أصحاب مبادرات.**

* رئيس التحرير



● ولنلتفت قليلاً إلى السينما هذا المنهل الثقافي الذي نعيش منه محرومين، فالثقافة السينمائية في الكويت تراجعت وبشكل ملحوظ، وهنا نتساءل أين دور نادي السينما أو الجهات المسؤولة عن السينما؟

● ارفعوا عن أنفسكم لسان التمني والأحلام ودعونا نعيش في واقع، دعونا فعلاً نأخذ الحصان إلى العربة مرة أخرى.

فارساً أو عدداً من الفرسان استطاعوا أن يضعوا الحصان أمام العربة، فانطلقت العربة وهذا ما نحتاجه الآن.

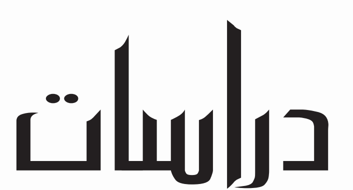
ولعل ما يؤكد احتياجنا إلى أجواء ثقافية جديدة في هذه الثورة المعلوماتية التي أصبحت كالهواء نتنفسه أينما كنا، فتكنولوجيات المعلومات أصبحت متوفرة والحصول على المعلومة أصبح أكثر يسراً وسهولة، فلماذا لا يبادر أصحاب المبادرات بتفعيل هذه الثورة في خدمة الثقافة العربية والكويتية؟ وعلى سبيل المثال من هذه المبادرات التي نحن في أمس الحاجة إليها، ونحن في نهاية 2010، البحث في آلية تفعيل الحركة المسرحية في الكويت إبداعاً وتأليفاً، وأن نخرج من دائرة القوالب المحددة بما يسمى المهرجانات الموسمية، نريد مسرحاً على مدار السنة، وهذا لن يحدث إلا بالمبادرة، والمبادرة مطلوبة من الفرق الأربع التي أصبحت خاملة في إنتاجها الإبداعي، وأصبحت مقار ومكان للحديث أكثر منه لأي إبداع آخر. والمبادرات لن تنجح إن لم يكن هناك حوافز، ولذلك نحن ندعو إلى إيجاد آلية الجوائز والتشجيع المباشر وغير المباشر للمسرح من خلال التفعيل الإبداعي عند المبدع.

ولنلتفت قليلاً إلى السينما هذا المنهل الثقافي الذي نعيش منه محرومين، فالثقافة السينمائية في الكويت تراجعت وبشكل ملحوظ، وهنا نتساءل أين دور نادي السينما أو الجهات المسؤولة عن السينما؟

هل نكتفي بهذا أم نستمر؟ أعتقد أن الأمثلة كثيرة، ونحن في "البيان" نشير إلى علامات الاتجاه الصحيح، ولكن ليس في مقدورنا أن نعمل على التفعيل، التفعيل متروك لأصحاب المبادرات..

أيها السادة، أيها السيدات، يا من ترغبون أن تعود الكويت في صدارة الحركة الثقافية العربية من مؤسسات رسمية وغير رسمية، أهلية وفردية، ارفعوا عن أنفسكم لسان التمني والأحلام ودعونا نعيش في واقع، دعونا فعلاً نأخذ الحصان إلى العربة مرة أخرى، ونضعه أمام العربة مرة أخرى، حتى تنطلق العربة في إثراء الحركة الثقافية العربية الكويتية.

وللبيان كلمة



المنظور الجديد للزمن في الرواية العربية

د. عبدالمالك أشهبون

من أشكال السرد العربي القديم

د. جمال حسين حماد

مقارنة "الطير" بين النيسابوري والغزالي

زرين تاج برهيزكار



المنظور الجديد للزمن في الرواية العربية

بقلم:د. عبدالمالك أشهبون*

تقديم عام:

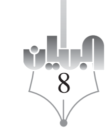
يعد الزمن من بين أهم المقولات الحكائية التي دأب الروائي التقليدي على توظيفها بشغف وتنوع كبيرين، ليضفي على سرده السمات الواقعية التي تقربه من تمثيل الواقع، والذي يفترض أنه يعكسه بكثير من الأمانة والدقة من هذا المنظور. وهذا ما يخلع على السرد قابلية تداوله وفق مواصفات وأهداف جمالية خاصة. ولأجل هذا الهدف الجمالي، لم يكن على الروائي اختيار الأحداث المسرودة فحسب، بل تأطيرها في صيرورة زمنية معينة؛ وبالتالي انتقاء نقطة بدء محددة في خط الزمن السردي الروائي.

فلا مشاحة أن ليس للزمن وجود مستقل، نستطيع أن نستخرجه من النص مثل: الشخصية أو العناصر التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة ومؤثثاتها... إذ يتخلل عنصر الزمن بنية الرواية كلها، من البداية حتى النهاية. بحيث لا نستطيع أن ندرسه دراسة مجزأة، ما دام يمثل الخيط الناظم الذي ينتظم الرواية في كليتها. من هنا تأتي أهميته باعتباره عنصرا بنيوياً يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها. فالزمن من هذا المنظور تحديداً هو «حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى. (إنه) هو القصة وهو الشكل، وهو الإيقاع»(١).

ولا حاجة بنا إلى توضيح طبيعة الكتابة الروائية التي تتجسد من خلال نظام داخلي دقيق، يتمثل في كيفية ترتيب الأحداث والوقائع حتى لا تتكرر، وذلك اعتماداً على قاعدة توظيف الزمن، والتصرف في مفاصله الكبرى. هذا الإجراء يتم بواسطة «تَزّمين» هذه الأحداث، قصد ضمان درجة ما من التشويق، حينها تنشط عملية ربط الأسباب بالمسببات، أو طرح السؤال التشويقي المعروف: ماذا سيحدث في ما سيأتي من مجرى الرواية؟

لقد درج كتاب الرواية التقليدية على اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي في بناء الرواية، يسهل معه، إلى حد ما، تتبع المشيرات الزمنية في الرواية. حيث

* كاتب من المغرب



يحرص الروائي على وضع معالم نصية بارزة، تساعد القارئ على تتبعه مثل: «استخدام ظرف الزمان أو الإشارات إلى تواريخ محددة وفي بعض الأحيان التدخل المباشر للراوي لتنبيه القارئ إلى أن هذه الأحداث سابقة أو لاحقة لحاضر الرواية حتى يتمكن القارئ من وضعها في موضعها من التسلسل الزمني للأحداث»(٢). وذلك ما يبرز أهمية«الإرساء الزماني»، والدور الحاسم الذي يلعبه في رسم معالم الفعل الآتي في المفتتحات الروائية، والترقبات التي تترتب على ذلك من طرف القارئ. إلا أن صيغ الإيحاء بعنصر الزمن عادة ما تتعدد وتتنوع بتعدد وتنوع الحساسيات الأدبية، كأن يشير الروائي (مثلا) إلى التاريخ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أو الإيحاء بما يحيل عليه.

وفي هذا السياق، سنستعيد سؤال الزمن في مفتتحات النص الروائي العربي الجديد، لا باعتباره وعاء تنتظم فيه الأحداث فحسب (أي من منظور مادي)، وإنما من منظور واسع الدلالة، يطاول البعدين: الفلسفي الوجودي معاً. سواء ضمن نطاق الزمن الفيزيقي المعهود بمؤشراته الزمنية المعروفة، أو بابتداع صيغ جديدة تحيل على الزمن، وذلك من منظور قوامه:

. اعتماد أزمنة متداخلة ومتشابكة، ينتفي فيها مبدأ الزمن الطولي.

. اختلاق أزمنة خاصة: زمن الحلم أو الهلوسات.

. تبني مفهوم «اللازمنية»(٣) في تمثل الروائي لمقولة الزمن.

لقد درج كتاب الرواية التقليدية على اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي في بناء الرواية، يسهل معه، إلى حد ما، تتبع المشيرات الزمنية في الرواية.

من هنا نرى أن الروائي الحداثي . في تعاطيه مع الزمن. يتخطى الزمن الفيزيائي بأبعاده الثلاثة المألوفة: الماضي/الحاضر/المستقبل، ليصهر كل ذلك في صيرورة متداخلة ومتمازجة، وتلك إضافة نوعية في أسلوب الكتابة الروائية الجديدة...

١. شاعرية الزمن الماضي ("وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر)

يتميز الافتتاح الروائي لـ "وليمة لأعشاب البحر" بميسم شكلي خاص، وذلك بتصدر حرف العطف (الواو) جملة البداية(ى). يقول الكاتب على لسان سارده: «وكان صباحاً مضيئاً ...». هذه البداية الروائية تشي منذ الوهلة الأولى بأن الحكاية قد ابتدأت بالفعل قبل لحظة الافتتاح الفعلي للنص الروائي. وعليه يبدو فعل السرد كأنه في تلاحق وتدافع مستمرين منذ مرحلة ما قبل النص. وهي المرحلة التي لا نعرف عنها شيئاً، مع إصرار ملحوظ من السارد على تجاهل رغبة القارئ الملحة في الإلمام الأولي بخطوطها العريضة.

تبدأ الرواية بمشهد متقدم، يضم شخصيتي: مهدي جواد وآسيا الأخضر، وهما على شاطئ البحر الصخري، يستجمان في غمرة انسجامهما، إبان ذلك الجو المفعم بالشاعرية، يسترجعان

مهما تكن حقيقية الحياة اليومية، فهي تتألف عمليا من حياتين: حياة ترتبط بالزمن وأخرى ترتبط بجماليات اللحظة وإغراءاتها. إذ يوحي توصيف الصباح المضيء، والبحر، وحضور المرأة مع السارد بولاء الكاتب المزدوج للمكونين: التأشير إلى التحديد الزمني وبانعكاساته على نفسية الشخصية من جهة، وانعكاس هذه الوضعية ككل على القارئ من جهة أخرى. وذلك ما يوحي بقيمة وجماليات المكان الذي يهيئ القارئ بالتدريج للحظات تشويقية متلاحقة.

بعض ذكرياتهما عن الماضي.

وبهذا الصنيع الفني المميز، يقحمنا الروائي في غمار أحداث متوالية ومتتالية، لا نملك إلا متابعتها وفقاً لطبيعة تشكيل البداية الروائية. فالبداية هنا هي عبارة عن مكون نصي منقطع عما قبله من سابق الأحداث والوقائع. إنها بمثابة جملة معطوفة عما قبلها، أما ما قبلها ـ على المستوى الخطي ـ فلم يكن سوى البياض، الأمر الذي يجعل القارئ ذاته منقطعاً عمّا سبق من الأحداث، مقذوفا به في لجة أحداث يتتبع صيرورتها في الحال.

وضعية كهذه لا بد وأن تترك المتلقي أسير حيرته وارتباكه، وهو يخمن لحظات ما قبل هذه البداية، ما دام الروائي ـ على لسان سارده ـ قد استغنى عن التصور الشهير الذي لازم الرواية العربية التقليدية، بخصوص أهمية المرحلة التمهيدية، وضرورتها في وضع القارئ في عالم الأحداث.

ويمكن توصيف هذه التقنية في عرض بداية "وليمة لأعشاب البحر" بتقنية «القطع» التي مارسها الروائي على مستويين هما:

١ ـ على مستوى ماضي الحكاية المبتور.

٢ ـ على مستوى اعتبار جملة البداية تمثل نهاية حدث سابق.

فنحن لا نملك الجواب على سؤال: متى بدأت أطوار الرواية على المستوى الحدثي؟ كما نجهل ما قبل «جملة الوصل» (Phrase de Liaison) التي تمثل نهاية حدث ما مفترض، من خلال نقطة نهاية الجملة أولاً، ثم العودة إلى السطر ثانياً.

هذه الوضعية الابتدائية تدفعنا إلى تقدير مجموعة من الوضعيات السردية السابقة التي اتسمت بنقيض هذا اليوم الجميل، والمشمس. لكأن السارد مرت عليه أياماً غاب فيها الإحساس لديه بأهمية الزمن، وبجمالياته. أيام محن وشدائد، جاء بعدها هذا اليوم الجميل، ليحل الفرحة بوقع اللحظة الزمنية المعيشة، وبجمالياته الطبيعية التي لا بد أن تنعكس على نفسية هذا السارد/الشخصية: «في سماء صاحية، النوارس وهي تخفق بدت كأنما تعلن عن غبطتها بذلك الطيران الأبيض الواهن. وفوق الأعشاب وأوراق الدغل، كان الندى يتلألأ تحت شمس خريفية»(٤).

يزداد هذا الإحساس رسوخاً بما سيتلو

توصيف الزمن الجميل، المضيء في فصل خريفي، عبر وصف الأفق المفتوح للبحر، ثم علاقة السارد بالأنثى التي يستحضرها في هذا الفضاء المبهج، بواسطة لحظة حوارية حميمية منفلتة من إكراهات الواقع الضاغط، وسلطه الرمزية المتعددة. يقول السارد: «أنظر. أنظر. هو ذا البحر!

. قالت الفتاة ذلك، ثم أسرعت خطاها باتجاه الشاطئ الصخري؛ وعلى نحو تلقائي خلعت حذاءها ثم اندفعت كالفقمة حافية صوب البحر»(٥) .

إن عنصر الإمتاع في هذا المقطع الابتدائي يكمن، في نظرنا، في طريقة التوليف بين كل من الحوار والوصف والسرد في هذا النسيج اللغوي المتعدد والمتنوع، فالروائي يرفض تأسيس هذا المفتتح بناء على الوهم المرجعي البسيط، من خلال امتناعه عن تشكيل واقع مبني على موصوفات بعينها، لها ما يبررها في الزمان والمكان. كما يزدري صاحب هذه الرؤية الجمالية الجديدة إعادة إنتاج التصور الإحالي في رسم الشخصية/ الشخصيات، وسلوكها الفعلي بنوع من المنطقية والانسجام والتسلسل، بل تطل علينا هذه الشخصية بصيغة المبني للمجهول منذ البداية.

هكذا تتتابع فقرات البداية وتتقافز في خضمها الأحداث، في الوقت الذي تنشط فيه آليات التشويق وتتعدد. حيث تتجرد المرأة من بعض ما تتدثر به، لتغوص في لجة البحر بالتدريج:«السرعة والريح رفعتا تنورتها الخضراء فبدا كالرخام فخذاها الناصعان المكتنزان. جرى الرجل ملوحا في الريح حقيبة الطعام. كانت الفتاة تتباطأ هابطة المنحدر بين أجم الدغل القصير وكتل الصخور الرمادية»(٦) .

وهنا يحق لنا أن نتساءل: أليس هذا الموقع النصي (أي البداية) شبيه بما سماه رولان بارث (Roland Barthes) بالموضع الأكثر«إيروسية» (Erotique) في جسد ما؟

أما مظاهر هذا البعد الإيروسي في هذا الموقع المفتتح به فيتبدى من خلال الوصف التالي:«ينفرج الثوب،(...) تقلب البشرة التي تلتمع بين قطعتي لباس، بين حافتين (القميص المنفرج، القفاز والكم)،هذا الوميض نفسه هو الذي يغوي، أو أيضاً: هذا الاستعراض لعملية الظهور - الاختفاء: «فجأة اختفت...» .

فنحن هنا لسنا بإزاء مظهر من مظاهر الاستعراء المكشوف(Exhibitionnisme)، ولا حيال لذة التعري الجسدي المبتذل (Striptease)، ففي هذه الحالة، نجدنا تجاه تعرٍّ تدريجي: إذ تتحول الإثارة بكاملها إلى أمل في رؤية العضو الجنسي، أو في معرفة نهاية القصة (الترضية الروائية)(٧).

فمهما تكن حقيقية الحياة اليومية، فهي تتألف عمليا من حياتين: حياة ترتبط بالزمن وأخرى ترتبط بجماليات اللحظة وإغراءاتها. إذ يوحي توصيف الصباح المضيء، والبحر، وحضور المرأة مع السارد بولاء الكاتب المزدوج للمكونين: التأشير إلى التحديد الزمني وبانعكاساته على نفسية الشخصية من جهة، وانعكاس هذه الوضعية ككل على القارئ من جهة أخرى. وذلك ما يوحي بقيمة وجماليات المكان الذي يهيئ القارئ

بالتدريج للحظات تشويقية متلاحقة.

ويبدو أن جوهر العلاقة التي توحي بها هذه البداية بين الشخصيتين (الرجل وأنثاه) لا تستعيد إيقاع الاتجاه الرومانسي بالمواصفات التقليدية، ولكنها علاقة متينة: بآمالها وآلامها، بلحظات الهجر والوصال... وكلما ازدادت مساحة النص، احتشدت أسئلة الروح القصوى، وتلاحقت التخمينات والتوقعات، الواحدة تلو الأخرى حول مصير هذه العلاقة الوجدانية في هذه الأجواء الحميمية.

فالبداية الروائية في هذا النص هي في الحقيقة مواجهة لتلك المساحة البيضاء الخرساء، كما أنها عبارة عن خروج من جحيم الصمت، إلى واحة التعبير الدال عن نشيدٍ الذات الحميمي الذي كان محبوساً، وآن له أن يرشح ويتفجر بقوة في هذه اللحظة بالذات.

فأهمية هذه البداية تكمن إذاً في شاعريتها التي تروم الكشف عن اللحظة اللاواعية في سلوك الإنسان. وهذه الشاعرية، باعتبارها طاقة تحويلية وتكثيفية، لها فاعليتها القصوى، تستهدف. فيما تستهدفه. تخليص اللغة السردية للبداية من تلك التقريرية الفجة التي طبعت لغة كتاب الواقعية، وتحمي الكتابة من عنصر الإطناب، كما تتخفف من سلطة الواقع المرجعي الآسر الذي كان الروائي التقليدي يجهد نفسه للتعبير عن تفاصيله الدقيقة والمملة أحياناً منذ البداية.

كل هذا الانزياح في اللفظ والتصوير الفني والكثافة يجعل من الوظيفة الشاعرية تزاحم الوظيفة المرجعية(السردية) التي اشتهرت بها الرواية التقليدية. فإذا كان النشيد هو ذلك الهتاف الجماهيري الذي تعود عليه القارئ العربي كوسيلة خطابية في التجمعات الشعبية الصاخبة، فإن بداية الرواية سرعان ما تخيب أفق انتظارنا، حينما يعدل السارد عن هذا المنحى الحماسي لتقدم لنا البداية الروائية مقاطع شاعرية لا علاقة لها لا بالتحريض ولا بالخطابة، وليصبح هذا النشيد المفتتح به نشيداً للبحر وهو الموضوع المركزي في النص.

من هنا يؤكد الكاتب أن شاعرية هذا المقطع المفتتح به، تتعالى عن كل العيوب الموروثة من عصر الرواية التقليدية بمواصفاتها النمطية المألوفة، لتسمو في بهجة تجلي الصور الشعرية (صورة المرأة بين التخفي والتجلي...)، وتذوب في كيمياء التشكيل المجازي (الاعتماد على عنصر المجاز في نقل نبض وحركية اللحظة الموصوفة أو المسرودة). وذلك ما يستتبع تساؤلات وجودية مؤرقة عن عناصر الكينونة في هذا النص: كالجمال والحب والموت.

عصارة القول: إن بداية "وليمة لأعشاب البحر" تزخر بمجموعة من العناصر النصية الخصيبة في بنائها. ومن أهمها عنصر التصوير الفني لولوج الشخصية/ الأنثى مسرح الأحداث، حيث يتشكل هذا التصوير الفني من خلال نوسانه بين منطقة الحلم والواقع، الحقيقة والخيال.

كل ذلك وغيره، يضفي على الموصوفات التي تؤثث البداية حرارة خاصة، تنأى عن برودة الوصف المعتادة في بعضٍ بدايات الرواية التقليدية، والتي، أحياناً، ما تصل حد الملل. هذا التصوير الفني لم يعد له ارتباط بزخرفة التعبير أو

توشيته بالدرجة الأولى، بل له علاقة مباشرة بتقريب المشهد الموصوف إلى المتلقي على مستوى الإحساس والانفعال، ورهافة اللحظة...

٢ ـ الزمن الحاضر ("عطش الصبار" ليوسف أبي رية)

على النقيض من الروايات التقليدية التي عادة ما حرصت على نوع من الامتداد السردي (نقطة انطلاق، تسلسل الأحداث وتعاقبها بالتدريج حتى النهاية)، يختار الروائي يوسف أبو رية في مفتتح روايته: "عطش الصبار" خرق هذا الترتيب الزمني. إذ يقتطع الحكاية من أحد مفاصل جريانها، ويقذف بنا مباشرة في قلب أحداث الرواية، بدون سابق معرفة بما كان. يقول الروائي على لسان سارده: «الآن واروها التراب، وكان آخر ما سمعته من كلام الدنيا ما قاله الشيخ الذي خرج من الفوهة، وأقعى ـ جامعا قفطانه ـ أمام العين، يلقنها بما قد يعينها على الدنيا المجهولة المقبلة عليها بتوجس»(٨).

وإذا عدنا إلى تاريخ الرواية العربية والعالمية ذات النفس الحداثي سنجد أن لحظة الوفاة كانت من بين أهم اللحظات التي انشغل بها الروائي في بداية روايته. ومثال ذلك مفتتحات كل من:

ـ ألبير كامو(Albert Camus) في رواياته: "الغريب"(L’étranger). يقول في مستهلها: «اليوم، ماتت أمي...».

ـ محمد برادة: "لعبة النسيان". جاء في مفتتح الرواية: «منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر ويهيلون عليها التراب، وأصوات الفقيه ترتفع فجأة على سابق مستواها لتصاحب العملية

يغدو كل من الحاضر والماضي متقاطعين في مواصفات بعينها: التردي والرداءة والهزيمة... وهذا ما دفع الروائي للارتماء في أحضان زمن آخر: زمن يوتوبي يعوضه عن الماضي والحاضر معاً. يسترجع العربي عبره كرامته وعزته وأرضه. فزمن الحلم هنا يشكل قفزة إلى الأمام، واستشرافاً لتطلعات الجماعة. ذلك أنه كلما ضاقت الدنيا بالكاتب لجأ إلى الحلم. ما دام الحلم هو نسغ الحياة وبلسمها الذي لا بديل عنه في نظير هذه المواقف والأزمات.

الأخيرة: «تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير...». ومن ورائي كان زوج أختي يهمس لي: انتقلت إلى دار الحق وبقينا في دار الباطل...»(٩).

ـ إلياس خوري في روايته :"مجمع الأسرار" بدأ حكايته من موضوع وفاة السيدة سارة نصار: «بدأت الحكاية هكذا. في ذلك اليوم، وكأنه السادس من كانون الثاني ١٩٧٦، توفيت السيدة سارةٍ نصَّار عن عمرٍ يناهز الثمانين عاماً. والموت كان متوقَّعاً....»(١٠).

فإذا كانت تقاليد الرواية التقليدية تفضل أن يتم تدشين الرواية من البداية الطبيعية، أي «من اللحظة انزلقت فيها (الشخصية) إلى عالمنا ملوثة بالدماء

(لحظة الولادة)، على حد تعبير صنع الله إبراهيم، وما تلى ذلك من أول صفعة تعرضت لها، (الشخصية) عندما رفعت إلى الهواء، وقلبت رأساً على عقب، ثم صفعت على آليتها...»(١١)، فإن يوسف أبا رية آثر البدء بالخاتمة المحتومة في حياة الفرد؛ وهي لحظة الموت، وما يتلوها من طقوس جنائزية متعددة ومختلفة.

من هنا نرى أن السارد حجب عنا جملة من الأحداث التي بدأت، وتطورت حتى بلغت ذروتها، ثم وصلت بالفقيدة إلى موتها، وتشييع الحضور لها. وبهذا الصنيع الفني، يكون الروائي قد قلب المعادلة الشهيرة في المفتتحات الروائية التقليدية التي تبتدئ من نقطة بداية (الميلاد) لتنتهي إلى نهاية (الموت).

فعلى صعيد التعاطي مع الزمن، فإن السارد لا يلتفت إلى الوراء في هذه البداية ليذكرنا بما كان، وأوصل مجريات الأحداث إلى لحظة الوفاة هذه. فالماضي ـ إذاً ـ غامض في هذه البداية، من هنا يحق لنا القول: إن الرواية تفتقد إلى وضعية ابتدائية تمهيدية، محددة الملامح والقسمات، ما دام إعلان الوفاة لا يصاحبه الإخبار عن السبب في حصول ما حصل من مكروه.

أما علاقة البداية بالمكان، فنذكر هنا أن السارد لا يخبرنا بمعالم هذا المكان الذي تجري في خضمه الأحداث، من هنا سيكون على القارئ تصور هذا الموقع الجغرافي من خلال بعض الإشارات التي قد توحي بأمارات العالم القروي.

وبخصوص شخصية الفقيدة، فلا نتعرف على الشيء الكثير من أوصافها الخارجية والداخلية، ما عدا ما يذكره السارد في شأن ما كان الشيخ يلقنها: «بما قد يعينها على الدنيا المجهولة المقبلة عليها بتوجس». وهو كلام كالبرق الخلب قد نستشف منه بعضا من صفات الفقيدة من خلال تأويلنا لمنطوق الشيخ لا أقل ولا أكثر. ناهيك عن طريقة نقل السارد لطقوس الدفن التي تخلو من حرارة تواكب عادة نظير هذه اللحظات الأليمة، فهو نقل سردي بارد محايد لما حدث، كأن السارد غير معني بأمر ما وقع ولا تعاطف لديه تجاه الشخصية المتوفاة. هكذا تتقلص نسبة الأخبار في هذه البداية، في الوقت الذي تتسع ـ على العكس من ذلك ـ مساحة الغموض إلى حد التباس ما هو وارد فيها لدى القارئ.

إن نظير هذه المفتتحات الفورية تتصف بفقر في وظيفتها الإخبارية، إذ يستهدف الروائي، من خلال ذلك الفعل المتعمد، الزيادة من صفة عدم التوقع في استقبال النص منذ بداياته، في المقابل تتضاعف التساؤلات حول السارد (من المتكلم؟)، وحول الحكاية (ماذا وقع قبل ذلك؟) دون أن نغفل توقعات وانتظارات القارئ التي قد يصدق في تخمينه أو يخيب تقديره.

٣ ـ الزمن المؤمل ("ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب)

إذا كان يوسف أبو رية يفتتح "عطش الصبار" بالإحالة على زمن حاضر«الآن» كنقطة انطلاق، فإن هاني الراهب يفضل تدشين روايته "ألف ليلة وليلتان" بـ«الزمن القادم»: وهو زمن آخر، نقيض لما هو آني. زمن يستفيق فيه النائم من سبات نومه الطويل، وينبعث من رماده كالعنقاء ليكون في مستوى تحديات المرحلة، ورهاناتها على كل المستويات: «في زمن ما يفيقون. كل بحسب أجله»(١٢).

هذا النوع من الأزمنة المستقبلية (في زمن

ما يفيقون...) هو زمن حلمي، استيهامي، يحيل على أزمنة الحاضر التي تتصف بمواصفات غير مرغوب فيها على كل المستويات، لذا كانت نفس الكاتب ظامئة إلى عناصر التغيير، حالمة به، متشوفة إليه، ولكنها لا تعرف من أين يأتي؟ ولا كيف يكون؟ ومتى يحدث ؟

إن زمن البداية الروائية هذا يؤشر، ضمنياً، إلى طبيعة الزمن الحاضر الذي ليس إلا امتدادا لماض غير مأسوف عليه. أما أهم مواصفاته: القهر والعسف والخنوع. ومن مشيرات هذا الزمن، بطريقة غير مباشرة، التصاقه بزمن "الليالي" وتبعيته له من خلال معطى عنوان الرواية "ألف ليلة وليلتان". حيث الإحالة على زمن "الليالي" هو إحالة مباشرة على وضعية الحاكم "شهريار" الظالم.

أما الزمن الحاضر، فيمكن استمداد بعض ملامحه من طبيعة خطاب مقدمة الرواية ذاتها، وفحوى محتواها يشير إلى امتداد زمن "الليالي" المستمر في الأزمنة الآنية، حيث بلغ ذروته في هزيمة ١٩٦٧ الحضارية التي«أزاحت العرب عن طرف الزمن ووضعتهم في الليلة الثانية بعد الألف: وهذا الزمن الجديد الذي تنتهي الرواية ببدايته سيكون سداة رواية قادمة»(١٣).

وعليه، يغدو كل من الحاضر والماضي متقاطعين في مواصفات بعينها: التردي والرداءة والهزيمة... وهذا ما دفع الروائي للارتماء في أحضان زمن آخر: زمن يوتوبي يعوضه عن الماضي والحاضر معاً. يسترجع العربي عبره كرامته وعزته وأرضه. فزمن الحلم هنا يشكل قفزة إلى الأمام، واستشرافاً لتطلعات الجماعة. ذلك أنه كلما ضاقت الدنيا بالكاتب لجأ إلى الحلم. ما دام الحلم هو نسغ الحياة وبلسمها الذي لا بديل عنه في نظير هذه المواقف والأزمات.

من هنا نجد أن زمن هذه البداية يتسم بسمات متعددة الأبعاد والدلالات: فهو ذو وقع بعيد الغور، وقع مشكل من مظاهر حلمية، استيهامية، وذلك عندما يتجاوز زمن المرحلة وراهنيتها، ويستشرف ـ على لسان السارد ـ زمناً احتفالياً آتياً. كما يلاحق شخصياته، ويلقي بها في أتون الزمن الآخر: زمن المحتمل والمؤمل. وهذا وجه من وجوه بلاغة الافتتاح الزمني في هذا النص، باعتباره زمنا سرديا محتملاً.

كما أن هذه البداية تبدو مفعمة بالانتظار والحلم إلى حين أن تنهض البلاد من رماد الحريق. وبذلك يعبر الكاتب/السارد عن رفضه القاطع للواقع العربي المتردي، منغمساً في حلم جميل، بكيان عربي موحد وقوي، وبأفق انقلابي متجاوز لكل العقبات التي تحول دون النهوض من هذه الكبوة التي طال أمدها. إنه حلم رومانسي، تختلط مفرداته بواقعية الثورة المنتظرة.

بعد هذا الحلم بالزمن الآخر، يعود الروائي إلى الواقع المرفوض لكي يحكي عن تفاصيله في متن الرواية، ويشرح لنا عيوبه وأعطابه المزمنة. وبذلك ترتبط البداية بمنطقة الحلم ـ الأمل، في واقع مترد وظالم تنتفي فيه قيم العدل والكرامة...

من خلال ما سبق، يمكن ملاحظة تشظي الزمن في المفتتحات الروائية ذات المنظور الحداثي. هذا التشظي طال لحظات متنافرة، منها ما ينتمي إلى الماضي الذي يعاد تداوله بواسطة آلية الارتجاع، ومنها

ما يستبق اللحظات الآنية مستشرفاً غداً مأمولاً، بواسطة تقنية الاستباق، ومنها ما ينطلق من اللحظة الراهنة يجعلها نقطة بداية الرواية، لا بداية الحكي.

فعوض أسلوب التعاقب الذي اتبع في تنظيم التسلسل الزمني المنساب، وفق قاعدة سردية تقليدية، تفترض أن لكل عمل روائي بداية ونهاية، يغدو التعامل مع الزمن في هذه المفتتحات مقطوعاً عن مجراه الطبيعي (السابق واللاحق)، أو مرتداً إلى أزمنة مفارقة عن راهنية تسلسل الأحداث، وتتابعها (أزمنة الحلم).

كما أن تلك المستويات الزمنية الثلاثة (ماض . حاضر. مستقبل) تمتزج أحياناً فيما بينها إلى حد الذوبان والاندثار بفضل تلك التقنية المازجة التي تتم من خلال تذكر حدث ماض، وهذا بدوره يبعث إحساسا مغايراً وذكرى جديدة، سترتبط بحدث في الحاضر أو المستقبل يقدمه الروائي لاحقا.

مراجع وهوامش:

١ . سيزا أحمد قاسم: "بناء الرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص:٢٧.

٢ . المرجع نفسه، ص:٣٩.

٣ . هذا المفهوم يوضحه إدوار الخراط لدى حديثه عن كسر التسلسل الزمني قائلاً:« قصدت إلى الإغضاء عن التسلسل الزمني المنطقي، وحاولت أن أمزج بين الماضي والحاضر، وما لعله مستقبل كامن فيها، بل قصدت أن تكون اللازمنية هي خصيصة السرد الروائي عندي».

. إدوار الخراط : " مهاجمة المستحيل"، دار المدى(سوريا)، ط:١ ،١٩٩٦، ص:٥٠.

ى نستطيع القول إن هذا النوع من المفتتحات الروائية قليل الورود في الرواية العربية، إلا أننا قد نظفر ببعض النماذج التي تتماثل مع هذا الأسلوب في كتابة المفتتح الروائي. وفي هذا النطاق، يمكن إدراج مفتتح غالب هلسا في روايته "ثلاثة وجوه من بغداد". جاء في بدايتها: « وعندما هبط من الفندق، سمع اللهجة المصرية في كل مكان، منذ ساعة، فقط، كان يطير فوق بغداد. بدت له، ساعته، قطعة من المخمل السود، موشاة بآلاف الدبابيس المضيئة. أعلنت المضيفة، بثلاث لغات:«أيها السيدات، والسادة، نحن نطير الآن، فوق بغداد، وستهبط الطائرة، خلال عشر دقائق ...».

. غالب هلسا: "ثلاثة وجوه لبغداد"، منشورات: نجمة، الدار البيضاء، ط:٢، ١٩٩٢، ص:٥.

٤ . حيدر حيدر: "وليمة لأعشاب البحر"، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط:٤ ، ١٩٩٢، ص:٩.

٥ . حيدر حيدر: "وليمة لأعشاب البحر"، مرجع سابق ، ص:٩.

٦ . المرجع نفسه ، ص:٩.

٧ . رولان بارث: "لذة النص"، ترجمة : محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي، مجلة: "العرب والفكر العالمي"، العدد العاشر، ربيع ١٩٩٠، ص:٩.

٨ . يوسف أبو رية: "عطش الصّبار"، روايات الهلال، العدد ٤٨٤، أبريل ١٩٨٩، ص:٧.

٩ . محمد برادة:"لعبة النسيان"، دار الأمان، الرباط، ط:١ ،١٩٨٧، ص:٧.

١٠ . إلياس خوري: "مجمع الأسرار"، دار الآداب، بيروت، ط:١، ١٩٩٤، ص:٧.

١١ – صنع الله إبراهيم:"ذات"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط:١، ١٩٩٢، ص:٩.

١٢ . هاني الراهب: " ألف ليلة وليلتان"، دار الآداب، بيروت، ط:١ ،١٩٨٨، ص:٥.

١٣ . المرجع نفسه ، ص:٣.



من أشكال السرد العربي القديم: الخبر الأدبي

بقلم:د.جمال حسين حمّاد*

لا مجال للشك أن تكون هناك أوعية أدبية ضمّت في محتواها فنون السرد المتنوّعة التي تؤكد وجود القصّ في تراثنا العربي، وقد تنوّعت هذه الأشكال السردية وظهرت في قصص الأمثال، وقصص الحيوان وقصص القرآن الكريم، والمقامات وغيرها.

ويُعدُّ الخبر الأدبي Literary News من السرود العربية المعروفة في تراثنا الأدبي. والأخبار دائمًا تحتوي على ذكر النوادر أو الطرائف أو أحاديث، تناولها بعضهم في مناسبة ما، ثمّ وعتها الذاكرة وعبّرت عنها عبر وسيط أو راوٍ أو محدّث، أو أحد الإخباريين الذين يتحرون الدقة في النقل والتدوين.

والخبر فن قصصي قصير يغلب عليه قول الحقيقة ويشير إلى سرد شيء من التاريخ، وما لبثت أن داخلته المعلومات المزيفة أو المختلفة أو الخيالية. ومن أمثلة "الخبر" التي تقارب مفهوم الجنس الأدبي القصصي كتاب "المكافأة" لأحمد بن يوسف المصري (ت ٩٥١م). ويرى كثير من النقاد أن الخبر كفن قصصي يشير إلى أكثر نزوعات التجديد القصصي، كما تعرف اليوم، في الأقاصيص الانطباعية.

ومن يطالع مادة (خبر) في معاجم اللغة العربية، فسوف يجد: خبر وخَبُرْتُ بالأَمر أَي علمته. وخَبَرْتُ الأَمرَ أَخْبُرُهُ إِذا عرفته على حقيقته. وقوله تعالى: فاسْأَلْ به خَبيرًا؛ أَي اسأَل عنه خبيرًا يَخْبُرُ. والخَبَرُ، بالتحريك: واحد الأَخْبار. والخَبَرُ: ما أَتاكَ من نَبإٍ عمن تَسْتَخْبِرُ. ابن سيده: الخَبَرُ النَّبَأُ، والجمع أَخْبَارٌ، وأَخابير جمع الجمع.

واسْتَخْبَرَه: سأَله عن الخَبَر وطلب أَن يُخْبِرَهُ؛ ويقال:تَخَبَّرْتُ الخَبَرَ واسْتَخْبَرْتُه؛ ومثله تَضَعَّفْتُ الرجلَ واسْتَضْعَفْتُه، وتَخَبَّرْتُ الجواب واسْتَخْبَرْتُه. والاسْتِخْبارُ والتَّخَبُّرُ: السؤال عن الخَبَر.

والخبر في اللغة، هو: " ما يُنقل أو يُحدَّث به قولاً أو كتابة " (١). أو هو: " معلومة تُنقل ويُحدَّث بها " (٢).

والإخبار – كالإنباء – يرمي إلى معرفة الحقيقة، وفيها معنى القصّ؛ ففي قولنا:

---

* أكاديمي من مصر.



- " أخبرني أحدهم أن الأمطار منهمرة بغزارة في بلد ما ". ونستشعر من المثال – على الرغم من بساطة تركيبه – أن هناك حكاية ما / حديثًا ما / خبرًا ما، وراء تبنّي المُخبر (الذي أخبر) للخبر / الحدث.

وثمّة ملاحظة في وجود كلمة مثل: أخبرني / أنبأني / بلغني / حدّثني، وهي كلمات توحي بوجود الوسيط / المصدر، أو ما يمكن أن نطلق عليه السند.

وغالبًا ما ترتبط مثل هذه الكلمات حين تتردد بمُسند، حتى يستريح قائلها بأنه اعتمد على مصدر من مصادر الثقة، وذلك لميل الخبر إلى التصديق أو التكذيب حين نتلقاه.

ويرى أحد النقاد " أن الإسناد آلية سردية، يحرص المؤلف على توافرها في النص استجابة لنزوع ثقافي عربي يؤثر الصدق والواقعية، فالخبر لا يعرف به إلا إذا، كان الذي يبلغه معروفاً بالصدق والعدالة. بل إن الخبر الذي تتوافر فيه الشروط المطلوبة هو الخبر الذي يبلغه عدة رواة لا يتعارفون وبالتالي لم يتفقوا على إذاعة خبر كاذب. فهاجس الإسناد الأساس هو الإقناع بصدق الكلام وحقيقة الحدث" (٣).

وربّما يكون " الخبر في أصله تاريخ، فهو نوع من التفصيل لحادث ذي قيمة في حياة الجماعة"(٤).

ولا ننسى أنه كان يتم " يتداول الخبر شفاهيًّا، وهو تبعًا لذلك يفتقر إلى خصوصيات البناء المحكم، كما يفتقر إلى الانسجام والترابط، ذلك أن الشفاهية نزعة تضاد النظام والترتيب والتخطيط المسبق، تراهن على التسرع والتلميح والوصول إلى الحقيقة. وعلى الرغم من توفر الرغبة الجمالية والتخييلية أثناء عملية سرد الخبر، فإن الحقيقة تظل عنصرًا طاغيًا، يجب الوصول إلى الحكمة المطابقة الواقع، يجب أن يكون الخبر موجهًا للإنسان في حياته أكثر من تحريك مخيلته وحسه الجمالي، تبعًا لذلك، فإن من أخص خواص الخبر تأكيده على نقل الواقعة الإخبارية نقلاً متتابعاً دون إجراء أية انحرافات تخلخل بنية متنها. فالرهان هنا ليس على المراوغة ومحاولة الإخفاء والإرجاء والتشويق، بل في النقل الأمين والتمثل الواقعي"(٥).

وقديمًا قيل إن المؤرخين إخباريون لاعتماد التاريخ على الأخبار المروية من جيل إلى جيل، والاهتمام بتحري الدقّة في النقل والحفظ والتدوين.

وأرى أن الخبر ببنيته السرديّة هو خبر أدبي يختلف عن بنية الخبر الصحفي / الإذاعي أو التليفزيوني؛ لأن الأخير يعتمد على الإجابة عن مطلوبات منها: مَنْ، ماذا، أين، متى، كيف، ولماذا ؟

الخبر الإعلامي

والخبر الإعلامي له طرق في صياغته أو في بنائه الشكلي، وذلك مرتبط ارتباطًا وثيق الصلة بطبيعة كل وسيلة من وسائل الإعلام.

ففي الصحافة يتدخل موقع الخبر من الجريدة / المجلة، ومن الصفحة، ومن استخدام بنط الكتابة، ثم طريقة تحرير الخبر.

وفي الإذاعة يرتبط الخبر بطريقة الأداء الإذاعي، وتظهر ههنا طبيعة الانفعال من مؤدي الخبر (المذيع).

وفي التليفزيون تتدخل الصورة الثابتة / المتحركة، مع تحرير الخبر وأدائه، في عرض الخبر.

الخبر الأدبي

أمّا الخبر الأدبي فإنه يتميز بأنه ينقل سردًا ما أو يحكي عن ناقل / مخبر / راوٍ حكاية ما لها مغزاها.

وبطبيعة الحال يتحرى هذا المُخبر الصدقه والدقة، أو يتخيل، فلا يمكن أن تكون كل الأخبار الأدبية الواردة في نصوصها القديمة صادقة تمام الصدق؛ بل دخلها كثير من الخيال، والتأويل، والتفسير المعتمد على الخيال لا الحقيقة.

وطبيعة الأخبار الأدبية المراد ذكرها هنا تتحدد ببداياتها؛ حيث يذكر مؤلف الكتاب، وناقل الخبر اسم مَنْ أخبر، بعد أن يُصرّح بالفعل " أخبر"، فيقال على سبيل المثال:

" أخبرنا فلان بن فلان، عن فلان بن فلان أنه.... "

ومثل هذه العبارة مألوف في غالب كتب التراث العربي بكل مجالاته، فلا يكاد يخلو كتاب منها، نظرًا لأهمية الخبر في الاستشهاد والتبرير.

وتتضح أهمية الخبر الأدبي من مضمونه القائم " على حادثة طريفة أو نادرة تدل دلالة واضحة على خلق ثابت، فهو قصة شديدة البساطة. وإنما يظهر فن الكاتب فيما يسوقه من حوار، فهو لا يضحي بالنبرة الطبيعية للكلام في سبيل فصاحة اللغة، وهو يجعل حديث المتكلم دالاً على شخصيته حتى لتكاد لا ترتسم منه صورة كاملة " (٦)

تتضح أهمية الخبر الأدبي من مضمونه القائم " على حادثة طريفة أو نادرة تدل دلالة واضحة على خلق ثابت، فهو قصة شديدة البساطة. وإنما يظهر فن الكاتب فيما يسوقه من حوار، فهو لا يضحي بالنبرة الطبيعية للكلام في سبيل فصاحة اللغة، وهو يجعل حديث المتكلم دالاً على شخصيته حتى لتكاد لا ترتسم منه صورة كاملة "

وقد كثُرت الأخبار في كتب القدامى والمتأخرين، وهي تعبر عن مواقف وقصص، يحكيها الكاتب في معرض الحديث، وأحيانًا يستشهد بها، أو يدلل على شيء يريده.

والأخبار في النصوص التراثية نوعان:

- أخبار بسيطة، وهي في غالبه تتحمل حدثًا بسيطًا، يتردد فيها قول / مثل / تفسير معنى كلمة / ذكر بيت شعري...

- أخبار مركبة، وهي التي تحتوي على السرد / الحكاية عن أشخاص كانت لهم أفعال أو أحداث، ونُقِل عنهم حوار معين، أو وصف معين.

ومن المعلوم أن البنية السردية تتألف من ثلاثة مستويات؛ هي:

- الحوافز؛ وهي وحدات صغيرة في الجمل يتألف منها الحكي، وكل جملة تتضمن حافزًا خاصًّا بها. والحوافز إمّا

مشتركة، وإمّا حرة.

- العوامل؛ وهي الشخصيات التي تتوزع عليها الوظائف، ولها علاقات كالرغبة والتواصل والصراع.

- الأفعال؛ وهي مجموعة الأعمال (أو الأحداث) التي تقوم بها الشخصية.(٧)

وللخبر بنية معروفة لكل من يتابع النصوص السردية التراثية، فيبدأ الخبر بذكر المُخبر أو الناقل (السند)؛ كأن يقال: " أخبرني/أخبرنا فلان بن فلان....، ثم يأتي مضمون الخبر (المتن).

وأحيانًا يأتي اسم المُخبر، ويتلوه اسم مَن سمع منه أو نقل عنه، كأن يقال: أخبرني / أخبرنا فلان بن فلان، عن فلان، قال:...، ثم يأتي مضمون الخبر أو المتن.

ومن نماذج الأخبار في التراث العربي:

" إبراهيم بن أحمد عن الشيباني قال:

كان أبو جعفر المنصور أيام بني أمية إذا دخل البصرة دخل مستترًا، فكان يجلس في حلقة "أزهر السمان " المحدّث.

فلما أفضت الخلافة إليه، قدم عليه " أزهر"، فرحب به وقربه.

وقال له: ما حاجتك يا أزهر؟

قال: داري متهدمة، وعليّ أربعة آلاف درهم، وأريد أن يَبني " محمد " ابني بعياله. فوصله باثني عشر ألفًا، وقال. قد قضينا حاجتك يا أزهر، فلا تأتنا طالبًا.

فأخذها وارتحل..

فلما كان بعد سنة أتاه. فلما رآه أبو جعفر، قال: ما جاء بك يا أزهر؟

قال: جئتك مُسلمًا.

قال: إنه يقع في خلد أمير المؤمنين أنك جئت طالبًا.

قال: ما جئت إلا مسلمًا.

قال: قد أمرنا لك باثني عشر ألفًا، واذهب فلا تأتنا طالبًا ولا مسلمًا.

فأخذها ومضى.. فلما كان بعد سنة أتاه، فقال: ما جاء بك يا أزهر؟

قال: أتيت عائدًا.

قال: إنه يقع في خلد أمير المؤمنين أنك جئت طالبًا.

قال: ما جئت إلا عائدًا.

قال أمرنا لك باثني عشر ألفًا فاذهب ولا تأتنا لا طالبًا ولا مسلمًا ولا عائدًا.

فأخذها وانصرف..

فلما مضت السنة أقبل، فقال له: ما جاء بك يا أزهر؟

قال: دعاء كنتُ أسمعك تدعو به يا أمير المؤمنين، جئت لأكتبه.

فضحك أبو جعفر، وقال: إنه دعاء غير مستجاب، وذلك أني قد دعوت الله تعالى به أن لا أراك، فلم يستجب لي، وقد أمرنا لك باثني عشر ألفًا، فاذهب وتعال متى شئت، فقد أعيتني فيك الحيلة " (٨).

وفي الخبر السابق بنية مركّبة من مجموعة من الأحداث، وفي كل واحدة منها الحدث ووصفه وحواره وطبيعة الانفعال المرتبطة به. والملاحظ وجود ارتباط فيما بينها.

ففي البداية يذكر المؤلف اسم السند: " إبراهيم بن أحمد عن الشيباني ".

ثم يأتي المتن بعد ذلك وفيه أحداث الخبر.

في الحدث الأول: نتعرف على وجود

علاقة ما بين شخصيتين مهمّتين؛ هما: " أبو جعفر المنصور " و" أزهر السمان "، وفيها يطلب الأول من الثاني (العلم / المعرفة / الحماية / الاستتار من عيون بني أمية.

ثم الحدث الثاني؛ وفيه يطلب الثاني من الأول ما يكفيه من المال.

ثم يجيء الحدث الثالث، وفيه يطلب الثاني بطريقة إيحائية من الأول فيعطيه ما يكفيه من المال.

ويتكرر في الحدث الرابع بشكل غير مباشر، وفي الخامس يتكرر الطلب ويعطيه الخليفة المنصور، بل يدعوه دائمًا أن يطلب منه.

والخبر السابق – وفيه موقف طريف – نقل الأحداث بترتيب حدوثها عبر الزمن الطبيعي، فقد تسلسل وقوع الأحداث بشكل مرتّب وطبيعي، مرة كل عام.

والملاحظ في قصة الخبر السابقة وجود دوافع النقل؛ أي نقل هذا الخبر، فمن المعروف عن المنصور – من خلال مرويات سابقة – أنه كان حريصًا ممسكًا لا يتلف أموال دولته في العطاء والمنح، وقصته الشهيرة مع الشعراء المادحين له.

وهناك أخبار مروية كثيرة استوعبتها كتب التراث العربي، وأغلبها يجيء في معرض الحديث عن شخصية لها إسهام في تكوين الذاكرة العربية؛ مثل: أخبار الملوك، والأمم، والشعراء الكبار: الأمراء والصعاليك، والعشّاق العرب كـ"عروة وعفراء " و " مجنون ليلى"، و" جميل بثينة " وغيرهم.

هناك أخبار مروية كثيرة استوعبتها كتب التراث العربي، وأغلبها يجيء في معرض الحديث عن شخصية لها إسهام في تكوين الذاكرة العربية؛ مثل: أخبار الملوك، والأمم، والشعراء الكبار: الأمراء والصعاليك، والعشّاق العرب كـ"عروة وعفراء " و " مجنون ليلى "، و" جميل بثينة " وغيرهم.

الإحالات:

(١)الوسيط، مادة (خبر)، ج١، ص ٢٢٢. وقد تقترب الألفاظ: خبّرني، أنبأني، بلغني وهي كلمة شهيرة في حكايات ألف ليلة،...وكلها كلمات تحمل معنى الإسناد إلى أحدهم محا ثقة الراوي في نقل / سرد الخبر.

(٢) المعجم العربي الأساسي، ص ٣٧٨.

(٣)عبد الوهاب شعلان،السرد العربي القديم البنية السوسيو ثقافية والخصوصيات الجمالية، في مجلة الموقف العربي، دمشق، اتحاد الكتاب، ع ٤١٢، س ٣٥، آب ٢٠٠٥، وقد ذكر الدكتور عبد الوهاب شعلان " تحتفي معظم النصوص السردية العربية بمقدمة إسنادية، تحرص على ثباتها طيلة المسار السردي للنص. وتتنوع الصيغ الإسنادية من نص إلى آخر، وأحياناً داخل النص الواحد. إذ نعثر على صيغة: "بلغني

أيها الملك السعيد" في "ألف ليلة وليلة"، و"زعموا " في " كليلة ودمنة "، "وحدثنا "عيسى بن هشام" – وهذه هي الصيغة الغالبة– في مقامات بديع الزمان الهمداني، وصيغ إسنادية متعددة في " البخلاء " للجاحظ ".

(٤) شكري محمد عياد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ٢٠٠٩م ص ٢٣.

(٥) عبد الوهاب شعلان، مرجع سابق.

(٦) شكري عياد، مرجع سابق، ص ٢٧.

(٧) رلي يوسف عصفور وهناء عمر خليل، التشكيل السردي للخبر الأدبي في التراث العربي: أمثلة من الأغاني والعقد الفريد، جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد ١٠٩، السنة ٢٨، شتاء ٢٠١٠، ص ١٠٤ وما بعدها بتصرف.

(٨) ابن عبد ربه: أبو عمر أحمد بن محمد الأندلسي، العقد الفريد، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه: أحمد أمين وأحمد زين وإبراهيم الإبياري، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤م، ج٢، ص ٣٢٦.



دراسة مقارنة بين منطق الطير لعطار النيسابوري ورسالة الطير للغزالي

بقلم: د. زرين تاج برهيزكار*

الملخص

تستمد القصص الرمزية جوهرها من الروح أو النفس الإنسانية الناطقة.تلك الروح التي تلاقي أصلها السماوي – الملكة المرشدة – وذلك بعد أسرها في سجن الجسم وبعد إدراكها هذا الأسر.كما أن هذه الملكة تخبرها عن الحواجز التي تمنعها عن الوصول إلى أصل الوجود. تتناول "رسائل الطيور" مرحلة ما بعد إخبار الروح. أو بعبارة أخرى إن هذه المرحلة تشمل مرحلة اطلاع الروح عن غربتها عندما تتعرف على حواجز الطريق.يمكن تسمية هذه المرحلة بمرحلة مغادرة الأرض نحو السماوات. ولهذا الأجل تتجلى النفوس المسافرة في صورة طير أو طيور غادرت شبك الماديات منطلقة نحو الأصل. ومن هذا المنطلق يلقي هذا المقال الضوء على نتاجين في هذا المجال وذلك بعد تقديم موجز عن حياة الإمام محمد الغزالي وعطار النيسابوري.

الإمام أبوحامد محمد الغزالي

الشّيخ، الإمام، البحر، حجّة الإسلام، أعجوبة الزّمان، زين الدّين، أبو حامد محمّد بن محمّد بن محمّد بن أحمد الطّوسيّ، الشّافعيّ، الغزّالي، صاحب التّصانيف، والذّكاء المفرط.

تفقّه ببلده أوّلاً، ثمّ تحوّل إلى نيسابور في مرافقة جماعة من الطّلبة، فلازم إمام الحرمين، فبرع في الفقه في مدّة قريبة، ومهر في الكلام والجدل، حتّى صار عين المناظرين، وأعاد للطّلبة، وشرع في التّصنيف، فما أعجب ذلك شيخه أبا المعالي، ولكنّه مظهر للتبجّح به، ثمّ سار أبو حامد إلى المخيّم السّلطاني، فأقبل عليه نظام الملك الوزير، وسرّ بوجوده، وناظر الكبار بحضرته، فانبهر له، وشاع أمره، فولاّه النّظام تدريس نظامية بغداد، فقدمها بعد الثّمانين وأربع مائة، وسنّه نحو الثّلاثين، وأخذ في تأليف الأصول والفقه والكلام والحكمة، وأدخله سيلان ذهنه في مضايق الكلام،

* عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية في كرج – إيران



فريد الدين عطار شاعر فارسي متصوف مميز، عاش في القرن الثاني عشر الميلادي. من أشهر أعماله منطق الطير. ويعرف عادة باسم عطار، وكلمة عطار معناها بائع الأدويه الشعبية والتوابل والعطور، ولكن ميرزا محمد يثبت بأمثلة وجدها في كتابيه خسرونامه وأسرارنامه أن هذه الكلمة لها معنى أوسع من ذلك.

ومزالّ الأقدام، ولله سرّ في خلقه.

وعظم جاه الرّجل، وازدادت حشمته، بحيث إنّه في دست أمير، وفي رتبة رئيس كبير، فأدّاه نظره في العلوم، وممارسته لأفانين الزّهديات إلى رفض الرّئاسة، والإنابة إلى دار الخلود، والتألّه، والإخلاص، وإصلاح النّفس، فحجّ من وقته، وزار بيت المقدس، وصحب الفقيه نصر بن إبراهيم بدمشق، وأقام مدّة، وألّف كتاب (الإحياء)، وكتاب (الأربعين)، وكتاب (القسطاس)، وكتاب (محكّ النّظر).

وراض نفسه وجاهدها، وطرد شيطان الرّعونة، ولبس زيّ الأتقياء، ثمّ بعد سنوات سار إلى وطنه، لازما لسننه، حافظاً لوقته، مكباً على العلم.

ولمّا وزر فخر الملك، حضر أبا حامد، والتمس منه أن لا يبقي أنفاسه عقيمة، وألحّ على الشّيخ، إلى أن لان إلى القدوم إلى نيسابور، فدرّس بنظاميتها.

فذكر هذا وأضعافه عبد الغافر في(السّياق)، إلى أن قال: ولقد زرته مراراً، وما كنت أحدس في نفسي مع ما عهدته عليه من الزّعارّة والنّظر إلى النّاس بعين الاستخفاف كبرا وخيلاء، واعتزازاً بما رزق من البسطة، والنّطق، والذّهن، وطلب العلو؛ أنّه صار على الضّدّ، وتصفّى عن تلك الكدورات، وكنت أظنّه متلفعاً بجلباب التّكلّف، متنمّساً بما صار إليه، فتحقّقت بعد السّبر والتّنقير أنّ الأمر على خلاف المظنون، وأنّ الرّجل أفاق بعد الجنون، وحكى لنا في ليال كيفية أحواله، وغلبة الحال عليه بعد تبحّره في العلوم، واستطالته على الكلّ بكلامه، والاستعداد الّذي خصّه الله به في تحصيل أنواع العلوم، وتمكّنه من البحث والنّظر، حتّى تبرّم بالاشتغال بالعلوم العريّة عن المعاملة، وتفكّر في العاقبة، وما يبقى في الآخرة، فابتدأ بصحبة الشّيخ أبي عليّ الفارمذي، فأخذ منه استفتاح الطّريقة، وامتثل ما كان يأمره به من العبادات والنّوافل والأذكار والاجتهاد طلباً للنّجاة، إلى أن جاز تلك العقاب، وتكلّف تلك المشاق، وما حصل على ما كان يرومه.

ثمّ حكى أنّه راجع العلوم، وخاض في الفنون الدّقيقة، والتقى بأربابها حتّى تفتّحت له أبوابها، وبقي مدّة في الوقائع وتكافؤ الأدلّة، وفتح عليه باب من الخوف بحيث شغله عن كلّ شيء،

وحمله على الإعراض عمّا سواه، حتّى سهل ذلك عليه، إلى أن ارتاض، وظهرت له الحقائق، وصار ما كنّا نظنّ به ناموساً وتخلقاً، طبعاً وتحققاً، وأنّ ذلك أثر السّعادة المقدّرة له.

ثمّ سألناه عن كيفية رغبته في الخروج من بيته، والرّجوع إلى ما دعي إليه، فقال معتذراً:ما كنت أجوّز في ديني أن أقف عن الدّعوة، ومنفعة الطّالبين، وقد خفّ عليّ أن أبوح بالحقّ، وأنطق به، وأدعو إليه، وكان صادقاً في ذلك، فلمّا خفّ أمر الوزير، وعلم أن وقوفه على ما كان فيه ظهور وحشة وخيال طلب جاه، ترك ذلك قبل أن يترك، وعاد إلى بيته، واتّخذ في جواره مدرسة للطّلبة، وخانقاه للصّوفية، ووزّع أوقاته على وظائف الحاضرين من ختم القرآن، ومجالسة ذوي القلوب، والقعود للتّدريس، حتّى توفّي بعد مقاساة لأنواع من القصد، والمناوأة من الخصوم، والسّعي فيه إلى الملوك، وحفظ الله له عن نوش أيدي النّكبات.

إلى أن قال:وكانت خاتمة أمره إقباله على طلب الحديث، ومجالسة أهله، ومطالعة (الصّحيحين)، ولو عاش، لسبق الكلّ في ذلك الفن بيسير من الأيّام.

قال:ولم يتفق له أن يروي، ولم يعقب إلاّ البنات، وكان له من الأسباب إرثاً وكسبا ما يقوم بكفايته، وقد عرضت عليه أموال، فما قبلها.

قال:وممّا كان يعترض به عليه وقوع خلل من جهة النّحو في أثناء كلامه، وروجع فيه، فأنصف، واعترف أنّه ما مارسه، واكتفى بما كان يحتاج إليه في كلامه، مع أنّه كان يؤلّف الخطب، ويشرح الكتب بالعبارة الّتي يعجز الأدباء والفصحاء عن أمثالها.

وممّا نقم عليه ما ذكر من الألفاظ المستبشعة بالفارسية في كتاب(كيمياء السّعادة والعلوم)وشرح بعض الصور والمسائل بحيث لا توافق مراسم الشّرع وظواهر ما عليه قواعد الملّة، وكان الأولى به - والحقّ أحقّ ما يقال - ترك ذلك التّصنيف، والإعراض عن الشّرح له، فإنّ العوامّ ربّما لا يحكمون أصول القواعد بالبراهين والحجج، فإذا سمعوا شيئاً من ذلك، تخيّلوا منه ما هو المضرّ بعقائدهم، وينسبون ذلك إلى بيان مذهب الأوائل، على أنّ المنصف اللّبيب إذا رجع إلى نفسه، علم أنّ أكثر ما ذكره ممّا رمز إليه إشارات الشّرع، وإن لم يبح به، ويوجد أمثاله في كلام مشايخ الطّريقة مرموزة، ومصرّحاً بها متفرقة، وليس لفظ منه إلاّ وكما تشعر سائر وجوهه بما يوافق عقائد أهل الملّة، فلا يجب حمله إذاً إلاّ على ما يوافق، ولا ينبغي التّعلّق به في الرّدّ عليه إذا أمكن، وكان الأولى به أن يترك الإفصاح بذلك، وقد سمعت أنّه سمع(سنن أبي داود)من القاضي أبي الفتح الحاكمي الطّوسيّ، وسمع من محمّد بن أحمد الخواري والد عبد الجبّار كتاب(المولد)لابن أبي عاصم بسماعه من أبي بكر بن الحارث عن أبي الشّيخ عنه.

وقال ابن خلّكان: بعثه النّظام على

مدرسته ببغداد في سنة أربع وثمانين، وتركها في سنة ثمان وثمانين، وتزهّد، وحجّ، وأقام بدمشق مدّة بالزّاوية الغربية، ثمّ انتقل إلى بيت المقدس وتعبّد، ثمّ قصد مصر، وأقام مدّة بالإسكندريّة، فقيل: عزم على المضي إلى يوسف بن تاشفين سلطان مرّاكش، فبلغه نعيّه، ثمّ عاد إلى طوس، وصنّف: (البسيط) و(الوسيط) و(الوجيز) و(الخلاصة) و(الإحياء)، وألّف:(المستصفى) في أصول الفقه، و(المنخول) و(اللباب) و(المنتحل في الجدل) و(تهافت الفلاسفة) و(محكّ النّظر) و(معيار العلم) و(شرح الأسماء الحسنى) و(مشكاة الأنوار) و(المنقذ من الضّلال) و(حقيقة القولين) وأشياء.

وللغزّالي أخ واعظ مشهور، وهو أبو الفتوح أحمد، له قبول عظيم في الوعظ، يزنّ برقة الدّين وبالإباحة، بقي إلى حدود العشرين وخمس مائة، وقد ناب عن أخيه في تدريس النّظامية ببغداد لمّا حجّ مديدة.

قال عبد الغافر الفارسيّ:توفّي يوم الاثنين، رابع عشر جمادى الآخرة، سنة خمس وخمس مائة، وله خمس وخمسون سنة، ودفن بمقبرة الطّابران قصبة بلاد طوس، وقولهم:الغزّالي، والعطّاري، والخبّازيّ، نسبة إلى الصّنائع بلسان العجم، بجمع ياء النّسبة والصيغة. (لمزيد من الاطلاع راجع: سِيَرُ أعلام النبلاء، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد الذَهَبي، مجموعة محققين بإشراف شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، المجلد ٣٧، ص ٣٠٢ فصاعدا).

فريد الدين عطار النيسابوري

فريد الدين عطار شاعر فارسي متصوف مميز، عاش في القرن الثاني عشر الميلادي. من أشهر أعماله منطق الطير. ويعرف عادة باسم عطار، وكلمة عطار معناها بائع الأدويه الشعبية والتوابل والعطور، ولكن ميرزا محمد يثبت بأمثلة وجدها في كتابيه خسرونامه وأسرارنامه أن هذه الكلمة لها معنى أوسع من ذلك، ويقول أنها أطلقت عليه، لأنه كان يتولى الإشراف على دكان لبيع الأدوية، حيث كان يزوره المرضى، فيعرضون عليه أنفسهم، فيصف لهم الدواء، ويقوم بنفسه على تركيبه وتحضيره. ولقد تحدث عن نفسه في كتابيه (مصيبت نامه، وإلهي نامه) فذكر صراحة بأنه ألفهما في صيدليته داروخانه التي كان يتردد عليها في ذلك الوقت خمس مائة من المرضى، كان يقوم علي فحصهم وجس نبضهم. ويقول رضاقليخان في كتابه رياض العارفين أنه تعلم الطب علي يدي الشيخ مجد الدين البغدادي، وهو أحد تلاميذ الشيخ نجم الدين كبري.

و قد ولد العطار في مدينة نيسابور في إيران، وأمضى به ثلاثة عشر عاماً من طفولته، التزم فيها ضريح الإمام الرضا ثم أكثر بعد ذلك من الترحال فزار الري ،والكوفة، ومصر، ودمشق، ومكة، والمدينة، والهند، وتركستان ثم

عاد فاستقر في كدكن قريته الأصلية، واشتغل تسعاً وثلاثين سنة من حياته في جمع أشعار الصوفية وأقوالهم.

وقد روي في اشترنامه بأنه رأى النبي (ص) في أحد أحلامه وأن النبي باركه. و من كتبه المتأخرة كتاب اسمه مظهرالعجائب وهو عبارة عن منظومة في مدح علي بن أبي طالب وأن هذه المنظومة تمتاز بشيء، امتلاؤها بالميول الشيعية الواضحة. كان نشر العطار لهذه المنظومة سبباً لإذاعة روح الغضب والتعصب لدى أحد الفقهاء السنيين من أهل سمرقند فإنّه أمر بإحراق نسختها واتهم صاحبا بالإلحاد وأنه حقيق بالموت والإعدام.

ثم أمعن في الكيد له فاتهمه بالكفر لدى براق التركماني وحرض العامة على هدم منزله والإغارة على أمتعته. واضطر العطار بعد ذلك إلى أن يرحل ويلجأ إلى مكة حيث ألف كتابه الأخير لسان الغيب وهو عبارة عن منظومة سقيمة اشتهرت كسابقتها بركاكة العبارة مما يدل على أن الشاعر كتبها وقواه خائرة وعمره متقدم وإنه قارب الفناء.

أما تاريخ وفاة الشيخ العطار فقد اختلفت فيه آراء أصحاب التواريخ اختلافاً كبيراً. فالقاضي نورالله التستري يجعله في سنة ٥٨٩ هجرية .وأهم مؤلفاته الكتب الآتية: پندنامه: أي كتاب النصيحة، وهو كتاب صغير مجمل مليء بالمواعظ الأخلاقية، منطق الطير وهو منظومة رمزية (ونحن نعالجها في هذه العجالة بإيجاز شديد.)

إن «الطير» يرمز إلى "التعالي" ورحلته تعتبر رحلة نحو الداخل للقاء النفس أو الأصل الحقيقي الإنساني والتعرف عليهما: ولذلك ما نسميه رموز التعالي، تعتبر رموزاً دالة على محاولات الإنسان للوصول إلى هذه الغاية.

تذكرة الأولياء، الهي نامه، مختارنامه، خسرونامه، مصيبت نامه، جواهر نامه، شرح القلب، اشترنامه، مظهر العجائب، الديوان: يجعلونه أعلى مرتبة من المثنويات من ناحية صياغته الشعرية ومعانيه المبتكرة. (لمزيد من الاطلاع راجع: موقع ويكيبيديا، الموسوعة الحرة).

استخدام الطير رمزاً للتعالي وعروج الروح

إن «الطير» يرمز إلى "التعالي" ورحلته تعتبر رحلة نحو الداخل للقاء النفس أو الأصل الحقيقي الإنساني والتعرف عليهما: ولذلك ما نسميه رموز التعالي، تعتبر رموزاً دالة على محاولات الإنسان للوصول إلى هذه الغاية.إن هذه الرموز تمهد الأرضية لإدخال مضامين اللاشعور إلى ذهنه الذي يشعر كما أن تلك الرموز تمثل عرضاً نشيطاً لتلك المضامين المذكورة ... وفي هذا المصداق يعتبر الطير أكثر الرموز تناسبا والتعالي وهذا الرمز يمثل ماهية الشهود العجيبة التي تعمل عن طريق وسيط واحد.»

يعد ابن سينا في الحضارة الإسلامية أول فيلسوف، رمز لانطلاق الطير لعروج الروح من الأرض إلى السماوات العليا. وكان إخوان الصفا قد اعتبروا معنى التعاون في باب الحمامة المطوقة في كليلة ودمنة، رمزاً لمعاناة الروح الإنسانية في سجن الجسد.

(الإنسان ورموزه، كارل كوستاف يونغ، مقالة الأساطير القديمة والإنسان المعاصر لجوزف ال.هندرسن، ترجمة أبي طالب صارمي، أميركبير، طهران، ١٣٥٢ش، ص٢٣٢)

تظهر النفوس المسافرة في رسائل الطيور في شكل طيور تتجاوز حواجز الطريق واحدة تلو الأخرى، بعد المشقات وترك الحواس المادية للوصول إلى أصلها الحقيقي.لانطلاق الروح مصاديق كثيرة تحدث عنها بارمندوس اليوناني في رحلة سماوية. (الفلاسفة اليونانيون الأوائل: شرف الدين خراساني، طهران، ١٣٥٠ش، صص٢٧٦و٢٨٤) كما أن أفلاطون يشبه النفس في رسالة فدروس إلى عربة شدّ إلى جانبيها حصانان مجنّحان. (راجع: رسالات أفلاطون الأربع، ترجمة محمود صناعي، بنكاه ترجمة ونشر كتاب، ص١٣٧؛ أيضا: مجموعة آثار أفلاطون، ترجمة الدكتور محمد حسن لطفي، ج٢، طهران، ١٣٥٠ش، ص١٩٠فصاعدا).

منطق الطير ورسالة الطير

يعد ابن سينا في الحضارة الإسلامية أول فيلسوف، رمز لانطلاق الطير لعروج الروح من الأرض إلى السماوات العليا. وكان إخوان الصفا قد اعتبروا معنى التعاون في باب الحمامة المطوقة في كليلة ودمنة، رمزاً لمعاناة الروح الإنسانية في سجن الجسد.ويرى الأستاذ المرحوم فروزانفر أن فكرة إخوان الصفا تعود إلى القصيدة العينية لابن سينا وتشبيه الروح بالورقاء.(شرح المثنوي المعنوي، ج٢، ص٥٩٤؛ أيضا: شرح أحوال الشيخ فريد الدين محمد العطار، ونقد آثاره وتحليلها، الأستاذ فروزانفر، صص ٣٣٨و٣٣) والقصيدة العينية لابن سيناء تعتبر من النتجات الأولى التي تمثلت فيها الروح أو النفس الإنسانية الناطقة في صورة الورقاء. (الرمز والقصص الرمزية في الأدب الفارسي، الدكتور تقي بورنامداريان، انتشارات علمى وفرهنكي، طهران ١٣٦٧ش، ص٣٥١)

هذا وإننا يمكننا العثور على تشبيه الروح بالطير في القرنين الخامس والسادس – عندما تمّ تأليف رسائل الطيور – في نتاجات الآخرين.واعتنى بعد ابن سينا، أحمد الغزالي وروزبهان بقلي الشيرازي – سيما في عبهر العاشقين – بهذا التشبيه أكثر من الآخرين: «عندما طارت طيور الأرواح المقدسة من أغصان الشهود واجتازت سماوات اليقين، لايمكن العثور عليها في البساتين القريبة...» (عبهر العاشقين، روزبهان بقلي الشيرازي،

تصحيح هنري كربين ومحمد معين، افست منشورات منوجهري، طهران١٣٦٠ش، ص١٢٤) وشبّه محمد الغزالي بعد ابن سينا، أسفار السالكين الروحانية بالطيور التي تبحث عن العنقاء. والوجه المشترك الوحيد بين رسالة الطيور للغزالي ورسالة الطير لابن سينا - تعتبر رسالة الطير أحد الرسائل الثلاثة الرمزية لابن سينا. والشخصيات في هذه القصة هي الطيور، والأحداث تقص فيها بالضمير المتكلم. هذه الرسالة دونت باللغة العربية وترجمها إلى الفارسية سهروردي الشهيد. حلل الدكتور تقي بورنامداريان في كتابه الرمز والقصص الرمزية... رموز هذا الكتاب بأحسن صورة - هو رمز الطيور فيهما، وأسفار الطيور نحو الملك. تجدر الإشارة إلى أن رسالة الغزالي - التي اتسمت بصبغة عرفانية محضة - تم تدوينها باللغة العربية وترجمها أخوها أحمد الغزالي إلى اللغة الفارسية. (لأحمد مجاهد - الذي اهتم بطبع آثار الفارسية لأحمد الغزالي بواسطة منشورات جامعة طهران عام ١٣٥٨ش - رأي آخر، حيث كتب في ص ٢١٢ من الكتاب الذي سبق ذكره: يعتقد راقم هذه السطور حول رسالة الطيور باللغة العربية أنها لأحمد الغزالي أيضاً لا لمحمد الغزالي. لأن للعرفان المحض ليس هناك صلة بمحمد الذي يعتبر عالماً فقهياً. وهناك دليل آخر وهو أن الأبيات الأربعة الواردة باللغة العربية في رسالة الطيور بالعربية تم الاستشهاد بها

حاول متصوفة كثيرون بعد ابن سينا كتابة رسائل الطيور ويعتبر أبو حامد الإمام محمد الغزالي (450 – 505 ق) أحدهم إذ ألّف في هذا المجال كتابه الذي يصطبغ بصبغة عرفانية باللغة العربية ويعتبر قدوة للعطار في إنشاد منطق الطير غير أن العنقاء ملك للطيور في رسالة الطير ويعيش في جزيرة في مغارب الأرض؛ ولكن الطيور تختار سيمرغ ملكا لها بإرشادات الهدهد وسيمرغ الملك يعيش وراء جبل القاف.

في آثار أحمد الغزالي.) يختلف أصل الرسالة عن ترجمتها بالفارسية في الشواهد الفارسية والعربية. لاتوجد بعض العبارات الفارسية في النص العربي كما أن المحسنات البديعية في النص الفارسي تغلب على المحسنات الأدبية في النص العربي. ولكن لايوجد اختلاف في الشكل والمضمون بين النصين.

«استخدم السهروردي بعد ابن سينا والغزالي في رسالة العقل الأحمر من الطيور كرمز للروح والنفس الناطقة الإنسانية.» (الرمز والقصص الرمزية...، ص٣٦٤) غير أن الطير الذي وقع في الشباك في رسالة السهروردي هو

راجع العلوم، وخاض في الفنون الدّقيقة، والتقى بأربابها حتّى تفتّحت له أبوابها، وبقي مدّة في الوقائع وتكافؤ الأدلّة، وفتح عليه باب من الخوف بحيث شغله عن كلّ شيء، وحمله على الإعراض عمّا سواه، حتّى سهل ذلك عليه، إلى أن ارتاض، وظهرت له الحقائق، وصار ما كنّا نظنّ به ناموساً وتخلقاً، طبعاً وتحققاً، وأنّ ذلك أثر السّعادة المقدّرة له.

الصقر. (المقصود هو شهاب الدين يحيى السهروردي المعروف بشيخ الإشراق ومؤسس الحكمة الإشراقية.(المقتول عام ٥٨٧ق) للشيخ فضلاً عن الترجمة الفارسية لرسالة الطير لابن سينا، رسائل رمزية أخرى، تحدث في بعضها عن أسر الروح في قفس الجسد، منها: لغت موران، صفير سيمرغ، عقل سرخ، رسالة في حالة الطفولية)

أصبحت رسائل الطيور وأشكالها المختلفة – التي لا مجال لذكرها في هذا المقال – بمنزلة سلالم عرجت بمنطق الطير للعطار النيسابوري (مقدمة منطق الطير، تصحيح محمد جواد شكور، منشورات إلهام، طهران ١٣٧٧ش، ص٥٣) إلى أعلى درجات قصص الطيور. ويبدو أن العطار كان ينظر في شكله العام لقصصه إلى رسالة الطير للغزالي.

اختار عطار النيسابوري عنوان منطق الطير لكتابه مقامات الطيور، والعنوان مأخوذ من القرآن الكريم إذ قال الله جلّ وعلا: "وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُدَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ " أنشد الشيخ فريد الدين عطار النيسابوري (٥٤٠ – ٦١٨ق) منطق الطير وهو أكثر مثنوياته عمقاً وشهرة في ٤٤٥٨ بيتا. والحبكة في هذه المثنويات عبارة عن اجتماع الطيور لاختيار الملك.

والواقع أن أول من تناول رحلة الطيور في الثقافة الإسلامية – كما أشرنا آنفا – هو ابن سينا .(٣٧٠ – ٤٢٨ ق) إذ شبّه الروح في كتابه رسالة الطير، بطائر يتحلق في الفضاء.يختلف هذا الكتاب عن منطق الطير إلا أن هناك شبهاً واحداً بينهما وهو تحليق الطيور نحو عرش الملك.

حاول متصوفة كثيرون بعد ابن سينا كتابة رسائل الطيور ويعتبر أبو حامد الإمام محمد الغزالي (٤٥٠ – ٥٠٥ ق) أحدهم إذ ألّف في هذا المجال كتابه الذي يصطبغ بصبغة عرفانية باللغة العربية ويعتبر قدوة للعطار في إنشاد منطق الطير غير أن العنقاء ملك للطيور في رسالة الطير ويعيش في جزيرة في مغارب الأرض؛ ولكن الطيور تختار سيمرغ ملكا لها بإرشادات الهدهد

وسيمرغ الملك يعيش وراء جبل القاف.

وهناك فارق آخر بين الكتابين يتجلّى في طريقة سفر الطيور إذ تبادر الطيور بالسفر في رسالة الطير باشتياق وكلما حاول العنقاء أن يمنعهم عن هذا السفر الخطير غير أنهم لا ينصرفون، بينما لا ترغب طيور منطق الطير في هذا السفر الطويل وكلّ منها يأتي باعتذاره لعدم ذهابه إلى السفر.

والهدهد الذي يمثّل دور الموجّه يحاول أن يحثهم على سفر الكمال بذكر الأدلة.يجب على الطيور في منطق الطير أن تجتاز سبعة أقاليم للوصول إلى لقاء سيمرغ الذي يعتبره بعض النقاد رمزا للحقيقة كما يعتبره البعض رمزاً لجبرائيل.

إن مراحل هذا السفر في رسالة الطير للغزالي أيضاً سبع.

ليست الحكايتان مماثلتين في الختام أيضا.فإن هناك طيوراً كثيرة في رسالة الطير للغزالي يصادفها الهلاك، ولايصل إلى مأوى العنقاء إلا عدد يسير.والواصلون تواجههم خيبة الأمل في البداية عندما اعتبر العنقاء سفرهم عبثاً؛ لكن في النهاية تحظى الطيور بعناية العنقاء وعطفه.

هذا وإن فريد الدين يختم قصته بشكل آخر.حيث يهلك في المهالك السبع لهذه الحكاية عدد كثير من الطيور ويصل أخيرا "سي مرغ" (ثلاثون طيرا) إلى مأوى سيمرغ على قمة جبل القاف. وهكذا يتم التعبير عن حقيقة الاتحاد والمعنى الحقيقي لـ"وحدة الوجود" في حماسة العطار العرفانية.

تتجلى فكرة وحدة الوجود في سائر نتاجات العطار أيضاً. ولكن العطار في فكرة وحدة الوجود وفناء الجزء في الكل ينفي كلّ اتحاد وحلول ونراه راسخاً في عقيدة استغراق الجزء في الكل:

اينجا كه منم حلول نبود

استغراقست وكشف أحوال

(ديوان العطار، غزل ٤٦٠)

الترجمة: هنا في هذا المكان الذي أعيش فيه لم يكن حلولا وكل ما شاهدته هو الاستغراق وكشف الأحوال.

مشو اينجا حلولي ليكن اين رمز

جز استغراق در دلبر ميند يش

(ديوان العطار، غزل ٤٥٠)

الترجمة: لا تكن حلوليا هنا لأن هذا الرمز ليس إلا الاستغراق في الحبيب.

النتيجة

تظهر النفوس المستعدة في رسائل الطيور بشكل طيور تجتاز عقبات الطريق واحدة تلو الأخرى بتحليقها في السماء للوصول إلى الأصل والملك.

وتصور الجناحين للروح والنفس له دلالات كثيرة.فإن أفلاطون في رسالته فدروس يعتبر النفس الجوهر الخالد وينبوع التحولات كما يشبهها بعربة شُدَّت إلى فرسين مجنحتين إحداهما خالدة والأخرى فانية.تسمو الفرس الخالدة

للنفس نحو العلى دائما بينما تتحطم أجنحة الأخرى وتسقط نحو الأرض.

تستخدم الطيور رمزا للروح والنفس لأنها تتمتع بالأجنحة ما يمكّنها من السمو نحو السماوات.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الإنسان والرموز، كارل جوستاف يونج، ترجمة أبي طالب صارمي، طهران، ١٣٥٢ش.

فكرة العطار العرفانية، أحمد محمدي، دار أديب، طهران، ١٣٦٨ش.

تاريخ الأدب في إيران، د.ذبيح الله صفا، دار أمير كبير، طهران، ١٣٧١ش.

تاريخ فلسفة الغرب، برتراند راسل، ترجمة نجف دريا بندري، دار فرانكلين، طهران، ١٣٥٣ش.

قصة الطيور، رسالة عربية للإمام محمد الغزالي، اهتم بنشره نصر الله بور جوادي، دار انجمن فلسفه، طهران، ١٣٥٥ش.

ديوان العطار، فريد الدين محمد العطار، صححه تقي تفضلي، دار بنكاه ترجمة ونشر كتاب، طهران، لاتا.

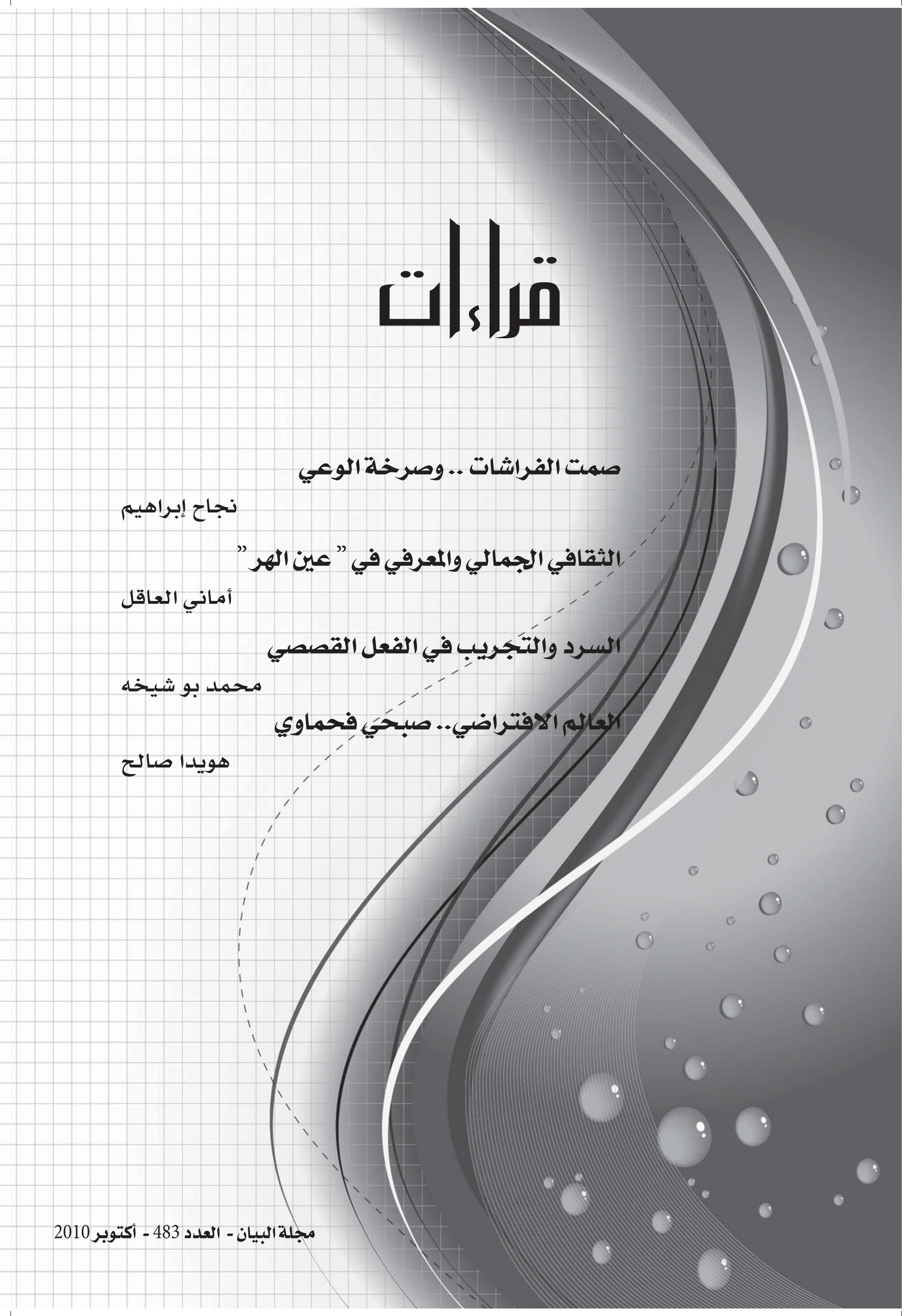
رسائل ابن سينا في أسرار الحكمة المشرقية، ابوعلى الحسين بن عبدالله ابن سينا، الجزء الثاني، ليدن، ١٨٨٩م.

الرمز والقصص الرمزية في الأدب الفارسي، د.تقي بور نامداريان، دار علمي وفرهنكي، طهران، ١٣٦٧ش.

سيرة العطار ونقد آثاره وتحليلها، بديع الزمان فروزانفر، طهران، ١٣٥٣ش.

مآخذ قصص وتمثيلات العطار في مثنوياته، فاطمة صفتي نيا، دار زوار، طهران، ١٣٦٩ش.

منطق الطير، العطار النيسابوري، تصحيح محمد جواد مشكور، دار إلهام، طهران، لاتا.



قراءات

"صمتُ الفراشات" صرخة الوعي الاجتماعي

بقلم: نجاح إبراهيم *

في رواية ليلى العثمان، "صمت الفراشات" ثمّة فراشة ملعونة تتقن الصّمت، فبين صمت يورّث المال، وصمت يورّث الصحة، امرأة تقطر رضوخاً وتتشبّع سكينة، لتحظى بما تريد، وتلجأ فيما بعد إلى صمت هي صانعته، صمت حنون منسوج من رائحة العطور والألوان يمنحها هدأة ووجوداً:" هنا صار للصّمت لون، شكل، صوت وعافية ولذة ترعشني..."ص١١٣

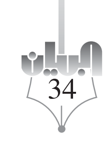
في قصر العجوز الذي تزوّجته قسراً ظلت صامتة، فراشة تحوم في جنبات القصر إلى أن تحيّنت زمناً لتنتفض من خنوعها وتجأر في وجه الظلم، وتصرخ قائلة: لا هذا يكفي، مللت من الصّمت. في عيادة الطبيب رضخت إلى الصّمت وقتاً لتشفى من مرضٍ في حنجرتها.. لقد تعلمت أبجدية الصّمت، مارسته، اعتادت لونه، إلى أن سرى في دمها التمرّد، فخلقت تلك اللغة لتستبدلها بلغة أخرى، هي لغة صمت تخترع حروفها وتمارسها كما تشتهي، فهل تجري سفنها كما خططت وأرادت؟

فراشة النص

في ربيعها التاسع عشر تزوّجت لرجلٍ في الستين من عمره، بناء على رغبة الوالد كي لا يفقد عمله، وحلم أمّ في اقتناء الحلي وسكن القصور والعيش بثراء.

منذ ليلتها الأولى، يطلب منها العجوز أن تلتزم الصمت، وألا تسرّب أي نأمة خارج حدود القصر خاصة وأنه قد قدّمها إلى عبده ليفتضّ عذريتها، ثم يأتيها ككتلة رخوة تستند إلى عظامها. ما آلمها وأثار تساؤلاتها أنّ والدتها كذبت عليها حين قالت إنّ

* ناقدة من سوريا



الــزوج هـو الـوحيـد صـاحب الحـق في رؤية عورتها ! ولكن عليها أن تبتلع هذه التساؤلات، أن تبتلع صوتها ودمعها، وأن تتعفن في مكانها، فلا خروج من هذا القصر الذي لا تتنفس فيه الجدران إلا عللاً. ومع إن القصر فيه خادمات من مختلف الجنسيات الآسيوية، وعبد يؤمر فيطيع، لكنها لا تستطيع أن تتحدث إليهم بحرية، لأنّ كل ما تفعله وتقوله يُنقل إلى سيد القصر العجوز، فتنال ضرباً وتوبيخاً، وحين طلبت أن تزور أمها، هـدّدت بقطع لسانها إن تلفظت بهذا الطلب ثانية، وعندما تجرأت وأطلقت صوتها وقالت هذا ظلم، أمر العجوز عبده بسوطها وتمزيق جسدها حتى راحت تطلق صراخاً كعواء كلب جريح، لتتهاوى جثتها على أرض الغرفة دون أن يرحمها أحد، فتقرر الخروج من دائرة الاستسلام، أخذت تراقب القصر، ساعة خروج العجوز وزمن عودته، تراقب العبد وتحركاته، وحركة انشغال الخادمات، رسمت خطة محكمة للهرب، واستطاعت أن تنال حريتها: " نجحتُ، نجوتُ، أسرعت خطوتي كعاصفة إلى الطريق المحاذي للبحر، كنت أشبه بمجنونة مفلوتة من غياهب مصحّ عقلي.."ص٦٤

بداية استنكرَ الأهل هروبها، وحين قصّت عليهم ما جرى في الليلة الأولى، وضرب العبد لها بالسوط، ونوم السيد مع الخادمة في سريرها، ندموا على ما اقترفوه بحقها، لهذا أفلتوا أصابعهم من حول عنقها خاصة وأنها ورثت مالاً كثيراً بعدما توفي زوجها، فتركوها تحيك مستقبلاً له طعم التنفس ولون الثراء، وتبدأ الفراشة بتحقيق أحلامها، تدرس وتعمل، تتفتح لها الدروب باستثناء درب القلب الذي لم تستطع أن تشقه.

تواطؤ مع الصمت

كان حريّ بها أن توقت زمن تمرّدها منذ أن فرض عليها والدها الزّواج من العجوز وخاصة أنها استطاعت أن ترفع صوتها لتقول لأمها: " خائف أن يؤثر رفضي على وظيفته عند ولي نعمته، إنه يبيعني وأنتِ شريكته في الظلم.." ص١٧لكنها رضيت أن تقول راضخة: " كرهت صمتي، لكنني واصلته...."ص١٧ارتضت بالصّمت، السجن، تستسلم لتتشيأ وتستغني عن إنسانيتها، ففي القصر فرض عليها الصمت حتى صار له قضبان منعتها من الخروج وهناك:" بدأ صمتي الذي فرض علي، الآن صمت آخر عليّ أن أفرضه على نفسي لأستعيد سلامة صوتي، كلا الصمتين صعب ومرّ وله نتائجه المختلفة.."ص١٢ثمة تواطؤ بينها وبين صمتها، تستسيغه، حتى تتمرّد عليه وقتما تريد.

في الرّواية مواضيع اجتماعية نبشتها الكاتبة، كشفت عنها ببراعة لتشير إلى الجرح، و هذه مهمّة الأدب، أن يكون بمثابة أداة محاربة وتغيير غير مباشر، و النص يومئ إلى العطن الموجود في

في الرّواية مواضيع اجتماعية نبشتها الكاتبة، كشفت عنها ببراعة لتشير إلى الجرح، و هذه مهمّة الأدب، أن يكون بمثابة أداة محاربة وتغيير غير مباشر، و النص يومئ إلى العطن الموجود في المجتمع ليجعل الناس أكثر وعياً لواقعهم وأكثر تفهماً.

المجتمع ليجعل الناس أكثر وعياً لواقعهم وأكثر تفهماً.. كما قلت في الرواية، امرأة تباع وهي بعد في طور تكوينها الفكري وشقّ طريقها، إلى رجل يفوق عمرها بعقود - وهذا أمر مجتمعاتنا العربية حتى اللحظة - بصك عبودية تحت اسم الزّواج، فتهان باسمه ويمارس عليها الضّيم والسجن دون أن يتدخل أحد بالأمر حتى الأهل لأنهم قبضوا ثمنها.

بصمت الفراشات، وبقوّة دفع ووعي اجتماعي استطاعت الكاتبة تعرية هذا الواقع، دخلت أعماق امرأة واستنبطت قهرها من حصار يرافقها من المهد إلى اللحد، فحين تولد تكون تحت وصاية الأب والأخ، وحين تبزغ أنوثتها تصير تحت وصاية الزّوج فما إن يموت،حتى يظهر الولد وقد نبتت أجنحته توّاً ليغطيها بها ويصنع من نفسه رقيباً ووصياً وحارساً، الرواية ترفض بشدّة ذلك الرقيب لأنه تهميش لها ولعقلها وأحلامها وكينونتها، وإجحاف بحقها، هي التي تعدّ نصف المجتمع ومربية أجياله ومؤسسة دعائمه، وما انعتاق البطلة من قصر زوجها وخوضها في مجال العلم ثمّ العمل وإن كانت متحررة اقتصادياً، إلا دليلاً على تطوّر المجتمع الذي تناولت الكاتبة إحدى معضلاته، وهذا يدلّ على التغيير الذي يحصل فيه.

شجاعة الانعتاق

الرواية تحفز المرأة على إدراك واقعها الذي تعيشه، والاستعانة بوعيها وقدراتها لتحقيق ذاتها، والمسألة لا تحتاج إلا إلى شجاعة منها للانعتاق مما هي فيه والانطلاق نحو غد تستحقه، والسؤال الذي يقفز في ذهني الآن: لماذا نشعر بنضج كتابات ليلى العثمان، وبالأخص الأخيرة منها ؟ ألئن أعمالها ترتبط بالتجربة ؟! فعقب كلّ عمل ينشر تشمّ رائحة معاناة، عاشتها الكاتبة أو استقتها من صاحب تجربة في مجتمعها، تتقمّص الرّوح، تغرسها في داخلها حتى تثمر منجزاً أدبياً لعب الخيال فيه، فأشادا معاً صرحاً رائعاً، إضافة إلى أنها كاتبة بارعة تلتقط ما هو نادر وجميل وقاس، قسوة تحرّض على اليقظة وعلى وعي اجتماعي، نسج خيوط " صمت الفراشات " باتقان وأناة، لقد جسّدت بأسلوب تيار الوعي الذي يعيد الإحساس بالأنا حيث البطلة تعي وجودها، وتغرق في التذكر فيتقافز الزّمن الفني، فتارة تتذكر

مراحل صمتها وهمومها ومشكلاتها عبر رؤية ذاتية مشبعة بالانفعالات والمشاعر والأحاسيس، وتارة تسرد واقعاً معاشاً، وقد أتقنت الكاتبة زمن السّرد في ذلك إذ تنقلت كفراشة بين استرجاع وحاضر ومستقبل يمثل حلماً: " هنا سأضع كنبة عريضة مواجهة لوجه البحر، هنا سأعلق لوحة كبيرة لمهرة تركض في البراري..."ص١٠٩ وبين هذه الأزمنة ثمّة امرأة تعيش انكسارات واحباطات، العالم من حولها خراب، وقاتل يحمل سكيناً ويقطع بها أوصالها ليمحوها عن الوجود، هذا الانكسار الذي لازمها طويلاً هو من سمات البطل في الشخصية الروائية الحداثية، إذ لم تعد الحاجة في النصّ الرّوائي الحداثي إلى البطل المنتصر دائماً، فالبشر في طريقهم إلى الكمال والكمال غاية قصوى لا يصلها أحد.

ما يدفع إلى الوقوف في هذه الرّواية أمران، أولهما اللغة وثانيهما مشاعر الأبطال.

لغة شاعرية

بالنسبة إلى اللغة لم تكن لغة ليلى العثمان أداة توصيل للفكرة، وما أريد طرحه من رؤى فقط، وإنما جاءت ذات قيمة جمالية لأنّ النصّ كتب بلغة شاعرية اعتدنا عليها في نصوصها،لغة نسجت خيوطها من رداء الشعر ليستوي نصٌّ روائيٌّ مفعم بتلك الجمالية الواسعة، نهلت من الشعر تلك التدفقات المميزة لأن الشعر لا يقربه إلا المتميزون الذين يحظون بمخيلة واسعة

بصمت الفراشات، وبقوّة دفع ووعي اجتماعي استطاعت الكاتبة تعرية هذا الواقع، دخلت أعماق امرأة واستنبطت قهرها من حصار يرافقها من المهد إلى اللحد، فحين تولد تكون تحت وصاية الأب والأخ، وحين تبزغ أنوثتها تصير تحت وصاية الزّوج.

وموهبة، وقدرة إبداعية تتجاوز حدود اللغة العادية: " شيء كالسحر ينفيني عن كلّ ما حولي، أصير مثل الفراشة التي ترقص في مهرجان ألوان يطلق أسهمه النارية، يضيء الكون..." ص٨٨ وقد استعارت الكاتبة بعض عبارات وحوارات من اللهجة العامية والأمثال، ومن اللهجة السورية، لكن ليست اللهجة الحلبية نسبة إلى والدة البطلة كما نوهت الكاتبة ! أما الأمر الثاني الذي يستوقفنا ويثير إعجابنا، بل واحترامنا هو قدرة الكاتبة على إبراز مشاعر أبطالها على قدر كبير من القدسية، إذ لا تنحدر نحو الابتذال في الوصف والسرد، كما نقرأ الآن لعدد كبير من الرّوائيين والرّوائيات الذين يعتمدون على الجنس غير الموظف لخدمة العمل، وإنما وضع لغايات أخرى، فشتان ما بين كتابة يندى لها الجبين وكتابة ترفع من مستوى وعينا، ولا تنحدر

لم تكن لغة ليلى العثمان أداة توصيل للفكرة، وما أريد طرحه من رؤى فقط، وإنما جاءت ذات قيمة جمالية لأنّ النصّ كتب بلغة شاعرية.

بالمثل العليا والأخلاق، فإذا أرادت ليلى العثمان في هذه الرواية أن تصوّر فعلاً مشيناً فإنها تتوارى خلف الرمزية بحيث يصل المشهد إلى ذهن المتلقي دون ابتذال وتحريك لنوازعٍ جنسية.ولعلّ السؤال الذي يشكل نوعاً من المفارقة: كيف لهذا القلب الذي يعجّ بحبّ عظيم سفحه أمام العبد عطية أن يرفضه ؟ ألئت حاملته تذكره بما أجبر عليه من قبل سيده ؟فلا يستطيع إلا أن يكون عبداً رغم نيله صكّ حريته وتنشقه رائحة المال الذي يجري في يده ؟! أحبّها لكنه رفض أن يقترن بها أو أن يظلّ في دائرتها لأنّ هذا الحب لا يحقق له سوى عبودية من نوع آخر، والسؤال الذي ينبثق في نهاية الرّواية: " كيف تتحوّل البطلة من سيدة إلى عبده، تنتظر من العبد الذي استحال سيداً بمساعدتها، الموافقة على الارتباط بها، كيف له أن لا يكون ريحاً تدفع بسفنها في بحر الحياة ؟!

إذاً من خلف وجع مبرح أطلت ليلى العثمان بروايتها صمت الفراشات، لتسرد فصول صمت امرأة تشبه الفراشة، إلا أنّ زمن الصّمت هذا ما كان إلا صرخة في وجه مجتمع قدّتها الكاتبة من جمر حبرها وإحساسها بالظلم، هذا الجمر برأيي لن يستحيل رماداً أبداً لأنّ ثمّة وعي اجتماعي يتأجُج في حبرها.

صمت الفراشات –رواية

ليلى العثمان – دار الآداب

الطبعة الثانية عام 2008

الثقافي والجمالي المعرفي في تحوّلات الوعي الروائي

"عين الهر نموذجاً"*

بقلم: أماني العاقل**

● د. شهلا العجيلي تحكي رحلة الخلاص من خلال مناقشة عقلية للبطلة "أيوبة".

تستدعي تجربة الوعي الفردي في العمل الأدبي إعادة ترسيم الحدود مع مفردات العالم، وهذا الترسيم يكون بإعادة صياغة مفرداتنا الوجودية استناداً إلى مرجعيات ثقافية حاضرة في الذهن، نعقلها، ونفكّر بها، ثمّ نتبنّاها في معجمنا ، وهذا ما وعته نساء رواية "عين الهر" للروائية السورية د.شهلا العجيلي، حيث جاءت "الراوية" مفكّرة، في حين كانت "أيوبة" في سياق المفكّر به، إلى أن امتلكت حكايات جعلتها تؤمن وتعقل، وتريد وتكره، وتعيد صياغة مفردات عالمها، وهذا ما ستحاول هذه الدراسة قراءته من خلال استجلاء المكونات الثقافية والمعرفية والجمالية للنص .

أولاً: المكونات الثقافية للوعي الجمالي والمعرفي

يقدّم نص "عين الهر" نموذج "أيوبة" في أيقونة ."الوعي الفردي التجريبي"فقد جاء هذا الوعي نتيجة تجربة مباشرة مع وعي الجماعة، فكانت ذاتها متذبذبة بين الدخول في عباءة الجمعي والخروج عنها، فأيوبة التي حرمت من المدرسة في طفولتها، وتزوّجت بشكل نسقي يقدّم الولاء للجماعة المكرّسة لزواج الجسد أولاً، استطاعت أن تنفذ إلى عالم أكثر نورانية وروحانية تطل عليه من سطح منزل زوجها حيث كانت تقام حلقات الذكر، فكان اللجوء إلى هذا العالم رغبة في امتلاك وعي جديد يتوق إلى جماعة يستظل بظلها. وإعلاناً عن حالة تحرر من قيد الجسد وارتقاء إلى ما هو روحاني خالص يبرّئ هذه الذات من آلامها وقهرها، من هذه الرؤيا أطلت أولى لحظات

---

* رواية للكاتبة السورية د. شهلا العجيلي ط2/2009م عن الهيئة العامة للقصور والثقافة- القاهرة. وحازت على جائزة الدولة الأردنية للعام 2009م.

* كاتبة من سوريا.



الثقافي المتبلور في الجمالي، فكان هذا الجمال الروحي الشجي الألحان، جمالاً ثقافياً فاعلاً كشف لأيوبة عن دهشة لحظات الحرية الداخلية، ليأتي طلاقها من زوجها أول فعل تتخذه أيوبة:

"غناء شجيّ جداً، جلست على كرسي منخفض أستمع، وأراقب السماء. ...

ما أعذب تلك الأصوات! كانت تتسلّل مع النسيم إلى قلبي، فتسري في جسدي رعشةً ناعمة مثيرة، ورغماً عنّي، يتجمّع الدمع في عيني "(١)

من هنا بدأت (أيوبة) رحلة خلاصها الفردي مع الفن واللغة حيث الأشعار الصوفية، فالفن قادرٌ على تخليصنا من آلامنا وجعل حياتنا أقلّ شقاءً، ذلك الشعر الصوفي الذي بدأ يصوغ من (أيوبة) الطفلة (أيوبة)عارفة ومدركة لهذا الكون بما يتناسب مع ثقافتها البسيطة، لتحمل أول أدوات الإحساس بالعالم، ولأنها الأدوات الأولى فقط، وقعت مرة أخرى في بوتقة الجماعة، عندما تحوّل هذا التحرر والعشق الروحاني إلى قيد جسدي يحكمه زواجها بـ" ذو العينين الضيقتين" الرجل الصوفي العارف الذي تزوجته ليطلقها فيدوّن صدمة جديدة جعلتها في مأزق إعادة صياغة الرؤى:

"حب: ...حين دخل عليّ أضيء المكان وملأته رائحة المسك، بدا مؤتزراً بالبياض فردّدت في نفسي: ما شاء الله، لا قوّة إلا بالله.

..كان جسدي قد خلا من أي إحساس سوى القشعريرة والاشمئزاز، كأنّني أرتكب إثماً، كمن ينتهك حرمة المقدسات، هكذا شعرت!

...كيف نحب ولا نريد ونريد ولا نحبّ؟

..لقد أمره الشيخ الكبير أن يطلّقني، فهو لا يرضى أن أكون ضرّة لابنته وزوجة أب لأحفاده. وكان أمر الشيخ الكبير مفعولاً."(٢)

فالتصوف خادع إذاً! وذو العينين الضيقتين بدأ روحاً وانتهى جسداً يستجيب لأوامر الشيخ وإرادته، ولم يرتق (ذو العينين الضيقتين) إلى المستوى الفكري الذي يسمح له بأن يقول(لا)، لأن صناعة الأوثان تقتضي شخصاً نسلّم له ذواتنا ليوصلنا إلى حبيبنا ومعشوقنا، فالرؤية من هنا موضوعية وعادلة، وأيوبة التي خسرت (ذو العينين الضيقتين) ووقعت في ديدن الممارسة العملية، عندما تزوّجت به، ربحت من طرف آخر بناء ذاتها لتحتفظ بداخلها بما يلائم وعيها من نفحات الإيمان الطاهرة.

مع عالم الأحجار الكريمة تتكرر التجربة بسياق آخر مع تاجر المجوهرات الذي شدّها بأناقته ورجولته، ولم يكن روحاً كالذي سبقه ، لقد كان جسداً، لكنه مزيف أيضاً، فبعد فيض كلماته أهداها حجراً كريماً اسمه (عين الهر)وسافر، لينكشف بعد فترة أمر سرقته للمجوهرات من الورشة التي كانت تعمل بها.

"فحصنا أحجارنا، كانت كلّها أصيلة، ثمينة، أو كريمة، إلا حجرتي، (عين الهر)، التي أهداني إيّاها، فقد كانت الوحيدة المزيّفة".(٣)

لقد تجاوزت أيوبة كل قبح المزيف، لتتصالح مع مفهوم البطولي الذي نُمذجت لأجله، هذا التجاوز هو باعتقادي هو من بنية رؤيا ، يقابله الانكفاء إلى العالم الداخلي بروح ناضجة ومعرفة متمكّنة، لتنطلق متجاوزة لهذا العالم بأكمله.

هذا التجاوز كما يرى لوكاتش هو في وعي الروائي أولاً ، فهذا العالم بينه وبين البطل هوّة كبيرة، يتجاوزه الروائي في وعي شخصياته ويجعل من هذا التجاوز المرجع الجمالي للإبداع الروائي، وبهذا المعنى فإنّ الشكل الروائي يعبّرعن مضمون جوهري يفتش عن الأصلي ، ولكن بصبغة مجرّدة.(٤)

وهذا ما يمكن بحثه من حيّزالجمالي والمعرفي، إذ جاء الجمالي المتمثّل في الشعر والرقص الصوفي، مفتاحاً للمعرفي، مما يعيد العلاقة بين الجمال والمعرفة، فالجماليات الصوفية بما فيها من أشعار و نقر على الدفوف، ورقص للمولويّة، ليست للاستمتاع فقط، أو للتصالح مع الذاكرة الثقافية الشعبية، إنما جاءت من أجل إحياء قلب أيوّبة، وفتح آفاقها نحو عالم معرفي لتبدأ بالتفكير بنيل الشهادة الثانوية ثم البحث في الأحجار الكريمة، فتصبح خبيرة بها، وتسافر إلى برج العرب، لتكون عند عودتها إلى حلب مقصداً للراوية الكاتبة التي جاءتها تطلب منها صياغة عقدٍ من المرجان.

ثانياً: صراع الذات المقهورة في مواجهة الآخر المهيمن

قدّم نص "عين الهر" ثلاثة نماذج نسوية مقهورة في مواجهة الآخر الذكوري المهيمن وهي "أيّوبة " و "أوديت" و"والدة أيّوبة"

لعلنا نبدأ مع "أيّوبة" أو ((الصبر في نموّذج امرأة))، وهّذا ما توحي به دلالات الاسم عند التلقي الأول لما له من دلالة دينية ثقافية متواشجة مع النبي "أيوب" الّذي صبر على ابتلاء الله، كما صبرت "أيّوبة" على ابتلائها الّذي ورثت السكوت عنه من جداتها فنشأت أيوبة الطفلة على فكرة الفوارق بين الجنسين بناءً على أسس ثقافيّة- اجتماعيّة"

وتبدأ أساليب التميز منذ البداية عندما نشأت وأخواتها على فكرة أنهنّ بنات دون أخٍ ّذكر :

"ليس لدينا ولد ّذكر:

كنّا بنات خمساً، لا ّذكر بيننا سوى والدي الديك الوحيد، وكان الأمر يؤرّقه. معه نقود ولطالما هدّد أمي بالزواج."(٥)

فقد ولد الصراع الداخلي في أعماق الطفلة من المقارنات التي كانت تعقدها بين الّذكورة والأنوثة، انعكس ّذلك على

نموّذج الأم الّتي كانت ترى فيها الحب والضعف فكانت أمها بين ذكر حاضر يتمثّل في نموّذج "الأب" وّذكر "غائب" يتمثل في نموّذج وليد منتظر ذات يوم، يعيد لها وجودها المسلوب في مواجهة خطاب الوعي الجمعي، ولعلّ مسألة انتظار الّذكر هي مسألة ثقافية نسقيّة حرستها مؤسسة الثقافة عبر التاريخ من أجل الحفاظ على هيمنة الّذكورة في مواجهة الأنوثة في بعض الأنساق الاجتماعية، فالّذاكرة الثقافية مبنيّة منّذ الطفولة على هّذا الخطاب الّذي كان يلاقى مواجهة داخلية لا تجرؤ على الخروج إلى السطح والتعبير لما يحيط بأيّوبة من مواجهات مهيمنة، تقول:

"مالفرق بين الصبي والبنت؟ شعرها طويل، شعره قصير، البنت أجمل، وعندها أشياء كثيرة وجميلة، أثواب، وأدوات زينة وأصباغ، الصبي ماذا عنده! البنت عندما تكبر تصبح عروساً، ترتدي فستاناً أبيض، وتصير حاملاً أيضاً. الصبي لايصبح شيئاً، بل يّذهب إلى العسكريّة، الحمد لله أنني بنت!

ولكنّ أبي يريد الولد، وأمي تقول: ليتزوّج، فربما نخلص منه، ثمّ تبكي..."(٦)

هذه المناقشة العقلية لأيوبة التي كانت تسردها من طفولتها تبين لنا مواجهة للمهيمن وعودة إليه، فهي حالة التّذبّذب البريئة واللاواعية بين الانتماء وعدم الانتماء لخطاب المهيمن، لكن الوعي الجمعي كان غالباً في النهاية مخلفاً ّذاتين مقهورتين الأولى كاملة الانهزام في نموّذج "الأم" والثانية مشروع نسوي انهزامي في مواجهة الهيمنة الذكوريّة.

لذلك كانت أيوبة ذاتاً مقهورة واعية وباحثة حائرةً بين الخروج على النسق أو الاختباء في عباءته،في حين كانت "الأم" ذاتاً مقهورةً مطمئنة إلى قهرها وملتحمة مع البنية الاجتماعية السائدة فكان صبرها من أجل الاستمرار والبقاء في عباءة النسق.

وقد يطالعنا في نموذج الأم مستقبل "أيوبة" الطفلة، والسليل الشرعي لولادة المهمّش داخل مؤسسة البيت هذا النموذج المتصالح مع نفسه والساكن إلى العالم الخارجي والذي لا يتردد إلى ذهنه أي خاطر لاقتحام البنية المهيمنة المتمثلة بالأب، بل كانت الأم نموذجاً مغرقاً في استرضائه ،

"ويدخل أبي كالضبع، كان مجرد وجوده في المنزل يجعل الجميع في حالة توتر، صامت، وغاضب بلا سبب..

"أمي مسؤولة بشكل كبير عمّا يحدث لها ولنا. مسؤولة بسلبيتها، بهدوئها، بطاعتها"(٧)

لكن "أيّوبة" جاءت واعية للنماذج النسائية التي تحيط بها مما جعل ذاتها تقوم على إدراك العلاقة مع العالم،وما هي وظيفتها ومهمّتها في هذا العالم،

ويأتي الفن الذي يحررنا من الداخل ليخلق بطولةً من نماذج المساكين، فوعي

"أيوبة" الذي يحاصر أنفاسها وكلماتها هو شرارة للوجود، وقد تحوّل من المادي إلى المجرّد، ومن الثقافي المعمّى إلى المعرفي المبصر، ليصنع الوعي والإيمان والمعرفة ثالوثاً تطلّ منه أيوبة على العالم، ويتعزز ذلك مع نموذج "أوديت" الذي جاء مغايراً للوجوه النسويّة في حياة أيوبة، لانتمائها إلى نسق ديني مغاير وهو "المسيحيّة"، رغم كون أوديت ضحيّة لهيمنة الوعي الجمعي الشعبي في هذا النسق منذ بداية حياتها عندما أحبت رجلاً وهربت معه إلى حلب، فأدركها أهلها وحجروا عليها بمساندة الكنيسة مما جعل حبيبها يغادر هرباً ويتزوّج!

فخرجت (أوديت) واعيةً لما تريد فتقبلها الحارة الشعبية لقناعتها بأنها من نسق مختلف، فكوّنت نموذجاً للشخصيّة الفاعلة الخارجة عن مفهوم الجماعة التي تنتمي إلى نسق مغاير لها فتغدو حكيمة الحي، تلجأ إليها النساء والرجال لتحل لهم مشاكلهم، فكانت النموذج الأكثر وعياً في النماذج النسويّة وهذا الوعي جاء بعد تجربة مريرة لخّصتها الساردة"أيوبة" بقولها :

"أوديت كانت جارتنا في الحارة، امرأة ستينيّة، عانس، كانت محبوبة من قبل الجميع ،قويّة، تمون على الكل، كنّا نشعر أنها بركة الحارة، تحكي لنا الحكايات..،حتى إن أبي كان يحبها، أخالها الوحيدة التي تستطيع أن تتكلّم معه، كان يسمعها دائماً،ويصمت عندما تقرّعه أحياناً.المرّات القليلة التي أراه يضحك فيها كانت عندما تزورنا أوديت"(٨)

أعطت "أوديت" النص نضجاً في النمذجة النسويّة، فكانت الغد الواعي بالنسبة لأيوبة، بل إن "أيوبة "تجاوزت هذا النموذج عندما لم تستسلم أو تهرب، وواجهت الواقع وصبرت على ألم المواجهة، مما خلق منها نموذجاً روائياً متكاملاً لم تكن "أوديت" تصلح له .

ولذلك كانت أوديت وأيوبة وجهين لامرأة واحدة، لكن أيوبة كانت أصلح في المواجهة، فإذا كانت "أيوبة الطفلة" نموذج قلق الوعي في الخروج على النسق أو العودة إليه، فإن المعرفي والجمالي خلق من "أيوبة" نموذجاً في انقلاب القلق إلى يقين.

ثالثاً- ممارسة الوعي في النص

الوعي الاجتماعي وفتح ملفّات الفساد الاجتماعي

"هل الكتابة انفتاح على مجتمع؟".

رغم تداخل المدارات في نص "عين الهر" بين الجمالي الروحي، والمعرفي، والأخلاقي، والديني، لكنها تتدرج في النهاية تحت مسمّى الوعي الاجتماعي، "والوعي الاجتماعي ليس ضبابياً موجوداً خارج الوعي الفردي أو منفصلاً عنه،إنه موجود في رؤوس الأفراد، ولكن ما يميزه من الوعي الفردي هو أنه منظومات عامة من الأفكار والنظريات والمواقف تجاه مجمل جوانب الحياة"(٩)، فالوعي الاجتماعي قد يكون في فكر المبدع يبثّه

في شخصيّات نصه، فيأتي في نص "عين الهر" كاشفاً عن ملفّات الفساد الأخلاقي، من خلال:

ـ أيوبة ودخولها عالم المجوهرات، ثمّ التعرف على عائلة حلبية نساؤها منحرفات.

ـ الرّاوية التي تعنى بالتفاصيل، وتدخل في قضايا البيروقراطية والرشوة وعالم الإنترنت الخادع.

ويتجلّى عالم المجوهرات برّاقاً كبريق البنيات الاجتماعية التي تتعامل معها أيوبة بل ربما تحمل خداعاً ينمّ عن جوهر غير كريم.

((طوال عمري أعرف أنّ العيديّة في أحسن الأحوال لا تزيد على الألف، أو ألفي ليرة، أمّا عيديات بمئات الألوف، فلم أسمع عنها في حياتي، هل نحن في "حلب"، أم في"ألف حلب وحلب"!))(١٠).

بينما تتشكل المفارقة عند اكتشاف أيوبة للتصدّع الأخلاقي في بنيان هذه العائلة، من خلال نسائها غير السويّات، والمفارقة الكليّة و الأشمل هي "الوعي الديني" بين الدين والتديّن، فما يوحي بالدين والنقاء الروحي قد يُكشف زيف بريقه عند أول تجربة، ويكشف زيف انتمائه إلى الدين بوصفه فعّالية روحية تدعو إلى الخير والحب والتواصل مع الناس. ثلاث حكايات نسجت من أيوبة نموذجاً للصبر ومواجهة زيف العالم، عالم النسق الصوفي برؤيته الشعبية الذي كان نصيبها منه مزيفاً عندما تجلّى لها في (ذو العينين الضيقتين)، وعالم الأحجار الكريمة البراقة والذي تجلّى لها بتاجر المجوهرات وامتلاكها لأوّل جوهرة في حياتها لتكون مزيفة، والعالم الثالث والأخير، هو عالم المال والثراء في حلب، حيث تجلّى زيفه لها في أسرة تجّار الخيط.

((كنت قد بدأت أحبّ عالمهنّ، وأستمتع فيه. عالم غريب: بذخ، وترف، وألبسة، وأطعمة، ودلال، وطرب، ورقص، كانت المرأة تقدّم لي الهدايا بين الحين والآخر، وتعاملني كأنني فرد من العائلة، وتدعوني إلى غداء أو عشاء، أو حفلة في بيتها.))(١١)

((في زيارة إلى بيتها على غير موعد وجدت السيدة منفردة مع صديقتين لها في وضع أثار حفيظتي، وأخافني في الوقت ذاته. وكأنها سكرى! ثمّ اقتربت منّي،...رحتُ أضربها وأشتمها وأهدّدها بالفضيحة ..وجدتُ نفسي متهمة بسرقتها وبإغواء ولدها واستغلاله يعني "ضربني وبكى وسبقني واشتكى"))(١٢)

لقد سقطت المسمّيات أمام وطأة الفعل وحقيقته، ولم يعد، "عين الهر" بعد الفحص حجراً كريماً، ولا السيدة الحلبية لطيفة، بل عادت أيوبة إلى ذاتها متمسّكة بمقولة" الله أكبر".

من هنا تنفتح بنية النص على المجتمع بكل انتماءاته وطبقاته، بنظرة واعية

تكشف زيفها وتبحث في خفاياها، فمن خلف عيني (أيوبة) نلاحظ عمل الفكر والوعي والعقل ،في عملية تشترك فيها القدرات المعرفيّة كلّها، وما العمل الفني إلا شكل من أشكال وعي العالم، وطريقة من الطرق لرؤية الواقع الإنساني(١٣).

في حين نطلّ من خلف عيني (الراوية) على ملفات الفساد والبيروقراطية في دوائر الدولة، و معاناة المدن النامية والنائية، ومنها "الرقّة":

((المشكلة هي أنّ ملفّ الفساد الذي فُتح في سائر أنحاء الوطن، أُغلق عند مدينتي، لأنّ أمر الفساد فيها فاق قدرة العقول المسؤولة عنه في العاصمة على البحث، إذ لم تعرف بدايته من نهايته، الكلّ متورّط، بما فيهم أهل العاصمة، ولا يمكن أن تُحلّ الأمور إلا بقضاء إلهي، هذا ما تشير إليه مجريات الأمور حتى اليوم)).(١٤)

((جنّ جنوني! مدينتي صارت مقبرةً لمخلّفات..

المرض والموت يعيشان معنا!لماذا نحنُ؟ ألأننا طيبون في مدينة نائية! أيجرؤ أحدٌ على دفنِ مثل هذه المخلّفات قرب العاصمة أو قربِ مدينة أخرى؟))(١٥)

هذه المواجهة مع الفساد في الرواية تنبّئ بأن الأديب مازال متمسّكاً بقضايا الحاضر، وفي هذا دلالة على أن الحضور الصوفي في النص ليس هروباً من الواقع، بل انفتاحاً على عوالم جديدة، لا ينسحب إليها النّص بكليّته، وإنما يبقى جزء منه يبحث في قضايا المجتمع، والواقع، ويطرح المغيّب والمسكوت عنه،

فيأتي حضور موظف البلديّة الذي يعرقل الأمور فقداناً لقيمة الأمانة والشرف، ويأتي ذكر المخلفات المدفونة بجانب النهر بحثاً عن قيم الوطنية والانتماء وحسّ المسؤوليّة،لقد حملت أيوبة والراوية مسؤولية البحث عن القيمة، والعمل على إعادة تأصيلها في عالم متدهور، عالم مزيّف كالإنترنت الذي تكشف (الرّاوية) زيفه من خلال حرف خاطئ في عنوان البريد الإلكتروني لحبيبها الذي تراسله، فاكتشفت بأنها تراسل شخصاً آخر، هذا الزيف ذاته وجدته أيوبة في عالم المجوهرات، وعالم الطبقات المترفة التي امتهنت تجارة غير نظيفة وراء تجارة الخيط، وحملت نساؤها انحلالاً أخلاقياً خلف سواد العباءات التي يحتمين بها.

وقد جاء الانتصار للقيمة في العودة إلى الذات، ومتابعة الحياة مع يقين وإيمان بالله، فأيوبة لن تلجأ إلى أحد بعد تجاربها، بعد أن أدركت زيف الأصدقاء، وزيف العالم الذي يدّعي الروحانية، وزيف "عين الهر" عند أول جهاز اختبار.

ربما تعبر أيوبة إلى تجاربنا، وتجعلنا نعيد النظر بمن حولنا، وتجعلنا ندرك بأن فقدان الأصدقاء وانهيار صورهم لا تعني إلا أنّ عالماً أكثر جمالاً بانتظارنا، وبأن التعلّم من تجاربنا يفضي بأن نعود إلى الداخل، ونبحث في ذواتنا، هذه رسالة مفتوحة يحملها النص، قد تعيد التوازن بين ذات المتلقي والآخر.

المصادر والمراجع:

١. العجيلي، شهلا، عين الهر،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،٢٠٠٦ ط١/ ص/ ٨٠

٢. المصدر السابق ص ١٠٩/١١٠

٣. المصدر السابق، ص ١٣٤

٤. الدرّاج، فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،١٩٩٩م/ ص ١٣٤

٥. العجيلي، شهلا، عين الهر،ص ٤٨

٦. العجيلي، شهلا،عين الهر ص ٤٧

٧. المصدر السابق ص ٧١

٨. المرجع السابق،ص ٦٠

٩. المرعي، فؤاد، بحوث نظريّة في الأدب والفن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨، ص ٨٣

١٠. العجيلي، شهلا، عين الهر، ص ١٤٢

١١. المصدر السابق، ص ١٤٩

١٢. المصدر السابق، ص ١٥٠

١٣. المرعي، فؤاد، بحوث نظرية في الأدب والفن، ص ٨٢،٨٩

١٤. العجيلي، شهلا، عين الهر، ص ٣٢

١٥. المصدر السابق، ص ٣٥

السّردِ والتّجريبِ في الفعلِ القصصيِّ عند مليكة نجيب.. "مجموعة "السّماوي نموذجاً"

بقلم: محمد بوشيخة

تمهيد

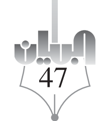
نتساءلُ بدايةً عن نوع القصة التي تكتبها مليكة نجيب، أهي الحديثة أم الجديدة ..؟، علماً أن الفرقَ بين التُّربتيْن/ الفارقَ بين النّوعين ليس كفيلاً بأن يجعلَ القارئَ – حسْبَ رأينا – بقادرٍ على تصنيفِ قصص المبدعة، علماً أن القصةَ الجديدةَ لاتعني ذاك الارتباطَ الوثيقَ بما هو متأخرِ زمناً، "فما كلّ متأخِّرٍ يحوز صفتَها وماكلّ متقدم يضيعها"(١).

التفريقُ بين النّوعين ليس ترفاً نقدياً؛ إنما لما تشهده السّاحةُ النقديةُ أخيراً، في شكل مقالات متفرقة، من استعمالهما في وجوه متقلّبة، وكثيراً متشابهة، وإذا كان النّوعان معاً يظهرُ اختلافُهما مع "القصة العروضية"، فالأمر بينهما لايعدو كذلك؛ إذ سماتُهما الفنيةُ تتآخى إلاّ فيما نذر. فقصّةُ الثمانينيات جعلتْ من مفهوم التجريب جواداً تمتطيه؛ ومن ثَمّ شكّلَ هذا العقدُ الزمنيُّ "فضاءً لانتشاره بشكل كبير"(٢)، في حين نوّع قصّاصو التسعينيات (القصة الجديدة) من آلاتهم وآلياتِ سفرهم الأسلوبية، حتى إنّهم شرّحوا النصّ وجرّبوا في التجريبِ ذاته، وقد يأتي الحديث لربّما معهم عن "مابعد التجريب"، ونحن في دولاب ما بعد الحداثة.

فالقولُ إنّ القصةَ القصيرةَ في العقدين الأخيرين (التسعينيات حتى الآن) حملت رؤيةً جديدةً (٣) دعوةٌ صريحةٌ أن هناك تجاوزاً لقصّة الثمانينيات، أما ماقبلُ فلا مجال للجدالِ فيه؛ وإن كان من النقاد – عبد الرحيم المودن – من يعود بتسمية

---

* كاتب من المغرب



الحوارُ عند مليكة نجيب هو أشبهُ بالحوار المتأثر بنظرية التحليل النفسي.

القصة الجديدة، مفهوماً وبناءً وصياغةً إلى السبعينيات، ويبقى الجديد في ثيابِ هذا النوع من القَصِّ في مدى تحطيمهِ للنموذج التيموري على مستوى البناء (٤).

ارتبط مفهومُ القصّة الجديدة أيضاً بمحدِّدِ التحوُّل؛ فكثُرَ الحديثُ عن سماتِ هذا الأخير، فهو المرتبطُ ب"القصة التي تتأبط المغامرةَ وترضاها ديناً بالمعنى الطقوسي .. وتركبُ موجةَ التجريبِ فتتّشحُ بسمات أجناس تعبيرية مجاورة"(٥)، وهو الطوفانُ الذي شملَ "الموضوعات، الصيغَ، أدواتِ إنجازِ الفعلِ القصصي"(٦)، كما أنه الذي تساوقَ و "تطوُّرَ الكتابةِ القصصيةِ النسائيةِ؛ حيث أصبحت ماتكتبه الكاتباتُ أكثرَ جرأةً وأكثرَ محافظةً على الأدواتِ الفنية"(٧).

في الضفّةِ الأخرى هنالك مَنْ يعتبرُ التحوُّلَ ذا جانبَيْنِ، يمكن أن يطفُوَ على السّطحِ السلبيُّ منه على الإيجابي، وبه لايعدو التحوُّلُ مرادفاً للتقدُّم، كما أنه "ليس كلّ مَنْ يكتب القصة حالياً يكتب القصة التجريبية، ذلك أنه في نفس الفترة التاريخية قد تتعايش مختلفُ أنماطِ الكتابةِ القصصية"(٨). ويذهبُ الناقدُ عبد العاطي الزياني في درسِهِ وتدارُسه لهذا التحوّلِ إلى حدِّ التحذير من مغبّةِ التجريبِ دونما أشرعة محكمة؛ "لأنّ قدْراً وافراً من المحاولات القصصيةً ظلتّ تمارسُ ركضاً مجّانياً أحياناً وراء التقنيات والأدوات التجميلية دونما وفاء حقيقيٍّ بشروطِ الكتابةِ ومسؤولياتها الفنية"(٩)، مما قد يجعل من "حقلِ القصة القصيرة أرضاً لامالك لها"(١٠).

هذه الأضواءُ الحمراءُ، كما هذا التوصيف المباشر لحالة القصة القصيرة الجديدة وأحوال مريديها، ألا يعدو مدعاةً لسكِّ تقنينٍ ورغبةً في حبسِ أنفاسَ تتشرّبُ من شعار العوفي "لكلِّ كاتبِ الحق في أن يخلقَ مايستطيع من الأشكالِ التي لاتوجدُ في الأدبِ"(١١).

مغامراتُ التّجريبِ من خلال تقنياتٍ سرديةٍ عدّة

أولاً، وتحقيقاً للرّبطِ بين ماسبقَ، لأجلِ تَبَيُّنِهِ في مكتوبِ مليكة نجيب، وبين علاقةِ ذلك كلّه بالكتابة النسائية، نودُّ الإشارةَ إلى أمرٍ استوقفنا إثرَ حديثِ العوفي في كتابه "مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية" عن العروض القصصي وتقسيمه للنصوص التي تمثّلُهُ من حيثُ بُناها السَردية إلى: نصوص ذات بنية مثلثة / مستديرة / حلزونية / خطيّة، فكان النّوعُ الأخيرُ، الخطّي أو اللاّبنائي بمثابةِ "بنيةٍ جنينيّةٍ وسديميّة لم تتخلّق ولم تختمرْ بعدُ، هي مشروعُ بنية"(١٢)، وكان أيضاً أن مثّلَ الناقدُ لهذا

النّوع بنصوص نسائية؛ "بداية الطريق" و "الشيَخ والأرض" لخناثة بنونة ثم "أمطار" لرفيقة الطبيعة، وكأنّ لسان حاله يحدثنا إضماراً عن سبقِ المرأةِ الكاتبةِ لهذه المغامرةِ من التجريبِ. نعم، النصوصُ نوعٌ ضمن العروض القصصي، لكنها تنحو في اتجاه تأسيس مشروعٍ لم تتّضح معالمُهُ بعدُ، فهي "صنيعٌ يشكّلُ استفزازاً لما هو مألوفٌ ومعروفٌ من قواعدَ وقوانينَ سرديةٍ وبنائيةٍ، ودعوة غير واعية أو غير مباشرةٍ لإعادةِ صياغةِ وتجديدِ الأسئلةِ القصصية"(١٣).

ثانياً: التقنياتُ السردية

أ- تقنيةُ الحوار:

قد يطغى الحوارُ مع النصوص القصصية العروضية وقد يكتسي صبغةَ الحضور المحتشم، وفي الحالتيْن معاً يُشَرعنُ الحديثُ عن حوارٍ مؤسِّسٍ للسّردِ أو متمِّم له؛ بتعبير نجيب العوفي.

ولأنّ القصّةَ الجديدةَ مجرِّبةٌ في كلِّ تجلياتها السرديّة، كذلك الأمرُ مسّ تقنيةَ الحوار، فبات هذا الأخير متداخلاً ومُتماوِجاً مع السّرد، وجاز القولُ إننا مع: حوار سردي أو سرد حواري.

الحـوارُ عند مليكة نجيب هو أشبهُ بالحوار المتأثر بنظرية التحليل النفسي، ثم ألا يجوز نعتُهُ ب: "الحوار المخلوط بالارتجاع الفني" تقنية الاسترجاع؛ "التي تلجأ إليها الشخصيةُ القصصيةُ حين تسترجع، عبر التذكر، أحداثاً فتدخلُ في نظام جديد من الزمن"(١٤). ورد في المجموعة: "أتذكّرُ الآن ثورةَ زوجي وأوامرَه الحانقةَ بمحو آثار الحنّاء، أكّد أنه يمقتُ لونها، رائحتَها، بصمات قد تتركها على جسده أو على الفراشِ ..."(١٥)، وفي مقطع آخر: "فرحتُ عندما بدأ صدري يتحرّكُ وينمو، انتشيتُ وأنا أرعى براعم أنثى تتفتّح وتتوقُ لمستقبلٍ فيّاض بالعطاء والحبِّ"(١٦)، والأمثلة عن هذا كثيرةٌ.

المحاوِرُ – السّاردُ في هذا النص مثلاً يمتطي جوادَ الحكي ضمنَ خمس فقْرات متتابعة، على طول مقاسها السّطري، "أتذكرُ أن زوجي عاف الحنّاءَ، وعاف مضجعي (........ إلى ......) حملتُ رضيعي بين رموشي وحلقتُ به فوق أشجار مضيئة الأغصان تناسيتُ معها السرداب الحالك "صفَحات: ٦٢ – ٦٣ – ٦٤، من قصة الثدي الملفوف" ليُصَفَعَ بعدها القارئ، تقطيعاً لخطيّة السّردِ الحوارِ ب "كيف تنغّصت حياتُك بعد هذه السعادة؟ هل لبعض الأطراف يد في بلبلة سكينتك؟"(١٧).

يَظهرُ إذن أن السّردَ يقوم ب "دور تبادل المنفعة مع الحوار في تفاعُلٍ وانسجام لكسْرِ التّعاقبِ المتسلسِلِ المُثيرِ للإيقاعِ الرتيب الناشئ عن تناوبِ شخصيتيْنَ على الحدث"(١٨)، عدا في مقطع واحد داخل نصٍّ بأكمله؛ ذاك المعتمدَ على العلامة المتيبوغرافيَة المتتالية(١٩).

استخدامُ الضّميرِ في صيَغه الثلاثة، المتكلم/ الغائب/ المخاطب، داخلَ شبكة النصِّ الواحدِ، في نوعٍ من التّراتُبية

في شكلِ احتفاء غنائي باللغة الدارجة، داخلَ النص القصصي تختمُ القاصّةُ نصَّ السماوي بمقطع قد يشكلُ بؤرةً للنص كلّه .. تقنيةٌ يشتغل عليها كتابٌ آخَرون جدُد وهم يمتطون جواد التجريب.

المحُسوبةِ أحياناً، يُكسِبُ النصَّ طابَعَ الاختلاف عن النصوص التي يهيمنُ فيها ضميرٌ عن آخر(٢٠) .. يتجلّى هذا الاستخدامُ المتنوعُ بوضوح في نصّيّ: "جثة بالمزاد" و "الثدي الملفوف"(٢١).

كلّ هذه الاعتباراتِ السابقة، إذن، تجعلُ من الحوار عند مليكة نجيب "يلتبسُ ببنيةِ السردِ فيندمج بها، مؤديًّا إلى صياغة سردية موحّدة، ويكون الكلامُ غير المباشر من الحوارَ أكثر اندماجاً بالسّردِ"(٢٢).

ب- تقنيةُ توظيفِ التراث"الثقافة الشعبية"

استعمالُ الدّارجي في اللّعبة القصصيةِ ليس جديداً، إنّما توظيفُه بحَمولته الطقوسيةِ؛ لأجلِ إكسابِ النص بُعْداً عميقاً في امتداده الزمني والديني هو الطّفرةُ التي تُكسِبُهُ جِدّةً:

"آرجالْ البْلادْ، آمولاي بوشعيبْ، آللا عائشة البحرية، احموني راني في داركم"، ص: ١١، قصة السماوي.

"الطيّارة طِيري بيّا ×× عند سيد النبي العْزيز عليّ"، ص: ١٢، قصة السماوي.

المقطعان معاً، يعودان بالقارئ إلى تلك التعويذاتِ الخرافيةِ للجدّات، كما عاد بالساردةِ – البطلةَ داخلَ فضاء نص السماوي بفعل "تيمة التذكر" إلى دهاليزِ جدّتها.

ليس فقط بدافعِ الاستعمال الدّارجي يُدركُ القارئُ ذاكَ الامتداد وتلك العلاقة التي تجمع بين الساردة وجدّتِها؛ إنّما يتبدّى ذلك من خلال:

– نشاطات يدوية: غزلُ الصّوف مثلا "تتنقّلُ الكوماتُ الناصعةُ البياض من خارجِ الطائرةِ إلى رأسها لتحملها إلى كوماتِ صوف ترعرعت بين أحضانها ..."(٢٣).

– استحضارُ مقاماتِ الأولياءِ وماله علاقةٌ بتلك الكرامات، في صياغة لاتخلو من سخرية: "تدافع الجدّةُ عن ذلك ولا تتردّدُ في انتزاعِ نعلها وتلمَسُ قدميْها بلطف متسائلةً: أليست هاته أقدام صبيةً؟ اقتربي، المسي بيديْك، برفق، حتى لاتخدشي ليونتَها بأظافرك"(٢٤).

وليَتَوَضّحَ لنا أكثرَ بُعْدُ "تيمة التذكر"؛ الذي يحتفي به نصُّ "السّماوي"، نقرأ "يتنقّلُ خاطرُ الحفيدةِ من أحضانِ الجدة الضارب في الزمان، ويعود على أعقابه مرتبكاً لذكر الموت ليلتحقَ بصاحبته التي عدلت من جلستِها، وسحبت من عينها قطعةَ الثوبِ"(٢٥).

وفي شكلِ احتفاءٍ غنائي باللغة الدارجة، داخل النص القصصي تختمُ القاصّةُ نصَّ السماوي بمقطعٍ قد يشكلُ بؤرةً للنص كلِّه .. تقنيةٌ يشتغلُ عليها كتابٌ آخرون جدُد وهم يمتطون جواد التجريب، القاص عبد العزيز الراشدي مثلاً في نص: "دموع القمر"، يختلفان فقط في الابتداء بالمقطعِ أو الانتهاءِ إليه أو جعله جناحَيْ النص؛ في البدايةِ والنهاية معاً.

ج- الاشتغالُ على البُعْدِ اللُّغوي سيميائياً

لمّا نقرأ للكاتبة: "عندما دلفتْ من باب الطائرةِ مُنحنيةً كي لاتصطدم قمةُ رأسِها بالسقف، شعُرت بالطائرة سمكةَ قرش"(٢٦)، أو قولُها، ضمن نفس القصة "وضعت فوق عينيْها قطعةَ قماشٍ تساعدُها على الارتخاء، ورأت بعد ذلكَ السّوادَ يتخلّل المجالَ الضيِّقَ لأحشاءِ القرش" .. قلتُ لما نقرأ هذا نستحضرُ علاقةً سيميائيةً تربطُ بين: الطائرة + القرش + السّماوي (العنوان).

الطّائرة: (للتدليل على الطيران في فضاءٍ أعلى، قرب السّما؛ تعبيراً لا واقعاً) = السماوي: (فيزيائياً، مكوِّنٌ له علاقةٌ بالسماء) = القرش: (يتخذ اللونَ الأزرقَ في هذه العلاقة السيميائية الثلاثية).

تجمعُ بين المكوِّنيْن: الطائرة والقرش في العلاقةِ بالعنوان ركيزتا: الشكل و العبور، كما استدعاء، في شكل تناصٍّ موضوعاتي، لقضيّة اجتماعية "الحْريكْ"، "شعرتْ بالطائرةِ سمكةَ قرشٍ تبتلعُ كائنات تقدّمُ نفسَها قرباناً بكل إرادةٍ ورغبةٍ"(٢٧).

د- تقنيةُ الميتاقص

تظهرُ هذه اللغة المعجونة بالأفكار أو التنظير في قوالبَ مختلفة عند الكاتبة مليكة نجيب، فهي تارةً اشتغالٌ على موضوعة معيّنة، داخلَ فضاءِ النصّ القصصيِّ، تيمة الأسماء مثلاً في قصة "يوم السّعد".

- أسماء الأنترنت؛ في نوعٍ من السخرية من استعمالها، واكتشاف لعبتها، المرتبطة أحياناً باللاواقع "تئّنُ يضاجعُ سلحفاةً"(٢٨) والحلم أحيانا أخرى: "هي تقدّسُ لغةَ الضّادَ، وتحلم بأن تتوحّدَ المفردات والمعاني لمواجهة التأويلات التي تُتعبُها" (٢٩).

- أسماء الأبراج؛ في قولبةِ القَلب؛ إذ العقربُ تنكمشُ والعذراءُ تتعَهّرُ والأسدُ يركعُ، لتركعَ معه الشخصيةُ القصصيةُ هي الأخرى؛ إذ هو بُرجها.

يتوضّحُ اشتغالُ الكاتبة على "تيمة الاسم" أكثرَ في قالبِ قصصي، من منطلَقِ اللغة الميتاقصية لمّاَ تذهبُ إلى حدِّ القولِ على لسانِ الشخصيةِ القصصيةِ "ضياعُ المنعوت بين تعدّد واختلاف النعوت. وضياع الزمن في فكِّ طلاسم المفهوم"(٣٠)، بعده تترجّل أسلوباً، لتتوَقّفَ عندَ أسماء بعينها، مُحاولةً تشريحَ جسدها، وفكّ طلاسمها (العاطفة،السياسة،البيت)، في علاقتها بعنوان القصة يوم السعد؛ المرتبط أساساً بمنطِقِ: "للأسماء بطشٌ

وجاهٌ".

من جانب آخرَ، وبعيداً عن الاشتغال على تيمة ما، داخلَ نصٍّ قصصي، تتمظهر تقنيّةُ الميتاقص في محاولة من الكاتبة خلقَ جسْرِ تواصُلٍ مباشرٍ بينها وبين المتلقي، لتُقدِّمَ له أفكاراً من خزانةِ مقروئِها الثقافي، أكيدٌ، في علاقة متماهية مع فكرةِ النص القصصي، مثلاً لاحصراً:

"يذهبُ الطبُّ النفسيُّ إلى أن الأطفالَ أبداً لاينسون المعاملةَ والتربيةَ التي يتلقونها"،ص: ٥٧، من قصة "الثدي الملفوف".

"يذهبُ بعضُ علماءِ النفسِ إلى أن الأنثى نقيصةٌ وأن الذكر كمالٌ"، ص: ٥٨، من نفس القصة.

هذه إذن أفكارٌ نقديةٌ في سِردابِ الحكي القصصي نفسِه دون خروج عن موضوع القصة التي تحوي تلك المقاطع في محاولةَ من الكاتبة – أيضاً – إضفاءَ مصداقية ما على الفكرةِ – القصّة، وسعياً لأجلً "بناءِ نوعٍ من التلقّي الشفّاف؛ بحيث تتضمَّنُ القَصّةُ حواراً موازياً بين الكاتب والقارئ"(٣١).

خاتمة

هو النصُّ وحدَهُ يخوِّلُ لصاحبِه تأشيرةَ العُبورِ إلى ضفّة أخرى من نوعِ الحكي .. هي المغامراتُ ،أو دونَها، فقطَ كفيلةٌ بأن تجعلَ من هذا الكاتبِ قاصّاً تجريبياً وذاك قاصّاً يظلُّ عروضياً، وآخر، في غيابِ كلِّ ذلك، لا بهذا ولا بذاك.

لم تكن الكاتبةُ مليكة نجيب لتحفُرَ أخاديدَ عُضوٍ دون آخرَ من جسدِ القصّة؛ بل سعتْ إلى خلقِ "شكلٍ آخرَ للتنوُّع في (مجملِ) الحكي الذي يلتقطُ حرارةَ مختلفِ أصواتِ المتخيّل، والتمثيلات الدقيقة للأنا ومساحاتِها اللامحدودة"(٣٢)، ذلك مانبغي الإشارةَ إليه باقتضاب في النِّقط التالية، كإضافاتٍ نوعيةٍ للتِّقْنياتِ السّابقة:

أ- احتفاءً بالمكانِ وتذويبَ اعتبارِه ركيزةً في بناءِ القصّة، نجدُ الكاتبةَ تتعمّدُ تَبْئِرتَهُ عنواناً لنصِّ "غرفة النّوم"؛ الفضاءُ الضيّقُ مَسَاحةً الذي يشهدُ مَسْرَحَةَ فعلِ الرّغبةِ في الانتحار و "وضعِ نهاية لمسيرةٍ طويلةٍ من العذابات النفسيةِ والأزْمات التي تقضُّ راحةَ (الشخصيةِ البطلة فيه)"(٣٣). كل أحداثِ هذا القصّة ظلّت تُراوحُ هذا الفضاء؛ بل إنّ عناصرَهُ بالأساسِ هي التي تؤثثُ لعبةَ السّردِ في النصِّ، وصفاً وحكياً، تخييلاً وواقعاً.

ب- احتفاءً بالهامش وتسليطَ الضوءِ على عالم المهمّشين، نجد أنّ قصّةَ "المنزل رقم ١٦"، هي منزلُ حكي عن حياة الخادماتِ، ووضعِهنّ، ومغامراتِهنّ، كما أنه، ومن خلال ذلك، تعريةٌ في صيغة القلبِ لحياةِ سيدات البيوت وأسيادها، وما يتخبطون فيه من مآزقَ حياتية، تعادلُ أو تفوق بؤسَ الخادمات أحياناً؛ إذْ "ليس كل هادئ مرتاح، فغالباً – تضيفُ الساردةُ ضمن مقطعٍ سردي – مانخطئ عند

إصدار أحكامنا على الأشخاص والأشياء من خلال مانراهُ؛ إذ يكون الهدوء غشاوةً يخفي هيجاناً وهَمّاً دفيناً"(٣٤).

ج- يشكِّلُ الاستباقُ ضمن نص "غرفةِ النّوم" حبلَ الحكي، مشاهدُ استباقيةٌ على طول خطِّ السرد؛ إجابةً عن سؤال: كيف سيتلقّى الآخرُ خبرَ انتحارِ الشخصيةِ البطلةِ في النص.

أخيراً، ينكشفُ أنّ الكاتبةَ مليكة نجيب خَطَتْ خُطْواتٍ شاسعةَ المدى في مغامراتِ التجريبِ، وتجربتُها بذلك تنضافُ إلى تجاربَ أخرى مسّت بكتاباتِها وآلياتِ اشتغالها أركان مختلفة من جسدِ القصة المغربية.

الهامش

(١): الحبيب الدايم ربي، في حوار معه عن القصة القصيرة الجديدة؛ كتاب أفروديت، عدد مارس ٢٠٠٦م، الطبعة ١، ص:٦٠.

(٢): نجاة الزباير، همس اليراع، كتاب أفروديت، عدد مارس ٢٠٠٦م، الطبعة ١، ص: ١٣.

(٣): نفسُه، ص: ١٤.

(٤): عبد الرحيم مؤدن، كتاب أفروديت، عدد مارس ٢٠٠٦م، الطبعة ١، ص: ٥٦.

(٥): عبد العاطي الزياني، كتاب: "السرد والتأويل: دراسات في الرواية والقصة" الطبعة الأولى: نونبر: ٢٠٠٩م، ص: ٤٧.

(٦): محمد معتصم، كتاب أفروديت، عدد مارس ٢٠٠٦م، الطبعة ١، ص: ٤٨.

(٧): نجاة الزباير، همس اليراع، كتاب أفروديت، عدد مارس ٢٠٠٦م، الطبعة ١، ص: ١٥.

(٨): ليلى الشافعي، في حوار معها عن القصة القصيرة الجديدة؛ كتاب أفروديت، عدد مارس ٢٠٠٦م، الطبعة ١، ص:٥٤.

(٩): عبد العاطي الزياني، كتابُهُ السابق، ص: ٤٨.

(١٠): الحبيب الدايم ربي، كتاب أفروديت، مرجع سابق، ص:٦٠.

(١١): نجيب العوفي، كتاب أفروديت، مرجع سابق، ص: ٤٧.

(١٢): نجيب العوفي "مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية؛ من التأسيس إلى التجنيس"، الطبعة الأولى: ١٩٨٧، ص: ٤٩٩.

(١٣): نفسُهُ، صص: ٤٩٨ - ٤٩٩.

(١٤): علي عوّاد: "الحوار القصصي من الوظيفة التواصلية إلى الوظيفة الشعرية"،.

(١٥): قصة "الثدي الملفوف"، مجموعة "السماوي"، صص: ٥٩ - ٦٠.

(١٦): نفسُهُ، ص: ٥٦.

(١٧): نفسُهُ، ص: ٦٤.

(١٨): علي عواد، مرجع سابق.

(١٩): المقطع الوارد الصفحة: ٦٠، به

علامات متيبوغرافية متتابعة.

(٢٠): نص "غرفة النوم" مثلاً هيمن فيه ضميرُ الغائبِ في لغةِ النص السردية، وبقي التجريبُ في تقنية استعمالِ الضمائر عن هذا النص بعيد.

(٢١): اُنظر خصِّيصاً توالي الضمائر في المقطع الوارد ص: ٢٩ (كان يعشق .... = الغائب/ سأعود ظافراً ..... = المتكلم/ لاتخلفي الموعدَ = المخاطب).

(٢٢): علي عواد، مرجع سابق.

(٢٣): قصة "السماوي"، ص: ١١.

(٢٤): نفسهُ، ص: ١٥.

(٢٥): نفسهُ، ص: ١٥.

(٢٦) و (٢٧): نفسه، ص: ٩.

(٢٨): قصة "يوم السعد"، ص: ٢٠.

(٢٩): نفسُهُ، ص: ٢٢.

(٣٠): نفسُهُ، ص: ٢٣.

(٣١): عبد المجيد جحفة، في حوار له مع أحمد بوزفور، الزرافة المشتعلة؛ قراءات في القصة المغربية الحديثة، الطبعة الأولى: ٢٠٠٠م، ص: ١٥٩.

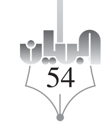
(٣٢): الناشر لمجموعة "السماوي" = "منشورات القلم"، ورد بالصفحة الرابعة.

(٣٣): قصة "غرفة النوم"، ص: ٣٧.

(٣٤): قصة: "المنزل رقم ١٦"، ص: ٧٦.

....

* مجموعة السماوي، تأليف مليكة نجيب منشورات القلم المغربي، الطبعة الأولى: 2006م، مطبعة دار القرويين، تتكون من ثلاثة وتسعين صفحة، وتضم تسع قصص: (السماوي / يوم السعد / جثة بالمزاد / غرفة النوم / طلطيوش / الثدي الملفوف / المنزل رقم 16 / وتلك الأيام / الاستفسار).



العالم الافتراضي
في "رواية الإسكندرية 2050" لصبحي فحماوي

بقلم: هويدا صالح *

النقد الثقافي نشاط فكري يتخذ من الثقافة وشموليتها موضوعاً لبحثه، وهذا النوع من النقد يقع خارج التخصص والمعيارية والارتباط بمنهج محدد بالإضافة إلى اشتغاله على مختلف مستويات النصوص دون التوقف عند تراتبية ما، مما يجعله نقداً بولوفونياً بامتياز، هو نقد يجيد الإضغاء لأنساق الثقافة الدنيا بنفس الأهمية، كما يعمل على الإفادة من جميع المناهج النقدية والنظريات السيسيولجية والمباحث الفلسفية دون أن يتبنى منهجاً محدداً، فمن آلياته الانتقال من منهج إلى منهج في قراءات ومداخل متعددة للنص الواحد.

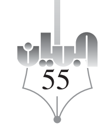
والنقد الثقافي ليس على قطيعة مع النقد الأدبي بقدر ما يعمل على انتشاله من اشتغالاته الأدبية المتخصصة والتي تعزل السياقات الخارجية والرؤية الذاتية للمؤلف عن النص، وتسلط الضوء فقط على تشكلاته النصية وأبعاده الجمالية ووظائف دلالاته الضمنية.

ولأن النص الأدبي والفني عموماً هو فكرة أو حدث ثقافي قبل أن يتحقق في شكل ما، لذا يمكن لنا أن نستخدم النقد الثقافي في قراءة مقولات وأسئلة الكتاب التي تكمن خلف هذا النص . وفي رواية مثل رواية :" الإسكندرية ٢٠٥٠ " للكاتب الأردني صبحي فحماوي أرى من المناسب لها أن نستعمل النقد الثقافي لمقاربتها ،لسببين،الأول أن في الرواية أسئلة ومقولات يطرحها الكاتب ويظل مشغولاً بها طوال النص،والسبب الثاني الذي يجعلني أتوسل بمقولات النقد الثقافي في المقاربة أن إلحاح هذه الأسئلة على الكاتب طغى على الجماليات الفنية في النص،فلو قوربت بمقاييس النقد الأدبي لظلمت .

أبدأ قراءتي للرواية بمقولة من المقولات التي صدرت بها الرواية، وهي مقولة هيرمان هسة : " إن انهيار عالم عتيق وشيك بالفعل،إن شيئاً سيحدث على نطاق واسع، العالم يريد أن يجدد نفسه"

---

* روائية وناقدة من مصر.



لأن النص الأدبي والفني عموماً هو فكرة أو حدث ثقافي قبل أن يتحقق في شكل ما، لذا يمكن لنا أن نستخدم النقد الثقافي في قراءة مقولات وأسئلة الكتاب التي تكمن خلف هذا النص.

هذه المقولة على وجه الدقة تفصح عن عالم الرواية،تفصح عن عالم عتيق متفسخ وعلى وشك الانهيار، وعالم آخر جديد سوف يحدث، سوف يتجدد، ولكن أين موقع السارد والمؤلف من هذا العالم ؟ ما هي المقولات التي يريد أن يصدرها لنا المؤلف من خلال موقع السارد ؟

ملامح ما وراء الكتابة

ومن مقولات النقد الثقافي نقرأ ملامح الأسئلة التي تكمن وراء الكتابة في رواية فحماوي،فالملح الأبرز في الرواية هو ذلك الحنين إلى زمن عربي مضى والتباكي عليه، ويتكرر هذا الملمح في طول الرواية وعرضها، لا يترك مناسبة إلا ونلمح تلك النوستالجيا لكل ما هو عربي : " ومثل البحارة الأندلسيين العرب،الذين كانوا يواجهون أخطار عواصف المحيط الأطلسي بحثاً عن طريق بحريةغربية إلى الهند، ورغم وصولهم إلى شواطئ بلاد المايا، التي صار اسمها سانت أوغستين فيما بعد، وبنائهم قصوراً هناك مثل قصر زبيدة .....لم يحققوا اعتراف كتب التاريخ المزورة بمغامراتهم الثاقبة في اكتشاف العالم الجديد ".

الملمح الثاني هو القضية الفلسطينية،ووضع المخيمات،فالسارد هو أحد أطفال اللاجئين في عكا،السارد عاش اللجوء،واكتوى بناره. السارد لم يعش حياة إنسانية في المخيم،لذا جاءت لحظات السرد عن المخيم أكثر مرارة، ،اكثر إنسانية،وأكثر صدقا. السارد في الرواية لاجئ يعاني منذ صغره من كونه لاجئاً، حتى أنه لا يستطيع أن يمارس طفولته ببساطة،يعود الكاتب عن طريق الذاكرة الاسترجاعية للحظات الطفولة، يستجليها، ويكشف المسكوت عنه فيها يقول :" تستمع إلى أحاديث زملائك الطلاب المدنيين وهم يتغزلون بالبنات الجميلات،ويحكون قصص الحب والغرام،بينما أنت وحدك تفكر،كم أنت قميء وأنت لاجئ تعيش بلا حب ".

أو يصف حالة الفقر والظلمة التي تحياها الذات في المخيم وعبر الذاكرة الاسترجاعية ذاتها، وفي لغة ساخرة وتهكمية تشف عن مدى الوجع الذي تعانيه ذات السارد :" تمد يدك في ليل المخيم البهيم فلا تراها ! لم تتقطع خطوط الشبكة الكهربائية، ولم يحصل عطل في المولد كي تسود الدنيا في وجوهنا،فلا توجد أصلا في المخيم شبكة كهرباء كي تتقطع! طرقات ترابية متعرجة ضيقة بين صخور معتمة! ".

الملمح الثالث الذي يمكن لنا أن نراه هو ملمح جمالي، وهو المحاكاة الساخرة من الوضع العربي الراهن،والإسقاط على اللحظة الراهنة التي يعيشها العرب، إسقاط كل شيء في عالمه المتخيل على الوضع الراهن : " سننيمكم في فلسطين على سرر من شوك الصبار! يقول

المستعمر لمن لم يقتلوا،فبقوا متشبثين بتراب أرضهم : مالكم وهذا العذاب ؟ هاجروا إلى بلاد العُرب أوطاني ".

الملمح الرابع هو جدلية الشرق والغرب،تلك العلاقة التقليدية التي ينظر فيها الشرق بانبهار، وينظر فيها الغربي بدهشة من الشرق،وهذه الجدلية لم تكن جدلية صراع كما تعودنا، بل انبهار ودهشة، وتلاقح بسحب قول الكاتب نفسه :" راحت تعلم الحضور من الألمان الدبكة الفلسطينية،وتلوح بمنديلها وهي تقودهم في مقدمة حلقة الدبكة .. كانت المرحومة تفهم التقاء حضارة الشمال والجنوب،وتقصد تلاقح الحضارات،لا صراع الحضارات ".

أما الملمح الخامس هو تلك الموازاة بين الحاضر الموجع والقادم المنتظر أن يكون مبهجا، وبين الواقعي والافتراضي. يستشرف المستقبل في رؤية ينتصر فيها للشرق على حساب الغرب، فهو في زمنه المستقبلي المستشرف يتيخل وحدة عربية ستتم، وتكامل اقتصادي سيحدث. يتخيل أن الصين هي التي ستقود العالم، ويغيب أمريكا وأوروبا من المشهد العالمي . يعمل بمخيلته على إزاحة الغرب من صدارة العالم، والانتصار للمهمشين، الانتصار للشرق الذي عانى طويلاً من ويلات قيادة الغرب للمجتمع العالمي . في متخيله السردي نرى الصين تتسيد العالم، وتقيم علاقات تفاهم وتعاون مع الشرق العربي: " ومنذ انضمام مصر إلى اتحاد الولايات العربية مؤخراً،اطمأنت الشعوب العربية إلى مستقبلها الذي أبقى الزعماء العرب كلاً في موقعه، ولكنه بدأ بفتح الاقتصاد والحدود ..الآن

جدلية الشرق والغرب،تلك العلاقة التقليدية التي ينظر فيها الشرق بانبهار، وينظر فيها الغربي بدهشة من الشرق، وهذه الجدلية لم تكن جدلية صراع كما تعودنا، بل انبهار ودهشة، وتلاقح بسحب قول الكاتب نفسه.

صار للصناعيين العرب مصانع عملاقة في مصر والسودان والمغرب وبلاد الشام وبلاد الرافدين .. ".

الملامح الجمالية

وبعد أن قرأنا بطول النص الأسئلة التي تكمن وراء الكتابة، والتي تؤرق المؤلف طوال ثلاثمائة وستة عشرة صفحة نتحدث عن بعض الملامح الجمالية التي وفق فيها الكاتب أو لم يوفق .

أولاً أجاد الكاتب اللعب بالزمن، ما بين الزمن الآني والزمن الاسترجاعي التذكري والزمن الاستباقي، طبعاً كانت الغلبة للزمن الاسترجاعي،فعن طريق الفلاش باك أعاد الكاتب لحظات المخيم حية وموجعة وصادقة، أما الزمن الاستشرافي فقد وظفه بدقة رغم قلة لحظاته ومثال على الزمن الاستشرافي نجده في صفحة ٧٧ حيث يقول :" ولدى دخولك الأول إلى مبني الكلية،والذي ستعرف لاحقاً أن تصميمه أخذ من معالم قصر الملكة حتشبسوت الفرعونية .."

المكان كان هناك مكانين يتناوبان الظهور في السرد وبكثرة، الإسكندرية في الراهن

■ جدلية الشرق والغرب،تلك العلاقة التقليدية التي ينظر فيها الشرق بانبهار، وينظر فيها الغربي بدهشة من الشرق،وهذه الجدلية لم تكن جدلية صراع كما تعودنا، بل انبهار ودهشة، وتلاقح بسحب قول الكاتب نفسه.

■ ما يؤخذ على السرد في الإسكندرية 2050 الإسهاب والتفصيل واللغة التي فاضت عن الحاجة،فلو أن الكاتب حرص على تكثيف اللغة، وعدم الانسياق إلى التداعي والإسهاب السردي.

والإسكندرية في المتخيل الزمني عام ٢٠٥٠، والمكان الآخر هو عكا، التي قضى فيها السارد معظم حياته وأصدقها .

لكن ما يؤخذ على السرد في الإسكندرية ٢٠٥٠ الإسهاب والتفصيل واللغة التي فاضت عن الحاجة،فلو أن الكاتب حرص على تكثيف اللغة، وعدم الانسياق إلى التداعي والإسهاب السردي.

المأخذ الثاني هو استدعاء أحداث وسرد حكايات دون ضرورة سردية، ودون منطق فني يقول في صفحة ١٣٠ : " يستأذن برهان ويذهب ليسترخي داخل غرفته الخاصة،بينما تدخل أنت لتأخذ حمام بخار ساخن مضغوط، يزيل عنك وعثاء السفر ووسط البخار تخطر على بالك امتحانات نهاية السنة الجامعية الأولى،إذ هاتفك يومها زميلك الخنفس راغب الشريقي من منطقة رشدي.... "

وهكذا نرى أن استدعاء لحظات الامتحانات لم يكن له مبرر فني،سوى التداعي الحر الذي يمارسه الكاتب وبكثرة .

كذلك العناوين جاءت مباشرة وفاضحة للسرديات .

ومع هذه المآخذ يظل لهذه الرواية المغامرة بتقديم عالم افتراضي متخيل يعتمد على التكنولوجيا والتقدم العلمي المذهل،وتخيل وجود الإنسان الأخضر الذي لن يلوث البيئة، ولن يقيم الصراعات، ولن يظلم البشرية، كما يحسب لها أيضا تلك الثقافة الشمولية العملية والتاريخية والاقتصادية،فالمعلوماتية في الرواية تتسع لدخول كثير من المعارف في متن السرد، مرات بشكل فني ومرات أخرى بشكل غير فني .



ابن لعبون متنبي النبط

خالد الفرج (من تاريخ البيان)

ابن لعبون متنبي النبط

بقلم : خالد بن محمد الفرج*

كان شاعر الخليج وأديبها المرحوم خالد الفرج قد أعطى الأستاذ عبدالله زكريا الأنصاري رئيس تحرير مجلس البعثة مجموعة من المقالات الأدبية التي كان قد كتبها، وقد قامت مجلة البعثة بنشر قسم منها، إلا أن ظروفاً طارئة جدت في ذلك الحين أدت إلى توقف مجلة "البعثة" عن الصدور فبقيت لدى الأستاذ الأنصاري بعض المقالات التي لم تنشر.

و(ابن لعبون متنبي النبط) إحدى هذه المقالات التي بقيت لديه فرأى الأستاذ الأنصاري تسليمها للأستاذ عبد الله سنان عضو رابطة الأدباء الكويتيين لنشرها في مجلة البيان، هذا وقد سبق للأستاذ الأنصاري أن أتحف مجلة البيان بقصيدة لشاعرنا المرحوم محمود شوقي الأيوبي لم يسبق نشرها، فنشرت في العدد السادس من هذه المجلة، والبيان تشكر الأستاذ الأديب عبدالله زكريا الأنصاري على تعاطفه الطيب معها.

"البيان"

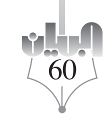
محمد بن حمد بن لعبون آل مدلج الوايلي متنبي الشعر النبطي، وقد تبوأ في النفوس مركزاً لا يطمع فيه شاعر سواه، وابن لعبون يخاطب الناس بما يحسون به في شؤون حياتهم بوحي بها بلا تكلف ولا إجهاد وكأن شعره مرآة مصقولة يرى فيها كل إنسان نفسه.

هو كالمتنبي في متانة شعره وجريانه على الألسنة مجري الأمثال، وهو بعد كعمر بن أبي ربيعة، زير نساء وذو علم بطبهن وطرائقهن ومواضع ضعفهن.

أبوه حمد بن لعبون من أدباء نجد المعدودين وله تاريخ ابن لعبون مشهور ومطبوع، تقلب في عدة وظائف من بيت المال من عهد الإمام سعود الكبير إلى زمن الإمام فيصل، ومتى علمنا أنه عاش بعد ابنه نيفاً وثلاثين سنة أمكننا تقدير عمر شاعرنا الذي لم يمتع بحياته المرحة القصيرة إلا بما يعادل عمر الورد. مع أنه ذكر الشيب في شعره وأنه بلغ ستاً وأربعين فيكون أبوه قد عمر طويلاً.

ولد في بلد حرمه من بلدان سدير في نجد ونشأ في جو أدبي في أحضان أبيه ولكنه منذ نعومة أظافره أظهر ميلاً إلى اللهو مما لا يتلاءم مع عصره الذي اشتدت فيه دعوة الدين والعزوف عن الملذات أيام انتشار دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب

* كاتب من الكويت.



وكانت الأحداث السياسية قد دفعت بكثير من أهل حرمه إلى الهجرة نحو الزبير فتكاثروا هناك وصارت لهم فيها سطوة وعزة وأشهرهم عائلة العون التي منها ابن لعبون ورئيسها يومئذ الشيخ ضاحي بن عون وابنه أحمد حتى آلت إليهم الإمارة فيما بعد فكان من الطبيعي أن يهاجر شاعرنا إلى بيئة توافق هواه ومشاربه فحدر إلى الزبير وأقام بها ولكن تهتكه وخروجه على مألوف قومه القريبي العهد بنجد جعله يتنقل في البلاد ويكيل الهجاء المر لمن يرحل عنهم، فسافر إلى الهند عند عمه الشيخ ضاحي رجل العرب في الهند علما وغنى، فلم يطلب له المقام هناك لكونه غريب الوجه واليد واللسان وعرج على البحرين، وفيها شاعرها الثري ورجلها الفذ السيد عبد الجليل الطبطبائي، فقضى فيها ردحاً من الزمن. ولكن خلاعته ولدت له اضطهاد المحافظين على الأخلاق وكثيراً ما هم في ذلك الزمن فضاق بالبحرين ذرعا فأرسل إلى الأمير الشاعر الكريم أحمد السديري قصيدة يشكو له فيها ما ينم عن ضجره منها مطلعها:

يا هل العيرات عن دار التلاف

من عفا الله عنه يردف رديف

وابن لعبون الشاعر الوحيد الذي أجمع على تفضيله أهل نجد وأهل الساحل وأطراف العراق على ما بين أذواقهم في الشعر من تفاوت بعيد، قل أن يجمعوا فيه على استجادة شاعر واحد، وما ذلك إلا لأنه مزج صلابة الشعر النجدي برقة الشعر العراقي والساحلي، وعلاوة على ذلك ضمته خلاصة دراساته للأدب العربي الفصيح من المعاني السامية فأبدع كل الإبداع ومن أمثلة قوله:

لو باتمنى قلت يا ليت من غاب

ولا حضر باللوح واللي كتب به

أمي وأبوي اللي رموني بأسباب

يا ليتها عقب الحمال أسقطت به

أخذه من قول أبي العلاء المعري: هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد.

وقال أبو العلاء:

إن حزناً في ساعة لموت أضعاف سرور في ساعة الميلاد

أخذه ابن لعبون فصبه في هذا القالب البديع:

ضحكتي بينهم وأنا رضيع ما سوت بكيتي يوم الوداع

وانظر إلى وصفه منهزماً مضمناً قول امرئ القيس:

اقفى مصر كن جاكات شاله جلمود

صخر حطه السيل من عال

وجاكات الشال أي ذيل الزبون إذا رفرفت مع الهواء لسرعة المنهزم تشبه كثيراً جلمود الصخر المنحط من عال، فقد أخذ على امرئ القيس أن الجلمود المنحط من عال يفر ولا يكر.

ومن تضميناته قوله يهجو أحد المزهوين المدعين:

جانا يتخنطل، يمشي على الطل

(بسير معطل، وقصر مشيد)

ومما يشبه قول ابن قيس الرقيات:

بيض وانس ما هممن بريبه

كظباء مكة صيدهن حرام

يحسبن من لين الكلام زوانيا

ويصدهن عن الخفا الإسلام

قوله:

محصنات ما علقن الدبق

ما كشف غراتهن كود الابريق

دوحة البرهام وظلال الغوق

من قعد في ظلها ما فك ريق

(الدبق) اللزوجة ويكنى بها عن الظنة في الشبهات، والغرات، العورات، والبرهام والغوق من الأشجار الباسقة ولكنها لا تثمر ولا يجد متفيىء ظلها شيئاً يفك به ريقه.

ومن معانية المخترعة اللطيفة قوله:

أسايل حجار الدر عن نزل حججيها

ولا جابني ملتث الأحجار بسؤالي

أسأل الصدى ياللعجب هل لهم تالي؟

قال الصدى: يا للعجب هل لهم تالي؟

فجواب الصدى بالمحاكاة فيه من التهكم على السائل المحتار ما لم يخطر على بال شاعر غير ابن لعبون وكأنها تهكمات (حكاية الذبانة) عند أطفال الخليج.

ومن تشبيهاته البديعة قوله:

صوت على الفرقا بليل لغي به

والبرق مثله كفوف دقاقة الطار

وأعاد هذا التشبيه في قول آخر:

وبرق سرى به كن عالي رفيفه

يدين العذارى حين تصفق بالاكاف

حتى البديع فقد ضمن مصطلحاته في الشعر النبطي، ومن ذلك قوله:

تحت الحواجب لميع سيوف

والسيف بظلاله الجنة

وفيه تورية عن الحديث المشهور: (الجنة تحت ظلال السيوف) ومراده أن تحت الحواجب عيون كالسيوف وفيه ظلها خد كالجنة. ومن كناياته البديعة قوله:

يا ليت يا عالم بالحال

من دق شاله على الشيله

فالشال كوفية الرجل والشيله خمار المرأة ولا يلتقيان إلا في حالة العناق. وقوله:

وقوله: خيلة تودسك قبل صوت الرقيبه..

والرقيبة هو الحارس الذي يرقب طلائع العدو فينذر بصوته، وخيل هذا الحبيب كأنها من الصواريخ أو الطائرات التي تسبق الصوت تخيلها شاعرنا قبل مائة وعشرين عاماً.

ولقد تأثر ابن لعبون بلهجات كل البلاد التي مر بها واستعملها في أشعاره فهو نجدي المولد لهجته أهل سدير ولكنه لا يبالي أن يستعمل كافة اللهجات حتى لنكاد ننكر وجوده لو طبقنا عليه قانون الدكتور طه حسين لولا قرب العهد به، فتظنه من أهل الشمال حين يقول:

يا لا يمي به شوين شوين

عساه يا طاك بحصانه

أي قليلاً قليلاً أو شوي شوي، وتقول أنه عراقي لقوله:

يفتخر حاشاك بالعظم الرميم

مفخر البزون بالسبع الغشوم

وقوله:

لعل هطال صدوق حقوقه

مستأصل مبناه قاط على طاق

يفتر عن مثل (الدحاريج) موقه

اربع ليال مدلجات على ساق

فالبرون القط والدحاريج البيض في لهجة أهل البصرة أما (صدوق حقوقه) فهي نجدية بحته وهو يجاري أهل الزبير والكويت وأهالي الساحل في إبدال الجيم ياء خلافاً لأهل نجد فيقول:

باتن حذاي العاذلات الهواهي (أي

النابحات) في سد باب من طرطوق الهوى هي (أي هج بمعنى فتح).

وقوله:

قالت أرى وأرأه على ماك مدلي

وأظن هذا المستهام ابن مدلي

(أي ابن مدلج)

وقوله:

يا هل العيرات عن دار التلاف

من عفا الله عنه يردف له رديف

عن ديار كل ما فيها يعاف

يا ربع ويلاه من سيف كسيف

جيت ناس عقب أهل مي نشاف

يطبخون الزاد بالماي النظيف

من عقب زل الزوالي واللحاف

والنمد والجوخ سفوا لي سفيف

اذ مصب الما وهذيك الرهاف

والحرم هذا وهذاك المضيف

اختلطت في هذه الأبيات التعابير الساحلية بالنجدية مع أنه يخاطب بها الأمير السديري فقال الماي النظيف وفي البيت الثاني مصب الما.

وقوله:

قبع لم جر ذي سميره عن الدار

واعد خشبة الواللي كفة الخور

عبارات كويتية خالصة. وحتى البحرين التي لم يقم بها إلا قليلاً خاطب أهلها بقوله:

يا علي صيح بالصوت الرفيع

يا مره لا تذبين الجناع

والجناع (القناع) في اصطلاح أهل البحرين خاصة المراد به العباءة للمرأة، ويعقب ذلك بيت نجدي بحت:

وقل لها المهره الصفرا الصنيع

سنها يا علي وقم الرباع

ومن أشعاره التي سارت مسير الأمثال قوله:

أحسب رفيقي يستحي من ظلاله

وأثره الي شاف المواليم خيال

يا بادي بالقول هذا بداله

قول عوض قول ومال عوض مال

والكل منا لو يصدق مقاله

القول واجد والحكي عند الأفعال

الصج (الصدق) يبقى والتصنف جهاله

والجد ما لانت مطاويه بتفال

ما ينطح السيل المحنتم خياله

في واسع البطحا سوى كفة المجال

***

رجالهم م يسفه إلا إلى شاب

مثل القرع يفسد الي كثر لبه

***

كم حط في الحبس من مظلوم

وما جاك من وادي سيله

***

أمك وأبوك وكل ذيك القرابات

محد يسد السيل عنك بعباته

***

تذكر مراكيض مضت لك وهجات

ما تنفع المذبوح طولة قناته

***

أما تبذله وخلاعته فهي الناحية التي لم تتغير من حياته إلى أن مات. وكان مولعاً بالغناء والتوقيع على الطار وله التلحينات المشهورة المعروفة بالفنون اللعبونية أو اللعبونيات ولا تزل تردد في

الزبير والكويت إلى الآن وقد استعمل كثيراً من العبارات النسوية بتعبير خبير ممارس شأن عمر بن أبي ربيعة ومن ذلك قوله:

اللي بكفه صيرم أو سلاله

مثل الذي خضب يمينه والأشمال

تقول عذراهم (عسى الستر فاله)

ما كل رجال أشوفه برجال

***

حي المنازل بديم خزام

بتحية الجار للجاره

أيام عيشي بها وأيام

أيام ثوبي خضر خاره

***

يا منازل مي عن قبة حسن

ما يسار وعن قبر طلحة يمين

الخضر ثوبه الحرير الملون يلبسه ساعات الخلوة والطرب والمشغول المطرز بالقصب وابجسن الحرير الصيني.

وقوله يخاطب الحمامة:

انا ما نيب مثلك بالوكاحه

علي الطوق طرب ومتحني

ولا ثوبي غدا يطرخ شلاحه

يـدق القاع ردنه ومتثني

وقوله في مطلعها:

على دار بشرقي البراحه

تمخلت ما بها كود الهبني

لكن بها عقب ذيك الشراحه

إلى مريت باسم الله جني

ومي ابن لعبون هي كثريا ابن أبي ربيعة واسمها هيله. ويكنى عنها بمي لان قيمة الاسمين الأبجدية واحد. ولكنه صرح باسمها بعد أن تزوجت فقد كانت خليلة لأحد مشائخ المنتفق وبعد موته خطبها ابن لعبون فلم يزوجوه لاشتهاره بالخلاعة وتزوجها أحد أمراء العرب المتغلبين على بلد ديلم من ايران وفي ذلك يقول:

من عقب شيخ العرب والرور

مغني المفاليس من نيله

وانتي على هودج مزموم

ومن الغوالي جهاليله

عقب الفهد تاخد الفيوم

شيال كيله بمنديله

شومي رماك القدر بسهوم

وان راطنك (خوب) قولي له

يا مال نجم حداه نجوم

يدق ديلم ومن هي له

والله لولا الحيا واللوم

لا صيح وأقول يا (هيله)

وهو لم يترك الغزل حتى في قصيدته التي وعظ بها نفسه وعبر بها عن توبته يقول في مطلعها:

كل شيء غير ربك والعمل

لو تزخرف لك مرده للزوال

استغفر الله عن كثر الزلل

واستعين عنايته في كل حال

زل دهرك يا محمد بالغزل

والغزال اللي تهزا بالغزال

والخدود اللي كما وصف السجل

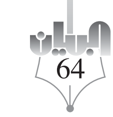
ناكساتك بالسقم نكس الهلال

والقوام اللي تهزا بالاسل

ديساتك بالهوى دوس النعال

توفي رحمه الله في الكويت بالطاعون الجارف الذي كاد يقضي على جميع أهلها سنة ١٢٤٧هـ أما أبوه الأديب فقد عاش إلى حوالي سنة ١٢٨٠هـ.

* العدد السابع،١٩٦٦م.





ضيف الشهر

د. إسحق تيجاني.. نيجيري مهتم بالأدب الكويتي

فيصل العلي



شغوف بالأدب الكويتي

د. إسحق تيجاني: كل كتابة أدبية لامرأة هو أدب نسائي!

أجرى الحوار: فيصل العلي*.

يهتم الأكاديمي والباحث النيجيري الدكتور إسحق تيجاني بالأدب الكويتي. ويرى أن الأدب النسائي في الكويت يتركز محورياً حول قضية المرأة ووضعها في المتجمعات الإنسانية عامة.

درس د. تيجاني اللغة العربية، ووجَّه أشرعة علمه نحو الإصدارات الإبداعية العربية، وعمل فيها بصمت.

وفي هذا الحوار يحكي لنا د. تيجاني رحلته في عالم اللغة العربية، والأسباب التي دعته للاهتمام بالأدب الكويتي تحديداً، ومشاريعه التي يخوضها في هذا المجال.

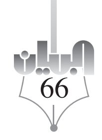
■ هلا عرفتنا بنفسك؟وماذا عن دراساتك الأولية؟

- اسمي إسحاق تيجاني، وأنا نيجيري الجنسية وقد بدأت دراساتي الأولية في نيجيريا؛ و بدأت بتَعلّم اللغة العربية و الدراسات الإسلامية في ١٩٨٢م فحصلت على شهادتي الإعدادية والدبلوما من مدرستين خاصتين في الجنوب الغربي للديار النيجيرية، حيث إن الحكومات الإقليمية في الجنوب لا تهتم بالدراسات العربية-الإسلامية كما تهتم بها نظراؤها في شمال البلد.

■ ماذا عن دراساتك العليا؟

- التحقْتُ بجامعة "إبادَنْ" - التي هي الجامعة ألاولى في نيجيريا - بعد أن نجحت في الامتحانين العموميين التمهيديين للالتحاق بالجامعات النيجيرية ودرست في هذه الجامعة حتى نلت شهادتي البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها عام ١٩٩٥ م والماجستير في الدراسات العربية والإسلامية عام ١٩٩٨، وفي سنة ٢٠٠١ فُزتُ بمنحة دراسية

* صحافي من الكويت.



لمواصلة دراساتي العليا في جامعة أدنبرة باسكتلندا و هذه المنحة كانت من قبل هذه الجامعة الاسكتلندية/البريطانية بنفسها وليست من قبل أية جامعة أو حكومة نيجيرية ويسرّني جدًّا أن أخبرك بأن الدراسات العربية-الإسلامية بدأتْ في هذه الجامعة البريطانية قبل حوالي مائتين وستين عام وحصلت على شهادة الدكتوراه سنة ٢٠٠٥، وعنوان أطروحتي بالاختصار هو: "سيطرة الرجل وتمرّد المرأة في قصص الكاتبات الكويتيات".

الحكاية من أولها

■ **وكيف جاء اختيارك للأدب النسائي في الكويت؟**

- لم يكن لدي أية معلومات عن الأدب الكويتي قبل سفري إلى بريطانيا، ولقد كنت في بداية الأمر أتأهّب لدراسة بعض روايات الكاتب المصري المشهور يوسف السباعي فكتبت تخطيط بحث على هذا الموضوع، ثم بعد ذلك غيّرتُ الموضوع فأعددتُ تخطيطاً آخر عن نشأة وتطور القصة النيجيرية العربية، أو بعبارة أخرى، الكتابات الخيالية - سواء أكانتْ قصة قصيرة أم رواية أم مسرحية - المكتوبة بأقلام النيجيريين وباللغة العربية أصلاً، أو المترجمة إلى اللغة العربية من اللغات المحلية والإنجليزية، ولما وصلت إلى "أدنبرة" وقدمت كل ما لدي من المعلومات والمصادر عن هذين الموضوعين إلى الأستاذ المشرف على رسالتي في برنامج الدكتوراه وهو فلسطيني الأصل اسمه ياسر سليمان والذي كان قد انتقل حديثاً إلى جامعة كمبريدج الإنجليزية -وكان علي أن أكتب عن الأدب العربي في بعض البلدان العربية مثل مصر، وسوريا ولبنان وفلسطين إلا أن المشرف قال لي" هناك حشد كبير من البحوث الأكاديمية المتركزة على الأدب العربي من هذه البلاد" وفي خاتمة المطاف، اقترح لي الأستاذ ياسر سليمان أن أكتب عن الأدب النسائي في الكويت. فأجبته أنه ليس لي شبر علم بأدبيات من الكويت فقدّم لي بعض كتّابات الكاتبة الشهيرة ليلى العثمان وطلب مني أن أبدأ البحث.

أحوال المرأة

■ **ما هي أهم ملامح الأدب النسائي في الكويت؟**

- أرى أن الأدب النسائي في الكويت يتركز حول "قضية المرأة" العالمية والتي تتضمن قضايا فرعية كثيرة متعلّقة بوضع المرأة في المجتمعات الإنسانية عامة،ومن هذه القضايا ما يتعلق غالبا بأمور اجتماعية-ثقافية، وأحياناً سياسية-اقتصادية. ومن أهم الأغراض الأدبية الواردة في الكتابات القصصية للمرأة الكويتية، أذكر هنا ما يلي:

اضطهاد المرأة في المجتمع الذكوري: وهذا الغرض يشمل قضايا اجتماعية ثقافية متنوّعة؛ منها عدم المساواة بين المرأة والرجل في المجتمع الخليجي، خاصة في الفترة ما قبل النفط بينما تُصوّر لنا الكاتبة الكويتية هذه الظاهرة من الحياة الثقافية في المنطقة سواءً أكانتْ في الزمن الماضي (قبل النفط) أم في الحاضر، فإنها تسعى - بطريقة أو أخرى - في سبيل تغيير أحوال المرأة في المجتمع عامة، وأحوال المرأة المظلمة المُهمّشة خاصة.

اقترح لي ياسر سليمان أن أكتب عن الأدب النسائي في الكويت. فأجبته أنه ليس لي شبر علم بأديبات من الكويت فَقدّم لي بعض كتابات الكاتبة الشهيرة ليلى العثمان وطلب مني أن أبدأ البحث.

ولقد ذكرت في كتابي الجهود المستمرة التي تبذلها الحكومة الكويتية في سبيل تحسين أحوال وأوضاع المرأة الكويتية منذ ثلاثينات القرن العشرين الماضي فللمرأة الكويتية اليوم حقوق كثيرة وهي تتمتع بحقوق تفوق أخواتها في منطقة دول الخليج العربي.

■ هناك من يرفض مصطلح الأدب النسائي، ما تعليقك؟

- أعتبر أن كل كتابة أدبية لامرأة هو أدب نسائي، وما الهدف في الكتابة سوى أن تبرز الكاتبة - مثلما يفعل الرجل الكاتب- مهاراتها الفنية وآراءها في قضايا اجتماعية-ثقافية سواء أكانت على المستوى المحلي أم العالمي، ودعني أنبهك عن تعريف رائع حول ذلك الموضوع، فقد قالت "ميشيل لي ديووف": "المرأة النسائية (أي المُنتمية إلى الحركة النِسوية) هي المرأة التي لا تسمح لأحد أن يفكّر بالنيابة عنها" فأدب المرأة عبارة عن صوت المرأة في المجتمع.

ما بعد الحداثة

■ من هي الأديبة الكويتية التي لفتت انتباهك؟ولماذا؟

- أحترم كل الكاتبات الكويتيات احتراماً وافراً وأقدّرهن تقديراً لائقاً ولكن من خلال قراءاتي لأديبات الكويت لفتت انتباهي الكاتبة فوزية شويش السالم والسبب في هذا هو أسلوبها الفني بشكل عام والذي يخرج من المألوف فيَنتمي إلى ما يسمّى بمدرسة "ما بعد الحداثَة" في الأدب.

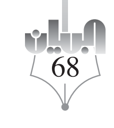
■ هل وجدت مصادر سهَّلت مهمتك؟

- نعم كثيراً. خاصة من دولة الكويت، ولقد جمعت حشداً كبيراً من المصادر الأولية والثانوية، وحصلت على معظم هذه المصادر مجاناً ليس فقط من أديبات وأدباء الكويت، بل أيضا من بعض المؤسسات التعليمية والثقافية العامة والخاصة، فأنتهزُ هذه الفرصة لأشكرهم جميعاً مرة أخرى، وأتقدّم بجَزيل شكري لشركة الخطوط الجوية الكويتية لنقل الكتب لي مجاناً إلى بريطانيا.

■ لماذا طبعت الكتاب باللغة الانجليزية وليس بالعربية؟

- كما ذكرت آنفاً، كتبت هذا الكتاب أصلاً كأطروحة لنيل درجة الدكتوراه، وبما أن بريطانيا ناطقة بالإنجليزية، من الملتزم أن تكون كل رسالة أكاديمية في تلك الدولة مكتوبة بهذه اللغة وبما أنّني لا أريد أن أترجم كتابي بنفسي، أترك الفرصة لشخص آخر أن يقوم بترجمته.

■ هل شاركت بمؤتمرات ثقافية؟وما هي البحوث التي قدمتها؟



نعم شاركت بالعديد منها، وما زلت أشترك، في مؤتمرات أكاديمية وثقافية كثيرة حيث أقدّم أوراق علمية عن بحوثي عن الأدب الكويتي عامة وقضية المرأة الكويتية خاصة ومن تلك المؤتمرات "مظاهر الحركة النسوية" و"ما بعد الحداثة" في أدب المرأة الخليجية و إمعان النظر في روايات فوزية شويش السالم — ورقة علمية قدّمتها في الندوة العالمية تحت الشعار: «تخطيطاً للجديد: الظواهر الجمالية، اتجاهات جديدة وإبداعات في الأدب والثقافة» التي نظمها قسم الأدب الإنجليزي وعلم اللغة بجامعة قطر بتعاون مع كلية جامعة جيورجتاون للشؤون الدولية في قطر والمنعقدة في الدوحة (٢١-٢٢ فبراير ٢٠١٠)،و"بين الكويت والعراق" دراسة تحليلية عن قضية الهوية في روايات إسماعيل فهد إسماعيل» — ورقة علمية قدّمتها في الاجتماع السنوي (المؤتمر العالمي) لجمعية أميريكا الشمالية لدراسات الشرق الأوسط المنعقد في مدينة بوسطون الأميريكية (٢١-٢٤ نوفمبر ٢٠٠٩).

«الأدب كوَسيلة لنشر التوعية النسوية في الكويت: الكاتبة الراحلة هداية سلطان السالم وقصتها "خريف بلا مطر"» — ورقة علمية قدّمتها في المؤتمر العالمي السنوي لكليات العلوم الإنسانية في ولاية فيرجينيا الأميركية المنعقد في جامعة رادفورد الأميريكية (٤-٥ أبريل ٢٠٠٨).

«المرأة في الصراع العراقي-الكويتي: دراسة تحليلية عن تصويرات قصصية

الأدب النسائي في الكويت يتركز حول "قضية المرأة" العالمية والتي تتضمن قضايا فرعية كثيرة متعلّقة بوضع المرأة في المجتمعات الإنسانية عامة،ومن هذه القضايا ما يتعلق غالبا بأمور اجتماعية- ثقافية، وأحياناً، سياسية- اقتصادية.

لصمود ومقاومة المرأة الكويتية أثناء الاحتلال العراقي للكويت» — ورقة علمية قدّمتها في الكونغريس (المؤتمر) العالمي الثالث عشر للجمعية الألمانية لدراسات الشرق الأوسط (دافو) المنعقد في مدينة همبورغ الألمانية (٣٠ نوفمبر- ٠٢ ديسمبر ٢٠٠٦).

«سيطرة الرجل وتمرد المرأة: دراسة تحليلية عن الحب وقضايا اجتماعية أخرى في الرواية مُزون لفوزية شويش السالم» — ورقة علمية قدّمتها في المؤتمر العالمي للجمعية البريطانية لدراسات الشرق الأوسط (بريسميس) المنعقد في مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن (٤-٧ يوليو ٢٠٠٤).

« "نعم، يا حضرة القاضي ... لقد قتلته": إمعان النظر في أسباب العنف المنزلي من قبل المرأة كما صُورَّت في القصة "من ملف امرأة" للكاتبة الكويتية ليلى العثمان» — ورقة علمية قدّمتها

> **لفتت انتباهي الكاتبة فوزية شويش السالم والسبب في هذا هو أسلوبها الفني بشكل عام والذي يخرج من المألوف فيَنتمِي إلى ما يسمّى بمدرسة " ما بعد الحداثة " في الأدب.**

في مؤتمر «التجاوز ضد التقاليد» الذي نظمه قسم الفلسفة بجامعة دوندي الإسكتلندية (٢٩ مايو ٢٠٠٤).

«قضية عدم المساواة بين الجنسين كما صُوِّرتْ في الكتابات القصصية لأديبات الكويت» — ورقة علمية قدّمتها في المؤتمر العالمي للجمعية البريطانية لدراسات الشرق الأوسط (بريسميس) المنعقد في جامعة أكسيتر (١٢-١٥ يوليو ٢٠٠٣).

■ **ما هي البحوث التي سوف تقوم بها مستقبلا؟**

– الآن، وفي المستقبل، مستمر في إجراء بحوث مقارنة عنِ كتابات الأديبات الخليجيات عموماً. وهدفي هو إبراز الحقيقة بأن الكاتبة الخليجية ليست أقلّ شأناً وعقلاً وعلماً من نظيرتها في العالمين، العربي والغربي، وأنها أيضاً قد ساهمت، ولاتزال تساهم، في تكوين مجتمعها كي يصبح مجتمعاً عادلاً مُساواتيّاً راقياً.



مسرح

الزائر .. للكاتب بول شاؤول

ناصر الملا

الزائر.. صرخة كاتب للمؤلف: بول شاؤول

بقلم: ناصر الملا *

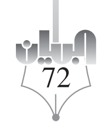
المسرحية ما هي إلا صرخة كاتب وممثل ومخرج فنان في الضمير الإنساني، ليتسنى لذلك الضمير إعادة إدراج لما هو عليه وتكييف واقعه لما يريد أن يكون عليه، والمسرحي اللبناني بول شاؤول من أولئك الذي يخفون المرارة في ضمائرهم، ولكن في العلن، حيث النص والعرض المسرحي تجدها قد أخذا مكانهما الطبيعي على خشبة المسرح، فإنك تلمس نبوغه وإصراره بل ونضاله من أجل إثبات المسرح الذي يقدمه.

وفي مسرحية الزائر التي تتبنى مذهب المسرح العبثي تطالعنا شخصيتان رجاليتان بالمفهوم المتعارف عليه، ولكن في مواجهة الواقع المرير الذي يفرض على الإنسان تحمّل ما يفوق طاقته نجدهما خائرين، تائهين في لجّة السياسة والمجتمع والحياة، كحياة مسلّم العيش بها، فمع انطلاقة الشخصية الأولى في الحديث نجد أن طرح التساؤل فرض لم يسنّه شاؤول من مخيلته، وإنما جاء به من التجربة الإنسانية المعاشة في مجتمعه وبالتالي هي أحداث مريرة، قاسية، شنيعة الوصف إن أردنا أن نوصفها بذلك، فيبدأ أنيس بالقول: أحياناً ترفع يديك مستسلماً وتقول ما عدت أريد أن أفهم شيئاً. خلص! فلتجر الأمور على هواها. فيرد حليم، الشخصية الثانية: "وتجري على هواها" ومن هذا الخيط نلمس المدى العبثي الذي تناول فيه شاؤول عمله المسرحي، فأنيس وحليم يلتقيان في شقة مكونة من كراس جلدية، وطاولة، ومذياع، ومنافض، وعلب سجائر، وهي شقة مهجورة من قبل الطبيعة الإنسانية التي يتعارف عليها البشر الذين في العمارة أو في الخارج فهل هذا التواجد الطبيعي حل لمعاناة الإنسان؟ وإن كان حلاً، فلماذا لفظ هذا الوجود الطبيعي شابين يافعين أو رجلين منهكين يعول عليهما المجتمع والإنسانية مستقبلاً الشيء الكثير!

في المسرحية تغيب المرأة، وبالتالي يغيب عن الرجل نصفه لآخر، فنلمس في النص إذاً نصفاً مفقوداً ليفرض علينا وجود أنيس وحليم شيئاً من اللامبالاة لكل ما يدور من حولهما في الحياة، وبالتالي المرأة كانت أو لم تكن في حياتهم فلن يجدي وجودها معهم أي نفع.

---

*ناقد وكاتب مسرحي من الكويت.



السندان والمطرقة

نفهم إذاً أن حالة من الانكسار العاطفي حلت بهاتين الشخصيتين، فالحروب الطاحنة التي اندلعت في منتصف السبعينيات في لبنان واستمرت إلى التسعين من القرن العشرين.. لتعود متفرقة شرارتها بين الطوائف.. ثم تتجدد مع إسرائيل لتشهد البلد من جديد حالة استنفار أمني ومجتمعي وإعلامي لم يشهد له مثيل.. بالتأكيد سوف تكون للحرب أضرار جسيمة في ممتلكات الناس وفي مصابهم بفقدان الأبناء في ساحات القتال، وحالة كهذه تجعل شاؤول ينظر لها في عمله المسرحي كما السندان والمطرقة. فهناك من بيده هذه المطرقة، هل هو السياسي؟ أم الحاكم أم هي تجارب أحزاب تنفذ في البشر من أجل كسب مادي ومعنوي يعود عليها؟ ولأن حليماً قد مشى مع هذا الركب، فنجده يركب الخوذة، وهو يخاطب أنيس، ولأن ركوبه بالخوذة كان حلماً، لذلك انعكس هذا الحلم وفرض نظرته على الأحداث فيقول؛ أي حليم: " حلمت مرات بأني أركب خوذة ضخمة وأجدف في بحيرة واسعة.

فيرد أنيس عليه: وحدك؟

حليم: بكيت كثيراً في تلك الخوذة حتى بلل دمعي محملي، كنت أجدف وأبكي.. أعدو وأبكي.. أبكي وأجدف .. سمعوا دمعي عن بعد عدة فراسخ.

أنيس: بدمع مسموع؟

حليم: ثم بكيت بكيت بلا صوت، بدفع فقط، رأيت دموعي كلها أمامي صامتة ككتاب.. الصوت يحجب الرؤية، كانت دموعي غريبة في تلك اللحظات، واحدة حمراء مستديرة كأنها ساقطة من شجرة واحدة خضراء معكوفة، كأنها معلقة على قبعة أخرى كالسيجارة كدت أشعلها، وأخرى كالسرير كدت أتمدد عليها، وأخرى كالشارع كدت أمشي فيها، رحت أتفرج على دموعي وأبكي ثم أبكي وأتفرج على دموعي وما كان بد من أن أصرخ بعد كل هذا الصمت.. فصرخت، وكانت صرختي بلا لون حطت بلا وزن ولا ملابس على كفي.. لكن.. لكن أضحكتني حتى الدمع دمعة واحدة.

ركب الخوذة إذاً هو ركب التيار المنجرف والمتعطش إلى سفك الدماء.. لعلّ اللون الأحمر كان شاغل الشخصيتين، فهو خيال يرونه حيناً، وانبثاق من الواقع الاجتماعي يميل إلى التكرار في أحايين متعددة حول دوامة الصراع، وهذا ما خلق الوهم في حين لدى أنيس، فالمعول قائم لهدّه في أي لحظة على رأسه وهو الأمر الذي تنبّه له حليم.

ذلك البلد

في جانب آخر من النص نلمس اقتراب الشخصيتين من الحدث.. الآلة المحطمة، الأحزاب المتناحرة على السلطة، أحلام وآمال الشباب، طموح الإنسان يهوي في النزاع البشري، ولكن هل الإيمان راسخ أو قد رسخ في ضمائر أناس ذلك البلد! نرى أنيس يخاطب حليماً قائلاً: " عليك أن تشكر القدرة الكونية على كل شيءّ" وفي جانب آخر يتابع أنيس: " عليك أن لا تيأس من رحمة الرب، وفي جانب آخر يتابع.. " عليك أن تندم على كل ما اقترفته يداك، وعلى كل ما ستقترفه يداك، والآن عليك أن تمشي بخطى ثابتة واثقة نحو المصير".

ويذهب المسرح العبثي تعريفاً وتوصيفاً إلى هذه الجزئية من الفعل الإنساني بتوصيف واقع الشخصية الحق دون نطق المراد من الدافع للشخصية إلى ذلك الحق، لأن العبث لا يريد وضع الواقع في خانة المذنب، وبالتالي يخلص إلى فك الوثاق عن تلك الشخصية أو من هي على شاكلتها، وإنما عرضه أن يخلص الإنسان مجتمعه بإنسانيته، وأن لا يكشف ظالته أنّى سعى لها، فهو قد سعى وخلص بالمعنى الوجودي له في الحياة.

نهاية متوقعة

لذلك أراد شاؤول أن يعبر عن هذه الحالة بعدم من الاستقرار والتحسب للقادم من الأيام لما يعترض تلك الشخصيتين بالشكل العبثي وليس بالمضمون العبثي ذي البعد الفلسفي المحض للواقع الإنساني. ولعلّ النص قد اهتز حينما اهتز الميزان العبثي فيه، إذ أن الوضع العبثي كان واضحاً فيه، ولم تخف الكلمات حلول مرابطة للمعادلة العبثيَة فيه. أي أن يكون على الأقل القارئ للنص أو المشاهد للنص المسرحي، ممثلاً على خشبة المسرح، مجروراً في التورط بالأزمة الإنسانية التي يحدثها نصٍ المؤلف، وبالتالي يستتبع حلاً أو حلولاً تسهم في إنجاح رؤية المؤلف الذي ذهب بها في نصه المسرحي، والنهاية تكون متوقعة حينما يقدم حليم على قتل نفسه لأنه استسلم لتاريخه وفشله فيه، ليعكس لنا إدانة منه إلى هذه الحياة أو إدانة من الحياة له.. هو حل هروبي، وليس العبث مسرحاً قائماً على هروب الشخصية فيه، وإنما الشخصية فيه تمثل قمة الخلاص الإنساني لما يدور من حولها.

المسألة في هذا النص وكخلاصة استنتجتها أن القتل أو الانتحار أو الهروب ليس مبرراً للمؤلف؛ لأن مجتمعه (أي مجتمع هاتين الشخصيتين) هو الذي انتحر وهرب عن ذلك الإنسان المفقود فيه، لذلك نقص أو قد فات المؤلف شاؤول توظيف المسرح العبثي بالشخصيتين، وبالتالي إسناد تجربتهما إلى الاصطدام بالأزمة أو بالحياة التي هما بها ليكونا خصمين لدودين لتلك الأزمة، وعلى ضوء ذلك نخلص بمعنى حرفي للعمل المسرحي.



قصة

حدث يوماً

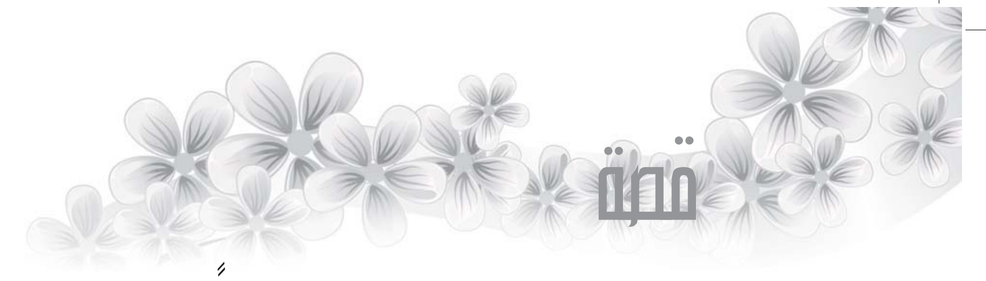
د.عادل العبد المغني

الوقوف خارج الأحزان

ليلى محمد صالح

أربعون ربيعاً

جيساس جارديا ترجمة: محمد هاشم عبد السلام



حدث يوماً

بقلم: د. عادل العبد المغني *

نظر الأحفاد إلى جدهم – الضابط المتقاعد– باستغراب وهو يروي لهم الحكاية، وسأله أصغرهم بدهشة عجيبة:

– هل حقاً ما تقوله يا جدي؟

أجابه الجد بثقة وحكمة.

– نعم يا سعود صحيح، ويحدث في الدنيا مصادفات أغرب من هذا .. قاطعه الحفيد الآخر.

– نريد التفاصيل يا جدي لقد شوقتنا.

– حسناً... قال الجد الذي أسند ظهره إلى جدار دوانيته المليء بالصور حين كان ضابطاً في مخفر المرقاب قبل أكثر من خمسين سنة مضت.

رفع كأس الشاي الصغير إلى شفتيه الملاصقتين لشاربين أبيضين ولحية كذلك بيضاء.

كانت أعين الأطفال ما تزال معلقة عليه بانتظار أن يكمل الحكاية...

– نعم يا جدي، وماذا حصل بعد أن رن جرس الهاتف في المخفر.

– الذي حصل أن الشرطي الذي كان يقف بجانب الهاتف، رد على المكالمة وسمعته يرحب بالعم أبو عبد العزيز ويقول له: "نعم هو عندنا". ثم وضع يده على السماعة وهمس لي إنه العم أبو عبد العزيز يسأل عن السجين ناصر راشد، فرددت عليه باستغراب:

"أنت متأكد أن العم أبو عبد العزيز يسأل عن السجين ناصر"؟!

أجابني "نعم"، فتساءلت في سري، هل يريد أن يتوسط له؟، ولكن العم أبو عبد العزيز ليس من هذا النوع، ولا يقبل بأن يتشفع لنصاب كهذا..

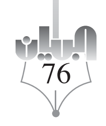
طلبت من الشرطي أن يعطيني سماعة الهاتف:

– يا هلا عم أبو عبد العزيز الله يحييك، أنا الضابط مبارك.. تفضل عمي آمر؟!

– مرحباً بك ابني مبارك.. كنت أسأل عن ضابط عندكم اسمه ناصر راشد..

---

* باحث وقاص من الكويت.



- عفواً عمي، ناصر راشد سجين "مو" ضابط!

- سجين!!... كيف؟! هو الذي أخبرني أنه ضابط في مخفر المرقاب، واستلف مني مبلغاً من المال على أن يعيده لي، وحين تأخر اتصلت به في المخفر حيث قال لي أنه يعمل به..

- عفواً عمي نحن قبضنا عليه بتهمة الاحتيال والنصب على الناس.

كان العم أبو عبد العزيز رجلاً ثرياً وكريماً، وينفق على المحتاجين بسخاء، وله شخصية متميزة، فأول شيء يسأل عنه المحاسب الذي يعمل عنده، فيما إذا كان أرجأ ديون المعسرين وأخرج الزكاة ووزع الصدقات على الفقراء.. وفي نهاية كل ذلك لا ينسى العم أبو عبد العزيز عبارته الشهيرة: "ولكن دون أن يعلم أحد أني وراء ذلك".

شردت قليلاً وأنا أتحدث مع العم أبو عبد العزيز عن هذه المصادفة الغريبة، فكيف يتصل يسأل عن شخص نصاب انتحل شخصية ضابط شرطة في مخفر المرقاب ليكون هذا الشخص في هذه اللحظة بالذات رهين السجن في المخفر نفسه..

قلت للعم أبو عبدالعزيز: أمهلني لحظات لأحقق مع المتهم ثم سأتصل بك.

أغلقت السماعة والذهول ينسدل على وجهي، ولم أستفق إلا وأنا أمام المتهم ناصر راشد في الحجز:

- هل تعرف العم أبو عبد العزيز؟

رد بتردد وارتباك:

- نعم.. لا... يعني أعرفه ولا يعرفني.. لقد سمعت عن كرمه وجوده فقررت أن أستغل ذلك فاستدنت منه مبلغاً من المال وكنت أنوي أن لا أعيده إليه...

- حسناً وكيف إذاً أعطيته اسمك الحقيقي، ولماذا أخبرته أنك تعمل في مخفر المرقاب؟!

أطرق السجين كمن يبحث عن إجابة هو لا يعرفها:

- صدقاً لا أعرف.. يبدو أن الله أراد أن يعاقبني فأنطقني بالمكان الذي سيعثر فيه علي هذا الرجل الطيب.

- سأله أحد أحفاده الذين كانوا يصغون بذهول عجيب "وهل ضربته"؟!...

- كدت أفعلها فعلاً إلا أنني بعد أن اتصلت بالعم أبو عبد العزيز لأخبره بأن القدر كان إلى جانبه، وبأن السجين دل سلفاً على المكان الذي سيعثر فيه العم عليه من دون أن يدري أن ذلك سيحدث حقاً. ولو لم يذكر له أنه يعمل في مخفر المرقاب لما فكر العم عبد العزيز بالاتصال بهذا المخفر ولما عثر عليه جاهزاً داخل السجن...

- "ولماذا لم تضربه"؟! صاح أحد الأحفاد.

ابتسم الضابط المتقاعد، ونظر إلى صورته المعلقة على الجدار، ورد:

- هل تصدقون.. لقد عفا عنه العم عبد العزيز...

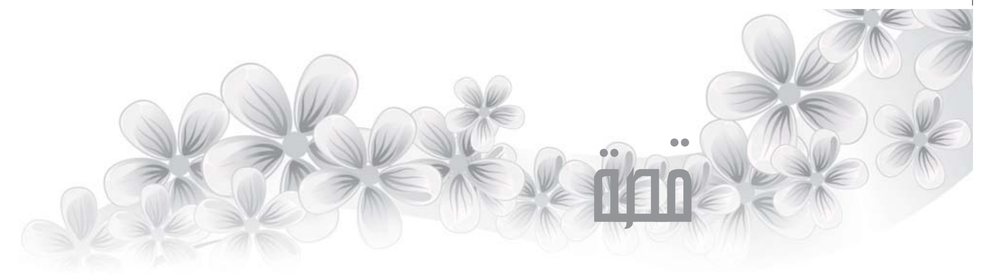


بدت علامات الدهشة على وجوه الأحفاد، وظهروا كأنهم لم يصدقوا الحكاية، ولكن الحياء منعهم من الإفصاح عن ذلك. لكن الضابط المتقاعد استعاد خبرته في التحقيق مع المتهمين وكشف الزيف من الحقيقة، فنظر إليهم بحدة صارخاً فيهم بعصبية:

- "شكلكم مو مصدقين ها"؟!

لم يرد الأحفاد ونكسوا رؤوسهم والضحك يغالبهم دلالة على أنهم شككوا في الرواية، فنهض الضابط بحركة خفيفة لا تناسب وعمره، ثم خرج من الغرفة مسرعاً ومتكئاً على عكازه، وأخذ يردد بصوت عالٍ:

ــــ أقسم بالله أن القصة حدثت فعلاً.. وإذا كان جيلكم "ما يسويها" فجيلنا كان يسوي أكبر منها.. والله حدثت..



الوقوف خارج الأحزان

بقلم:ليلى محمد صالح *

في الجناح الخامس، تدور في فلك نفسها، ليلة أخرى تموت، يوم آخر يبدأ. التفكير يعتصرها من كل جانب، راقدة على الفراش الأبيض لا تستطيع الحراك.

في النهار قد تتلهى، قد تتمكن من النسيان، تستطيع أن تخيط جروحها بخيوط منسوجة من الاستغراق بالقراءة والحديث مع الزوار.

رغم أنها طلبت من الممرضة أن تعلق على غرفتها كلمتين، ممنوع الزيارة.

في الليل لا رغبة لها في الحديث مع أحد. وإذا كانت لها رغبة فمع من تتكلم؟

الورد أمامها لا يتكلم، "السكون العميق لا يتكلم، الأنابيب والأسلاك التي تغطيها لا تتكلم، لا شيء أمامها، سوى الوحدة وأنفاسها المحترقة التي تنساب في عروق الصمت.

الألم يتمدد على طول شرايينها الباردة بشجن خاشع، قسوة التمزق تطحن جراح عظامها، لا شيء يحيطها سوى البياض، بياض نقي كالندى، بياض الغرفة، شراشف السرير، قميص النوم، الممرات والجدران البيضاء.

تتذكر قصيدة أمل دنقل(١) – ضد من– التي كتبها أثناء مرضه– عن المستشفى والبياض.

لون نقاب الأطباء أبيض.. لون المعاطف أبيض

لون الأسرّة.. أربطة الشاش والقطن

كوب اللبن.. كل هذا يذكرني بالكفن

تشعر بالملل، الوقت بطيء قاتل، لحظة، لحظة، دقيقة، دقيقة.

تتملكها رغبة عنيفة في الفرار من هذا المكان. لكنها مقيدة لا تستطيع أن تفعل شيئاً. لا تستطيع أن تتحرك، وإذا استطاعت فالمكان محاط بالكاميرات. أطباء، ممرضات، وعلى البوابة الرئيسية حراس.

رائحة الأدوية، التعقيم، المطهرات، التي تستنشقها، شبعت منها.

هذه الرائحة منذ سنوات، كم تمقتها.

---

* أديبة من الكويت.

(1) أمل دنقل: شاعر مصري معروف.

النور خافت في غرفتها، الطبيب يدخل عليها مع الممرضات.

طبيبها التشيكي (ميلنكو) جراح كبير مستشار، يستأذنها، يخبرها بغيابه أسبوعاً لحضور مؤتمر. تدمع عيناها لتواضع الكبار، الكبار كلما ازدادوا علماً تواضعوا أكثر وأكثر.

بابتسامة مطمئنة يخبرها:

تجاوزت مرحلة الخطر، أنت بخير، بحاجة فقط للوقت. الأحداث المتكررة لكسر العظام تجعلها مسكونة بالحزن والضيق والقلق.

القلق والحزن يسيران في جسدها مسار الدم في العروق.

ممرضة الرازي للعظام، تشفق عليها، تدثرها، تستمع إليها وهي تهذي محمومة، غارقة في بركة من الحمى والهذيان.

ذكرياتها في المستشفى حميمة، غرفتها الخاصة تقابل خفارة الممرضات.

كوميدي صغير مغطى بدانتيل أبيض، يحتضن الساعة والمذياع والكتب وثلاثة كراسي لجلوس المقربين.

هي مستلقية على سريرها الطبي بين اليقظة والمنام، صامتة شاردة، زائغة النظرات. كأنها تحمل في قرارها العذاب، عذاب العالم كله، أنات وآهات، وضيق، ضيق في صدرها، ضيق في مساحة المكان والزمان. تقنع نفسها بالرضا.

بالفرح، الزوّار دائماً حولها، لا تدري هل وجودهم أم وجودها يمنح هذا المكان التميز والحضور. هل وجود الزوّار يمنح الفرح.

* * *

رحيمة، العاملة، كانت أكثر سعادة واغتباطاً بعودتها لمستشفى الرازي.

تجلس عندها دائماً خلف الباب الموارب لتستريح، ترحب بها في وحدتها، تبحث "بـ الريموت كنترول" عن فيلم هندي لتشاهده من أجلها، وإذا ما أحست بوخز الألم، كطعنات السكين الحاد، تخلط لها البيض بالكركم، تضمد به رجلها.

رحيمة تقول:

- ماما هذا دوا واجد زين، نستعمله عندنا في حيدر آباد(٢).

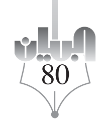
تغطيها، ترتاح، تنام، دون أن يدري أحد.

سلوى الممرضة، نشطة سريعة الحركة لها وجه صارم عصبي، طويلة اللسان، تخاف منها، تتحاشى طول لسانها، كل يوم تمد لها يدها، صامتة، تقوم بقياس ضغط الدم وتخرج.

ميري رئيسة الممرضات صلبة، حازمة، تؤدي مهنتها بالحب والحنان، كل يوم تجلب لها

---

(٢) حيدر آباد: مدينة في الهند.



من حديقة سكن الممرضات وردة عباد الشمس صفراء.

جوزفين ممرضة حنونة، صوتها ندى، وابتسامتها جذلى، هي الوحيدة التي تسمح لها بغسل شعرها، يا صعوبة غسل الشعر على فراش المرض، مستلقية بلا حراك، تتسلى مع جوزفين وهي تحدثها عن ذكرياتها مع خطيبها الوفي بالمنصورة(٣)، وإذا ما سمعت النداء، تركض، تغيب، تتركها لحظات ثم ترجع لتكمل حديث الهمسات، حديث القلق لرسائله المتباعدة، تخبرها بلوعة: رسائله أخذت تحمل ضعف الإخلاص، ضعف نبض القلب، وضعف خفايا الحب البعيد.

ترد عليها مبتسمة.

- الضعف الإنساني والضعف العاطفي ليسا بعيب جوزفين. انتبهي. كوني حذرة، الأسرار عند الأحباب وديعة. عليك أن تعرفي أن الحب حلو في البداية وصعب في النهاية.

الطبيب يدخل عليها ثانية منبهاً:

- لا تنسي أن تحركي أصابع رجليك ليتحرك الدم، وتحركي يدك التي لم تُعلق بها قنينة المغذي.

في الليل يزداد الألم، تحس وكأن بداخل ساقها شيئاً يحفر بها، الجرس المعلق بسريرها معطل، تنادي بصوت منخفض:

- سستر جوزفين، أرجوك، أرجوك، أتألم ألماً فظيعاً، أعطني إبرة لأنام. تسرع الممرضة بالإبرة المقررة لها، تغرسها في وريدها، تفرغ الحقنة، بعدها. تقرأ الفاتحة والمعوذتين وتنام.

* * *

الحادث وقع حين كانت تسير على جسر الجامعة، الجسر يوصل منطقة العديلية وقرطبة بالخالدية واليرموك(٤). كان الجسر مزدحماً لعودة الموظفين والطلبة، ازدحام، الازدحام يخنق الأنفاس، يسيل الانتظار طويلاً بعيداً عن العيون، الجسر مكتظ بالسيارات.

سيارات، أشكال، ألوان، موديلات. فجأة وعلى نحو مذهل، وبكل ما في الثانية الزمنية من سرعة، تضربها سيارة. سيارة شاب طائش يسير بسرعةٍ جنونية على الجسر، سيارته حمراء تصاميمها غريبة. كان الارتطام شديداً مروعاً، يهتز مقود السيارة بيدها، تترنح السيارة يمنة ويسرة، الضربة مؤلمة وقاتلة، ترتجف من خلال كل عظامها، في تلك اللحظة الدامغة.

ساقها الضعيفة المصابة ترتطم بالحديد، لكن خفقات قلبها تبقى تنبض بشدة كي

---

(٣) المنصورة: مدينة في مصر.

(٤) العديلية- قرطبة- الخالدية- اليرموك: من مناطق الكويت المعروفة.



يستمر العذاب. لا تستطيع أن تقف ، لا تستطيع أن تتحرك، تحس وكأن تسونامي(٥). قد مسها فتحولت إلى ركام مبعثر. جسدها اليابس، ووجهها الشاحب على أسفلت الرصيف ملقى على الفراغ بالعراء، لا شيء يظللها سوى السماء. ممددة على قارعة الطريق في فرن الظهيرة الحارق، تشم بعمق تراب الأرض. تغمض عينيها، تسرح، تتمنى لو تستطيع الفرار في غياب ينسيها هذه اللحظات العقيمة، ذرات الرمل والتراب تتسرب إلى عينيها، تشعر بحرقة، تسرع بإغماضهما، تستر وجهها بكفيها. ما أحلى إغماض العينين. ما أحلى الدفء والاسترخاء تحت الشمس الحارقة، ما أحلى التحليق بصمت. يسخن الدم في عروقها، يندفع في شرايينها باعثاً ألماً لذيذاً، لا تستطيع التحرك يداها لا تتلمسان إلا الرصيف الحار يا إلهي ماذا يحدث الآن؟ ماذا يقع الآن؟ تغمض، تتمنى أن تكون طائرة ورقية تطير عالياً، تحلق، تحلق في الهواء مع الرياح والسموم. الرصيف حار، الإسفلت حار، تحس أن ضلوعها تحترق وهي ترتشف الحرارة جرعة، جرعة، ما أدفأها من قطرات حارقة. تحس بلذة أسفلت الرصيف الحار، تحس بلذة حرارته الطاغية الدافئة. الدفء أول الحياة، الدفء أول الموت، تسمع ضجيج الشارع، تسمع ضجيج الأصوات، عيون وأصوات، العيون تنفذ إلى مسامها، الأصوات تتجمهر حولها بفضول، هذه العيون والأصوات لا تدرك كم مرة نامت مكسورة الأطراف. استفهام، ازدحام، تشتد الفوضى، يشتد الازدحام. أحذية، أقدام، دشاديش بيضاء، عباءات سوداء، الدائرة تضيق حولها، الضيق يحيطها، ضيق في المكان، ضيق في الأعماق، وهي بين ذلك متقرفصة على الرصيف بجسد يخور، وحيدة، مستلقية في زحام الغرباء، لا تعرف أحداً منهم. رجال الإطفاء، رجال المرور يحاولون إعادة النظام، يؤشرون للسيارات بتواصل السير- سيارة الإسعاف تحول دون توقف، عويلها ممل يشق الآذان وينهش القلب والدماغ.

أحد المتفرجين:

- كل مدن العالم شيدت الجسور، جسور تاريخية أثرية، جسور فنية، جسور لعبور الناس والسيارات وعبور الزمن إلا نحن شيدت للازدحام.

متفرج آخر يصرخ:

- هل يعقل على الجسر كل هذه السرعة الهائلة؟ للأسف لا يدركون مدى خسارتنا للإنسان.

صوت الإسعاف، طوت.. طوت.. يطغى على كل الأصوات. يضعونها على النقالة وينقلونها.

محقق المستشفى:

- الحمد لله على السلامة، بالحديد ولا بالإنسان، الإسعاف كل يوم تنقل لنا أنواع

(٥) تسونامي: إعصار بحري ضخم وقع في دول شرق آسيا- أندونيسا-٢٠٠٧م.



الحالات. المستشفى ضاقت بالمصابين بسبب حوادث السرعة وعدم المبالاة، الحمد لله على كل حال.

يتجمع حولها الأطباء والممرضات، الطبيب المختص ينصحها بملازمة الفراش وعدم التحرك لمدة ثلاثة أسابيع. الحادث بسيط، لكن أي عضو ضعيف في الجسم سريع الإصابة.

تنزف أحلامها، تتألم بصمت، تذوي بصمت، تماماً كسراج قديم فقد كل زيته على رصيف الجسر.

* * *

في المستشفى أصبحت صديقة الجميع. عمال، أطباء، ممرضات، الجميع يحبها ويحاول مساعدتها لتجاوز حالتها المرضية. توزع عليهم كل ما يأتيها من هدايا. باقات زهور، حلوى، عطور، معهم تحاول أن تنسى حالتها.

كل ليلة، الوحدة تعتصرها بسلسلة من الألم المر، نوم مستمر، جمود قاتل مستمر،مقيدة على السرير لا تستطيع الحركة. عيناها على الباب والنافذة في صبر القنوط.

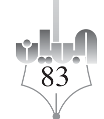
فجأة يعلو صراخ، الصراخ حاد يشق الآذان، صراخ في الجناح المقابل، استغاثة تعلو استغاثة عمال يركضون حفاة يبكون، يحملون عاملاً مسناً فاقد الوعي، تغطيه الدماء من قمة رأسه حتى القدمين، صدمته سيارة كبيرة (تنكر) (٦) لتوزيع المياه. تسمع صراخ الاستغاثة.. لم تستطع الاحتمال. تتألم، تبكي بحرقة، تبكي بألم، تبكي التكاتف الجميل لمساعدة الإنسان لأخيه الإنسان.

العامل مازال ملقى جسده النحيل الضئيل، ممدداً على السرير، أنفاسه تتصاعد. يئن متألماً في الجناح الذي أمامها. تسمع صرخة الأنين، تحاول أن تسد أذنيها، لا تستطيع، تنحدر دموعها. لا تستطيع احتمال صرخة الألم. آه يا رحلة الكفاح الطويلة التي قضاها هذا العامل سعياً وراء لقمة العيش، آه يا حرقة انتظار الأهل في البعاد ليعود لهم محملاً بخيرات الكويت.

تحاول الحركة، تحاول ثانية، تحاول ثالثة، بهمة تزيح عنها أنابيب التغذية والغطاء. تجرجر أرجلها، تتكئ فوق عكازين، تلف نفسها بالشال، تسرع، تقف. تجد نفسها قوية وهي المقيدة بمسامير السرير، والمكبلة يديها بأنابيب الدرب المغذية. تجهش بالبكاء، دموعها حارة. تركض إلى الجناح الذي يرقد فيه العامل، تركض إلى سريره الذي يكاد يختفي من خلاله جثة هامدة. الدم يسيل من فمه والأطراف. تغرورق عيناها بالدموع، لم تتمالك نفسها، تبكي، تلقي عليه شالها الكشميري الأبيض. تصرخ بحرقة وهي تسمع من خلفها، صوت الطبيب يعلن النبأ

– لقد فارق الحياة. لفظ أنفاسه. سكن قلبه وتوقف عن النبض. مات، مات ، ترن

(٦) التنكر: سيارة صهريج كبيرة لنقل الماء.



في أذنها. . يطير قلبها من بين أضلعها. لم تقو ساقاها على حملها. تسري قشعريرة تهز جسدها.

آه يا حرقة العذاب! آه يا ضياع الإنسان في مجتمع الإنسان. إلى متى يبقى الإنسان ضائعاً بين كم من الأضداد المتشابكة حتى ينام نومته الأبدية؟ تجهش في البكاء، عاش غريباً ومات غريباً. لم يزعج أحداً من أهله بالبكاء عليه ولا بالحداد أو لبس السواد.

حزن طاغ يخيم عليها. لا تقوى على الوقوف – تتكئ على الحائط، على جدرانه تسيل بقايا دموعها في حزن مثالي خالص، تحس وكأنها معلقة بخيط لا مرئي يصلها بالسماء، خيط الإيمان بقدرة الله بما كان وما يكون.

الطبيب يلتفت إليها:

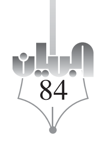
– للخلود طعم آخر، الموت قدر، وهذا قدره المحتوم، الموت بداية التجدد، الحياة قوية أقوى من الموت.

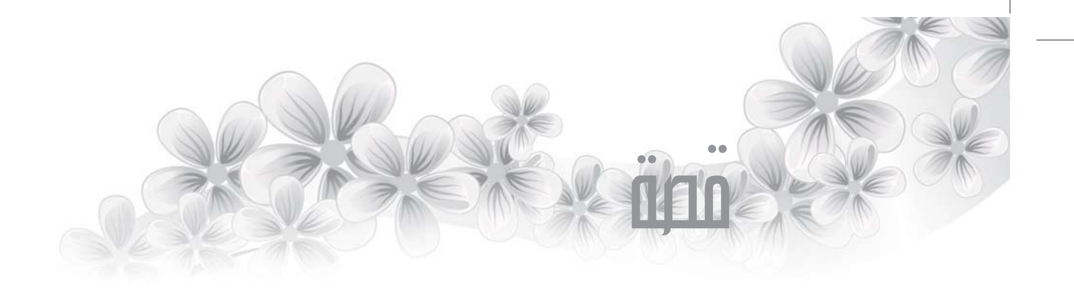
يستدرك:

كيف تمكنت من النهوض من الفراش؟ كيف تمكنت من السير على قدميك؟ تحس بنشاط يستيقظ داخلها، تشعر برغبة قوية عارمة في التغلب على ضعفها ويأسها، والاستمرار في قدرتها على الوقوف خارج الأحزان، وجعلها بعيدة خارج الزمان. تحس بقدرتها على صنع فرح الحياة، على صنع فرح الأمل، الأمل يتولد من صلب الألم والألم لم يستمر دون أن يرتطم في النهاية بالأمل، التفاؤل يملأ روحها بالخير، يمنحها الرغبة لتحلق بأحلامها حيث تشاء، تلك الأحلام التي رغم اصطدامها بالأقدار المعاكسة، إلا أن قناديلها الرومانسية بقيت مضيئة متلألئة، تشرق بالأمل المضيء، تبرق بشعاع وردي يتلألأ، يتلألا، تنعكس أضواؤه على عالمها الخارجي.

تشعر بالزهو، تشعر بالفرح، تحس أن كل ما بها، بدأ يخضر، بدأ يزدهر، بدأ يحيا من جديد.

* * *





أربعون ربيعًا..

بقلم: جيساس جارديا 1
ترجمة: محمد هاشم عبد السلام *

نترك الغرفة. تتقد الساحة في وهج الظهيرة. تغمر الشمس الشرفة وتضيء الكرسي القش البامبو، القطعة الوحيدة من الأثاث المتروكة بالخارج. لا أرى نباتات في أي مكان، ولا حتى أثر الأصص القديمة على بلاط الأرضية. شكل الشرفة كالهلال، مسدودة أمامي بجدار عال جدًا فقد تقريبًا لونه الأكسيدي الأصفر. توجد أسفل الحائط كومة صغيرة من الطوب. أشعر بالمرأة من خلفي تراقب تفرسي هذا. لا أسمع صوت تنفسها، لكن بالأحرى الحوار الواهن أو الخفي لروحها مع كل شيء يتحرك عبر الهواء أو بفعله. كما لو كان الهواء يُأَلِّقُ صاري قارب خفي صغير ألقى مرساته فوق صدرها. هذا ما يجب أن تكون عليه أحلامنا. ربما كانت كومة الطوب فيما مضى تشكل نبع أو بئر ماء للأطفال والطيور، فكرت بيني وبين نفسي. رأيت مرة نبع ماء مثل هذا لكنني لا أستطيع أن أحدد أين.

انتظرت المرأة عينيَّ لتعودا من حيث بدأتا، حيث الكرسي المتوحد المنعزل، وقالت لي: " لم يكن مهملاً أبدًا كما هو الآن. تركناه هنا ليهلك بفعل رعونة الفصول، لكنه يقاوم. تسأل أمي عنه كل صباح. جلس والدي "أرتيميو" عليه وهي على حجره، مداعبًا فخذيها وركيها حتى أهاج غرائزها. الآن مرت على هذا أربعون سنة".

المرأة مطبقة عينيها نصف إطباق. إنها جميلة، حتى في الثوب الذي ترتديه والذي يفسد هيئتها. إنه مفهوم الأم ذلك أنها تتشح بالسواد وترتدي ياقات عالية. لا أفهم كيف تتحمل القفص المزدوج الذي تعيش فيه: ثوبها وغرفة نوم أمها التي أخذت تعود

---

1 روائي وشاعر وكاتب قصة مكسيكي معاصر .
* كاتب وناقد ومترجم مصري



ببطء إلى التراب.

غرفة المرأة العجوز تبعث جرعات من الروائح الكريهة ترجع إلى بداية القرن الماضي. بينما كانت الابنة تخبر أمها عني، كنت أنظر إلى الرف حيث استقرت كؤوس كبيرة منقوشة بحروف ذهبية. هناك، كما هو الأمر عليه في أماكن أخرى، كان العالم يفسد ويتعفن باستمرار خلف الأبواب المغلقة. فجأة كرهت المرأة العجوز وتخيلت الإلقاء بها إلى الشرفة لتموت تحت الشمس، غارقة أخيرًا في الهواء النقي. إن لم تكن الابنة قد أعلنت أننا كنا بصدد الرحيل، لكان يمكن أن أشبع رغبتي هذه. عندما فتحت الابنة باب حجرة النوم، قالت أمها، في صوت واضح غير عادي: "كان أرتيميو بهجتي ومحبوبي".

على الرغم من قسوة شمس أبريل التي تحرقنا، إلا أنني والمرأة لم ننشد الظل. أخذت ملابسي تبعث نفس الرائحة التي شممتها في غرفة المرأة المريضة. شاعرًا بعدم الراحة، نظرت إلى المرأة الابنة ثانية. لكنها تبدو غير مدركة للرائحة النتنة. مازالت تنظر إلى الكرسي ذي المسندين. اكتشفت أن جلدها الساكن الهادئ، داكن مثل شراب عتيق.

"يمكن أن تتبين جودته"، تقول، مشيرة إلى قطعة الأثاث، "بمقدار ما تحمله".

الشخص صاحب الخيال المغرم بأشياء هذا العالم، مثلي، ربما يعتبر امرأة مثل هذه، تقريبًا، يتعذر عليها ألا يكون لديها زغب أعلى شفتها العليا، كدلالة على الحيوية المفعمة والنشاط المتقد للوجود. "منذ متى كان الكرسي بالخارج في اعتقادك؟" أسألها، متظاهرًا بالاهتمام. "أخبرتك بالفعل"، أجابت. "أربعون ربيعًا".

الزغب لونه أصفر كالكرسي الخيزران المضفَّر. تمتد على طول حافة هذا الزغب سلسلة من قطيرات متلألئة من العرق، بالغة الصغر. سأكون سعيدًا لو مسحتها بسبابتي؛ تاركة سبابتي تبقى على حافة شفتها.

"لكن سيدتي، هل اختبرته بعناية؟" أسألها ثانية. "لأنه غالبًا مع هذا النوع من الأثاث، نجده يبدو صلبًا بالنسبة للعين، لكنه ينهار تحت وطأة وزن ذبابة".

بدون أن تنبس بكلمة، سارت المرأة إلى الكرسي وأسقطت نفسها فيه بقوة، على عجيزتها. بدت اهتزازات صدرها كما لو أنها نجمت عن انفجار. تبادلنا النظرات، أنا والمرأة، فترة ليست بالقصيرة. كانت تبحث في وجهي عن انطباع ما فعلته لتوها.



وقعت تحت إغراء إعطاءها ما كانت ترغب فيه: أن أنبهر كالحمامة، فاغرًا عينيّ وفمي بكل الاتساع، لكنني لم أرغب في هذا.

قد تترجم بلاهتي بمعنى أنني موافق على أن الكرسي في الحقيقة يعد ثروة عظيمة. لدرجة أنني خائف من أن أرمش كثيرًا. التجارة هي التجارة. لا يمكنني أن أنسى هذا. رغم أن نظرتها التالية الخاطفة عصفت بي، إلا أنني سأبقى في الموضوع الذي بدأنا به. هناك شيء واحد، رغم ذلك، سأضطر للاعتراف به: لقد صارت المرأة أكثر جمالاً. إنها متألقة مشرقة. إنها ثابتة، جذابة بفعل شمس الأصيل. تُبَدِّل ساقيها تحت ثوبها، تصالبهما في تراخ. لا تحول عينيها عني أنا، تاجر التحف. لا أرتدي أبدًا رابطة العنق الخاصة بي عندما أقوم بالبيع، على الأقل عندما يكون الجو حار. يبدو أنني ولا شك في مظهر يرثى له. لا، الأمر ليس كذلك، المرأة لا تفكر بشأن أعمالي. إنها تنتظر مني أن أحل ربطة عنقي وأفر من هذا الطوق الخانق الذي يصيبني بالشلل. إنها تشفق عليَّ. فالربطة سميكة، عريضة كبيرة كثمرة الفاكهة. تحققتها أصابعي دون سذاجة، تلمع بسبب الحرير الذي لا أتذكر لونه. شعرت وكأنني في كابوس، بدأت أخلع رابطة عنقي على الفور لأتخلص منها. وبقي لغزًا بالنسبة لي هو لماذا ارتديت رابطة العنق في هذا اليوم وليس في يوم آخر. قبح عقدة الربطة يبدو واضحًا: إنها مسألة الافتقار إلى الخبرة في توظيف مثل هذه القطع من الملابس. تثاءبت المرأة. هذا له معناه. قبل أن ندخل غرفة أمها مباشرة – كان عليها أن تستأذنها لتبيع الكرسي وعلاوة على ذلك، أن تعرفها بالمشتري – طلبت المرأة أن ننهي المسألة بسرعة لأنها تأخذ قيلولتها في الظهيرة. أخيرًا حررت الرابطة الرطبة من ياقتي المقواة. أغلقت المرأة عينيها وأخذت رأسها في التثاقل. أُثقِلت بفعل أشعة الشمس، أبحث متأخرًا عن ظل أحد أعمدة الشرفة، العمود الملاصق للكرسي. المرأة نامت بالفعل، تصدر صوتًا خفيضًا بشفتيها، مازالت ساقاها متصالبتين. قررت أن أتركها نائمة. سأتأملها في صميم قلبي من منطقة الظل، ثم أنصرف. رائع جدًا هذا الصمت الذي يحيطنا، أستطيع بفضله تقريبًا سماع صوت طقطقة الشمس في السماء. ألاحظ أن ثيابي لم تعد لها تلك الرائحة الكريهة التي كانت بها، الكولونيا وكريم البشرة ينبعثان الآن من ملابسي، لمساعدة الظلال في عملها المنعش المفيد.

ليس لأشعة الشمس تأثير في وجه المرأة الذهبي. إنها في الحقيقة لا تعرق، باستثناء شفتها العليا. تنام أحيانًا ووجهها مائلاً إلى جانب واحد، كاشفة عن أذن صغيرة، وفي



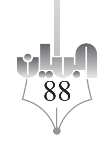
خلف رقبتها، ينسدل جزء من شعرها الطويل. لو أن الرقبة عارية، بالتأكيد ستعمي أي شخص ينظر إليها.

سأشتري الكرسي ذي المسندين منها، لكن سأخبرها أن بإمكانها الاستمرار في استخدامه في أي وقت تشاءه، ما دام هو المقصد الذي تنعم فيه بالرضا والراحة.

"أعيش الليل"، وأخبرتني أمام والدتها، "تستمع إلى هيام أبي أرتيميو: الحب، وفقًا للطبيعة البشرية ".

بدأ ظل الحائط في الانتشار إلى الأرض وتغطية الساحة. دنوت ببطء شديد جدًا نحو الكرسي ذي المسندين ووضعت راحتي على المرأة. ارتعدت، لا أعرف ما الذي سيحدث. أراها مشرعة عينيها نصف إشراعة وهي هائمة تائهة من أثر النوم. ثم تضع يدها فوق يدي وتقول: "عد في الغد، لكن مبكرًا. سيتحتم عليَّ تقديمك لوالدتي ثانية".

ترجمها عن الإسبانية: مارك شافر من كتاب "انتزاع الأحزان بعيدًا عن هذا العالم". المكسيك، 1998.





الكف القاتلة!

خالد خلف



الكف القاتلة!

بقلم: خالد خلف *

"هذه قصة أو حكاية واقعية وقعت أحداثها في عام ١٩٨٠ في مدينة جنيف السويسرية أنقلها بحذافيرها كما وقعت دون زيادة أو نقصان.

* * *

... رجل أعمال عربي.. له بعض الأعمال في جنيف.. وله أموال طائرة مستثمرة في سويسرا.. يذهب إليها كلما عَنَّ عليه السهر في نواديها، والأكل في مطاعمها الجميلة، والتمتع بمياه بحيرتها الرائعة. ومع ذلك ظل ذلك الإنسان البدائي الجاهل بالرغم من أنه قضى ست سنوات يدرس في أمريكا تنقل فيها من جامعة وأخرى، وفي نهاية المطاف اشترى شهادة جامعية ليقنع أباه وجده أن السنوات التي قضاها في أمريكا، وآلاف الدولارات التي أرسلت إليه لم تكن بلا فائدة(!).

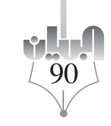
* * *

في يوم من أيام صيف عام (١٩٨٠) دخل صاحبنا إلى مطعم (دي دون) في شارع "وي دون الشهير" لكي يتغدى .. جلس على طاولة قريبة من الشباك المطل على الشارع، فلما جاءه (النادل) طلب كأس وسكي وصودا، مرت دقيقة وإذ بكأس الوسكي يوضع أمامه ومعه زجاجة صغيرة من الصودا.. وبعد أن رص النادل الكأس وزجاجة الصودا، أمره بأن يأتي له بالثلج قائلاً له: (آيس) ICE، استغرب النادل الطلب، ولكن ما يطلبه الزبون أمر مطاع ومجاب حتى وإن كان غريباً(!). ذهب وعاد ومعه ما عون من "الآيس كريم" ووضعه أمام السيد، وهنا وقف السيد وقال بالعربية: أطلب آيس- وتعني بالعربية – ثلجاً- وتأتي لي بالدندرمة .. يا حمار(!) ثم رفع يده عالياً وهوى بها على صدغ النادل الأيسر فأحدث صوتاً عالياً سمعه كل من كان بالمطعم ساعة اذن(!)، ورأى مدير المطعم ذلك الكف الكبيرة وهو يهوي على خد النادل الأنيق محدثاً تلك الفرقعة الكبرى، فأسرع إلى الهاتف ليحادث الشرطة – مرت دقائق معدودات فقط وإذ بباب المطعم شرطيان طويلان بملابسهما الرسمية، يقفان بباب المطعم حتى سدا بجسديهما مدخل المطعم.. ما إن رآهما مدير المطعم حتى أسرع إليهما وقادهما إلى طاولة السيد وجرى الحديث القصير التالي:-

- بونجور يا مسيو!
- بونجور

---

* كاتب من الكويت.



- هل ضربت النادل؟
- أصل أنا طلبت...
- أجب على سؤالي، هل ضربت النادل؟
- نعم.. بس أصل القصة ...
- أنا فقط سألت سؤالاً واحداً بسيطاً.. هل ضربته، وأنت أجبت جواباً واضحاً.. قلت نعم.. إذاً تفضل معي..
- إلى أين؟!
- قل لي أين تسكن يا سيد...
- أسكن في فندق الدي دون..
- إذاً تفضل معنا إلى الفندق كي تحاسب الفندق وتأخذ حوائجك!
- وإلى أين الذهاب بعد ذلك؟
- إلى المطار، لأنك شخص غير مرغوب بك؛ لأنك لم تتحضر بعد.. تذهب إلى بلادك لتتحضر، وبعدها تأتي إلى البلاد المتحضرة مثل سويسرا!
- ولكن النادل أخطأ في الطلب!
- خطأ النادل يُحل، ولكن جريمتك لا تغتفر!
- طيب أنا مستعد لإرضاء النادل وتعويضه عما بدر مني!
- ها هو النادل أمامك راضه كما تشاء، أما حق الدولة....
- حق الدولة بعد ذلك أنا مستعد لتحمله! ومد يده في جيبه وأخرج – رزمة– من الفلوس، ومد يده بها للنادل مع اعتذار بالإنجليزية (سوري) Sorry، فرفض استلام المبلغ وقال.
- شكراً سيدي.. أنا مسامحك!
وهنا قال الشرطي الذي يتكلم الإنجليزية.
- ها هو النادل قبل اعتذارك، لنذهب إلى الفندق ثم إلى المطار.. هيا بنا يا سيد!
وهنا قال العربي
- هل أستطيع أن أحادث سفير بلدي؟
- نعم وهذا هو التليفون، هيا حادث من تشاء حتى لو كان رئيس دولتكم وليس سفيركم فقط.
- هالو.. أبو الشباب أرجو الحضور إليّ في الفندق حالاً.
(عبر الهاتف...)
- لا مهو بخير.. أرجوك احضر حالاً!
(عبر الهاتف...)
- شكراً.

* * *



وتمر الدقائق بطيئة وصاحبنا يجمع حاجياته ويضعها في شنطته الفاخرة، ومعه داخل الغرفة أحد الشرطيين .. وهنا دخل السيد السفير، وبعد السلام سأل الشرطيين عما حدث بالإنجليزية لأنه لا يجيد الفرنسية فقال له أحدهم:

– صاحبنا هذا– وأشار إلى صاحبه– ضرب نادلاً في مطعم كفاً لأنه أخطأ في إحضار ما طلبه منه!!!

– ليش؟!

– والله .. نرفزني..

– كنت تشتكيه لمديره.. في هذه البلاد كل شيء يغفر إلا أن تمد يدك وتضرب أحداً، فهذه كبيرة الكبائر عندهم، وكل شيء يغتفر إلا مد اليد، وأخذ الأمور بالقوة!

– يعني لا أمل في بقائي؟!

– أظن هذا الشرطي في هذه البلاد يستطيع تنفيذ القانون دون الرجوع إلى محكمة أو قاض، فالقانون واضح وصريح وعليك الامتثال للأوامر ثم الاعتراض بعد تنفيذ القرار، وهو الإبعاد عن البلاد.

– وقال العربي موجهاً الكلام للشرطي الذي يتحدث الإنجليزية:

– أنا عندي أكثر من أربعة ملايين فرنك سويسري مستثمرة في هذه البلاد!.

– خذها معك وأنت تغادر.. إن مليارات ومليارات الفرنكات تدخل بلدنا كل يوم ولن تتأثر بلدنا برحيل عدة ملايين يأتي بها رجل متوحش مثلك!.

– أنا متوحش؟!

– ماذا تسمي نفسك بفعلتك المشينة؟! أنا يا سيدي أنفذ القانون ليس إلا.. أنت الذي وضعت نفسك في هذا الموقف الذي لا تحسد عليه.. هيا بنا إلى المطار.

* * *

وصل الراكب يرافقه السيد السفير إلى المطار، واستعلم أحد الشرطيين عن أول طائرة تغادر جنيف، وقيل له السويسريه الأولى تغادر بعد ربع ساعة إلى أوسلو، وهذه أغلقت أبوابها، أما التي تليها فإنها ذاهبة إلى لندن بعد ساعة..

وهنا هتف المتهم قائلاً.

هذه تناسبني، فأنا عندي فيزا إلى لندن ولي فيها معارف وأعمال وأموال مستثمرة

* * *

هم المتهم لمغادرة مطار جنيف فأوصلاه إلى الطائرة، وقبل أن يغادر قال له الشرطي الذي يتحدث الإنجليزية:–

– أنا آسف يا سيدي.. وثق أنني كنت أطبق القانون.. صحيح أنه قاسٍ، ولكن القانون قانون!

– شكراً سيدي.. وأنا آسف لما فعلت مخالفاً القانون!

وهنا تكلم الشرطي الآخر قائلاً.

– بونٍ وفايياج– أي (رحلة سعيدة) فهز رأسه، ورفع يده بالتحية، وركب الطائرة مودعا!!



شعر



تحت جناح البهاء زهير

شعر: فاضل خلف*

الشاعر البهاء زهير من أرق الشعراء وأعذبهم، حَلَّق في دنيا الشعر بين الحجاز ومصر، وكانت له منزلة عند الملك الصالح الأيوبي.. وهذه الرباعيات هي نفحات من إلهامه، ولد في مكة المكرمة عام 1185 ونشأ في مصر المحروسة وتوفي في عام 1258م.

يا منية النفس يا ينبوع أشواقي

روَّيت بالغزل الرقراق أعماقي

قد جئتك اليوم في شوق وفي عطش

لِوِردكِ العذب فهو الكأس والساقي

وفي فؤادي حنين لست أوصفه

فأنت أدرى بأهوائي وأشواقي

وطيفك الحلو في نومي يسامرني

فأنتشي فهو صهبائي وترياقي

من أجل عينيك أتيت الحِمَى

فأنتِ وحي الشاعر الطامحِ

جمالك الفتّان لا يزدهي

إلاَّ بحب مُشرقٍ لامح

فصافحي روحي بسحر الهَوى

وخَفِّي من طبعك الجامح

*كاتب وشاعر من الكويت

فإن تجاوزت حدود النَّدَى

فسامحي تجاوزي سامحي

أيا ربة إلهامي وأشعاري وإحساسي

دعي الشوق يناجيني ويترعْ بالهوى كاسي

وهاتي الحب ما في الحب من باس

فلولا الحبُّ لم يعمرْ أديمُ الأرض بالناس

على رسمك الفتَّان آثار نعمة

من الله فهو الرازق المتفضِّلُ

فقلت على اسم الله سيري فأنت لي

سِراج وأنسٌ في الحياة وسَلْسَلُ

وحب وتحنان وحسنٌ مجنَّحٌ

وفن وإبداع وَشِعرٌ مُرفَّلُ

وأنت على بُعد المسافات واحة

ألوذ بها والدهر صاب وحنظل

وردتْ في الهوى غِنائيَّتان

فلك الشكر رَبَّةَ المِهرجان

صارتا لي ينبوع حُبٍ وشعرٍ

وشعور ورأفة وحنان

وأريج من ياسمين وفُلٍ

وشَذا الأقحوان والزعفران

وحياتي بدون حُبٍ هباءٌ

يا أعز المساوات الحِسان





وراء السراب

شعر: محمد الفايز*

أمقلق صفوي بالعظات العظائم ... ألا وغلت عيناك في كُنه عالمي

فما دارت الأنوال حفظاً لحشمة ... ولا عجنوا خبزاً غياثاً لعادم

إذا نحن آمنا بشيء فإنما ... نحاول فيه ضلة للمعالم

تخادعني في فكرة أنت ضدها ... وتطلب مني أن أصيخ لراغم

وما أنا بالهياب منك وإنما ... كلانا على بعض يعيش كغانم

نفضت ثيابي من غبار ينوشني ... بمعول بناء وفرسة هادم

طليقاً أنا الركب الذي يوسع الخطى ... مجالاً وكهفي إن تراخت عزائمي

فدعني وأيامي أدوس بحارها ... بقلب ولوع في هواها ملازم

أتلّ بها تلاّ وطوراً اقودها ... مسننة الأنيابي زيّ آدم

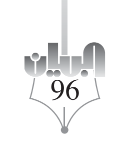
فكم قبلوا ناباً طويلاً لأنه ... قد امتلأت أشداقه بالدراهم

رضيت ضلالي مذ تراءت هدايتي ... سراب ظماء لاح في أفق غاشم

***

* العدد السابع، ١٩٦٦

* شاعر من الكويت



الغريب

شعر: خالد سعود الزيد*

مطرق لفّه الأسى والنحول	حائر الخطو قد عراه الذهول
هائم في طريقه ليس يدري	من مآسيه أين منه السبيل
كافرٌ بالمنى وليت الأماني	لم يقدها إلى هواه الدليل
جرحتْ قلبه الكريم وأدمت	عزمه الحر فهو حيّ قتيل
يسكب الدمع من دمٍ فيواري	دمعه من خدوده المنديل
وإذا لاح في الطريق خيال	فرّ خوفاً من أن يراه عذول
يتخفّى تحت الظلام بعيداً	ليت هذا الظلام دهر طويل
جنحَتْ نحوه الهموم فأمسى	نِضْوَهمٍّ والهم خطب جليل
لم يذق منذ ليلتين طعاماً	يتلوى من الأسى ويميل
مقفر الجيب منهك العزم خاوٍ	ضامر الوجه شاحب مهزول
لم تعوّده نفسه مد كف	للأداني كيف القصيّ الدخيل
كان في ظل والديه مقيماً	في دلال ما بعده تدليل
يتغنى في حبّ سعدى وسعدى	تتهادى من حوله وتجول
وتناجيه وهو مصغ إليها	قد تغشّاه لفظها المعسول
ذكريات ما أطيب العيش فيها	لو توالت أو أنها ما تحول
ذكريات لاحت له وتوارت	كربيع وراه صيف ثقيل

***

* **العدد السابع، ١٩٦٦م.**

* شاعر من الكويت ١٩٣٧ – ٢٠٠١



قسماً بالوداع وهو صعيب هان من دونه الأسى والذبول
ما تمنى غير اللقاء مراماً لحظةً، ثم بعد ذاك المحول
لا تلُم قلبه إذا ذاب وجداً ففراق الحبيب أمرٌ مهول
إن يوماً كألف يوم إذا ما حال من دون من يحب السبيل
كيف والحال كربة واغتراب وزمان على الكرام بخيل
وشباب قد ضاع وسط ضباب من أمان في وعدها التضليل

***

ربِّ رحماك ضاقت الأرض فيه لم تسعه جبالها والسهول
لا معين على البلاء حفي لا رفيق ولا صديق خليل
قد تخلى عنه النصير فما من بيت حر يؤويه أو من ينيل
فغدا من بلائه في اضطراب يستوي تارة وأخرى يميل
مرهقَ متعب القوى كأسير أثقل القيد مشيه والغلول
مسح الحزن من محياه نوراً يتجلى كأنه القنديل
فذوى مثل زهرة قد طواها دهر سوء من شأنه التمثيل
وانزوى حول حفرة ليس فيها من جليس ولا أنيس يجول
وارتمى نحو قاعها مستجيراً بالثرى حين آن منه الرحيل
يلفظ الروح فالرواح قريب وبعيدٌ إلى الديار الوصول
ماله من وجوده غير جسمٍ سيواريه بعده المجهول
وسيمضي إلى الفضاء بعيداً ربّما كان في الفضاء الحلول
وانفتاح لقلب كلّ غريب ضامه الدهر والأماني طلول
وليكن في السماء ما قد تمنى إن هذا رجاؤه المأمول



قيامة المتنبي!

(رأى الشاعر المتنبي في المنام وهو يُنشده ويُحاوره فيقول:...)

شِعر: أ.د. عبدالله بن أحمد الفَيفي*

... وكما تُؤَسْطِرُكَ الرَّوابيْ والسُّهُوبُ

لكَ صَهْوَةُ النَّشْوَى ورَجْوَى لا تَخِيْبُ

لكَ مُهْرَتِيْ ومُهَنَّدِيْ وليَ اصطبا

رُكَ، يا سَلِيْبَ الدَّارِ، والرَّأيُ الصَّلِيْبُ

لا ، لا تَسَلْ عَنِّيْ فإنِّيْ ذاك إنْ

جَدَّ الزَّمانُ وسَطْوَتِيْ العَجَبُ العَجِيْبُ

إنِّيْ التقيتُكَ هاهنا يومًا فَهَلاَّ

قُلْتَ ليْ : ماذا جَرَى؟ ولِمَ الهُرُوْبُ؟

قد كُنْتَ بارقَ صَحْوَتِيْ إنْ أَمْحَلَتْ

وجَلاءَ أيَّامٍ عَلَيَّ دمًا تَصُوْبُ

نَعلاكَ أفلاكُ المَجَرَّةِ تلتقي

وعلى خُطَى قدمَيكَ تَنْتَقِلُ الدُّرُوْبُ

لِمَ هذه الآفاقُ ثَكْلَى؟ والقُرَى

مَنْكُوْبَةٌ؟ والبَدْرُ ثَغْرٌ لا يُجِيْبُ؟

وتَلَبُّبِيْ بالحَرْبِ مِرْجَلُها دَمِيْ

أَيْنَ الأُلَى دارُوا بِها دَهْرًا تَجُوْبُ؟

* شاعر وناقد من السعودية



إيْهٍ، وأينَ الخَيْلُ تَقْذِفُ بالبُطُوْ

لَةِ في فُروجِ الأرضِ نَهْداها وَجِيْبُ؟

لولا رَحِيْقُ العُرْبِ في أحداقِكُمْ

ما قُلْتُ بينكُمُ على الدُّنيا عَرِيْبُ!

لا وَجْهَ ثَمَّ، ولا لِسانَ، وليس مَنْ

يُلْقِيْ على شِيَةِ الغَرابَةِ: يا غَرِيْبُ!

مُلْقًى على كَفِّ القِيامةِ ظامِئًا

يُرْوِيْ النُّسُوْرَ نَجِيْعَهُ وهُوَ السَّغُوْبُ!

فحَمَلْتُ قافِيَةً أُعالِجُ في فَمِيْ

خَجَلِيْ مِنَ الآتِيْ على الماضِيْ يَلُوْبُ

والشِّعْرُ أشْجارٌ ؛ فكَمْ مِنْ شاعِرٍ

ما قالَ شِعرًا غُصْنَهُ مِنْهُ رَطِيْبُ

ولرُبَّما يَهْذِيْ بِهِ مَنْ ليس في

تِمْثَالِهِ أبَدًا نَدًى مِنْهُ وطِيْبُ

كالحُبِّ: أهونُهُ قُشَعْرِيْراتُهُ،

ومَداهُ ما حَرَقَ الفُؤادَ بِهِ حَبِيْبُ

يا أيُّها ذا الطَّيِّبُ المتنبِّئُ الـ

ـماضِيْ مَضَى ونَداكَ حاضُرِكَ الجَدِيْبُ

اسْمَعْ ، أبا كُلِّ الطُّيُوْبِ، لقد نَزَا

في أُمِّ ضَيْعَتِنا السَّبَنْتَى والنَّخِيْبُ

وتَطايَرَتْ إبِلِيْ وهَامَ وراءَها

مِنْ أهلِ دارِيْ كُلُّ أَرْعَنَ لا يَثُوْبُ



بِأَحِزَّةِ الثَّلَبُوْتِ حُزَّ تُراثُنا ،

وعَفَا لَبِيْدُ ، وأَرْعَدَتْ مُزُنٌ ضُرُوْبُ

وتَقَطَّعَتْ مِنْ آلِ نُعْمٍ نِعْمَةٌ ،

وتَساقَطَ العُشَّاقُ ، وانْتُهِكَ الكَثِيْبُ

وعلى ثَرانا أَمْطَرَتْ سُحُبُ الهَوا

نِ وأنبتَتْنا ليس نُشْرِقُ أو نَغِيْبُ

ما عادَ في رأسٍ أَذًى مِنْ نَخْوَةٍ،

ما عادَ في عَيْنٍ قَذًى، وخَلَتْ قُلُوْبُ

وتَرَهَّبَ الثَّاوونَ في أسلافِهِمْ

واسْتَرْهَبَ الغاوينَ رَبُّهُمُ القَشِيْبُ

أ ولم تَكُنْ في (شِعْبِ بَوَّانٍ) على

مَرْأَى المصائرِ، يا فَتَى، تَرعَى شَعُوْبُ؟!

ارْجِعْ فليسَ لنا بشِعْرِكَ ها هنا

أُذُنٌ ، وماتَ الشِّعْرَ ، وانْتَحَرَ الخَطِيْبُ!

أَطْفِئْ قَوافِيَكَ التي أشْعَلْتَها

مُدُنًا ، وهاكَ قناةَ شَعْوَذَةٍ تَنُوْبُ!

اكْتُبْ رِوايَتَكَ العَجِيْبَةَ إنْ تَشَأ

فبِحِبْرِها يَتَلَوَّنُ الحُلُمُ الكَئِيْبُ

دَوِّنْ بها ما شِئْتَ مِنْ مَلْهاتِنا

فبها تَرُوْحُ قَوافِلٌ (وبنا) تَؤُوْبُ

يَتَحَدَّقُ الأُدَباءُ في حَدَقِ السُّهَا

كَيْ لا تُرَى أسماؤُهُمْ فتُرَى ثُقُوْبُ



أو فلتَكُنْ أُنْثاكَ خَمْرَ مُسَلْسَلٍ

خَدَرًا تُتَلْفِزُ حاضِرًا خَطِرًا يَطِيْبُ

تَسْقِيْ العُيُوْنَ عُيُوْنُها في مَهْمَهٍ

مِنْ سُكَّرِ الآثامِ فيهِ تُقًى نَذُوْبُ

صُغْ مِنْ رياحِ الشَّرْقِ أُغنيةً

ولكنْ لا غِناكَ شَجًا ولا فينا طَرُوْبُ

ذُبِحَ البَيانُ، وأُحرقتْ خَيلُ القوا

في ، قيلَ: قاتلةٌ ، وفارسُها رَهِيْبُ!

لا شِعْرَ في الشِّعْرِ، ولا النَّثْرُ بهِ،

وتَحَرْبَأَ المَوْهُوْبُ فينا والكَذُوْبُ

أُفٍّ لكُمْ ! قامَ المُغَنِّي مُغْضَبًا،

ومَضَى يَلُوْكُ حُروفَهُ، ورَنَا الرقيبُ!

أَسَفًا على تَصْهَالِ أحلامي التي

دلّهتُها بشَبابِ أُنثى لا تَشِيْبُ!

أسفي على أسفي عليكُمْ أُمَّةً

لا تَستحقُّ مدامعي! فبما أجيبُ؟!





نهاية الشوط

شعر: عبد الغني أحمد الحداد*

"بعد ثلاثة وثلاثين عاماً في العمل التربوي يغادر الشاعر الكويت جسداً، ولكنها تظل ساكنة في أعماقه محبة ووفاء، وهذه القصيدة ألقاها في الحفل الذي أقيم لتوديعه بعد رحلة العطاء الطويلة معلماً وموجهاً فنياً"

نهايةَ الشوطِ، ماذا بعدُ تنتظرُ؟ ... لمِلمْ بقاياكَ وارحلْ، إنه القدرُ

نهايةَ الشوط – كم أضناكَ- تقطعُه ... وزادُكَ الصبرُ والإخلاصُ والسهرُ

بالأمس جئتَ بأحلامٍ مؤنَّقةٍ ... ينْدَى الشبابُ بها والعمرُ يزدهرُ

بالأمس جئتَ وأيام الشباب زَهَتْ ... غصونُها، وتراءى النَّوْرُ والزَّهَرُ

واليومَ بِتَّ وحيداً حاملاً أملاً ... قد شاخ، والدهرُ لا يُبقي ولا يذرُ

واليومَ ترحلُ لا نَوْرٌ ولا زَهَرٌ ... وفي اليدين ارتجافٌ، جَرَّه الكِبرُ

والشيبُ يغزوكَ والضعفُ الذي ارتعشَتْ ... له اليدانِ، وما تأتي به النُذُرُ

تلك السَّنون التي مرَّت كأخيلَةٍ ... أضحَتْ رماداً، ويهوي غُصنُها النَّضِرُ

***

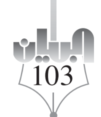
هَوِّنْ عليكَ، فما زال الوفاءُ هنا ... يَرْنو إليك بِطَرْفٍ كلُّه عِبَرُ

هوِّنْ عليك، ففي هذي العيون زَهَتْ ... رُؤًى من الودِّ بالإخلاص تأتزرُ

هنا أحبّايَ ها هم لن أُسمّيَهم ... فهم بُعمري شموعٌ ليس تندثرُ

هنا تُودِّعُ أحباباً على مَقَةٍ ... لتلقي غيرَهم بالوَجْدِ ينتظرُ

* شاعر سوري مقيم في الكويت



لم أغتربْ، وطني الثاني الكويتُ به   وجدتُ أهلاً وأحباباً لهم أثرُ

أعودُ من وطني.. أمضي إلى وطني   هما الحبيبان في قلبي وأفتخرُ

من بينِ أهلي إلى أهلي مُغادَرتي   ومن أَحِبّايَ للأحباب لي سفرُ

يبقى الوفاء لكم، في القلب منزلُكم   أسمى مقامٍ، ويبقى الودُّ ينهمرُ

وكُلُّكُم ذكرياتٌ سوف أحضنُها   كنزاً بقلبي وأعماقي، هي الدُّرَرُ

فَلْتعذروني إذا قصَّرتُ من كِبَرٍ   أو إنْ أسأتُ فعُذري أنني بشرُ

إني سأذكركم ما دام بي رَمَقٌ   وإن أَمُتْ فاذكروني تُحْيِني الذِّكَرُ





الوحشة وقصائد أخرى

شعر:عزت الطيرى*

1

الوحشة

لا شيء سوى الوحشة

تنظر بعيونٍ ماهرةٍ

وتُطلُّ على الكرسيِّ المُتربِ

وعلى المائدةِ الخاليةِ من الأكوابِ

وأطباق الحلوى

وعلى الحائطِ

تأكله الوحدةُ والبردُ

وعلى المشجبِ

والقطِ الراكضِ فى اللوحةِ

منذ سنينٍ

وعلى العودِ المهملِ

فى الكيس الأبيض

وعلى الرفِ المكتظّ بعُلب دواءٍ

فـارغـةٍ

وزجاجاتٍ جفّتْ ألوانُ سوائلِها

لا شيء سواها

سوف ترافقك قليلاً

*شاعر من مصر.



عُد

حتى ينزاح غبارُ الأشياءِ

عن الأشياءْ

بهديلِ امرأةٍ،

حين تبوح خطاها

برنينِ الموسيقى......

أو بضجيج نوافذها

أو بالشكوى العذبةِ من تعبِ البيتِ

وما فى البيتِ مِن الأعباء

أو بهواءٍ يأتي من شجرٍ

أو ريحٍ ناعمةٍ

أو بكيثرٍ

من ماءٍ!!

2

كالفِضَّةِ وَمَضَت

مَرَّتْ

وابتَسَمتْ

ألقَتْ برنينِ تحيتِها

فى أرض الشارعِ

كالفضةِ

-ومَضَتْ -

ومَضَت

لمعتْ

فى ذاكرة القلب المتعبِ

كشهابِ!!



من تلك الأنقى من عطرِ عذابي؟!

من تلك الـ طرقتْ بابي؟

دون هواداتٍ

ورنَتْ

بقليلٍ

من ذكرى

وكثيرٍ

من وهم عتابِ

من؟؟؟؟؟.....من؟

والأسئلة الجوعى

كالمطرِ تَزُخُّ

وأنا أعجز من عصفورٍ

أمسكهُ الفخُّ؟!

3

وَسوَسَة

من شدةٍ الهجْسِ

والوسوسَهْ

سيغسِلُ ماءً

بماءٍ

ويصطادُ عِطرَ النسيمِ

لكي

يَحبِسَهْ!!

4

العابث

يلهو

يصطنعُ متاهاتٍ



تُسْلمُهْ الواحدةُ

إلى الأخرى

ويـتوهُ

يـجِدِّيَّهْ!!

5

ورقة

قالت وَرَقَهْ

سأطيرُ إلى أرضٍ أخرى

وأشمُّ نسائمَ عنبرِها

قال الشعِّرُ النائمُ

فوقَ هواجِ أسطرها!

طِيرِى ودعيني لبلادي

وحدائقِ مرمرها!!

طارتْ ورقه

سال الحبرُ، الشعرُ على صفحةِ قلبي

يبـكي

ويـبلّلُ بالوجدِ الحَدَقَهْ

ويودّعُ

وَرقَتَه النـَّزِقَهْ

6

كـَى

بنتٌ

تخرجُ

من عبثِ الماءِ

سريعاً

بقميصٍ مُبتـَلٍّ



بَنداها!!

والولد الآبقُ

يذوي

ويجفُّ قليلاً

فقليلاً

كي يسقطَ حَـيًا!!

ليراها!!

7

منذ

منذُ نُعومةِ خَوْفي

وأنا

أتحاشى البنتَ

مُذ صارَ الخوفُ فتيًا

وقوياً،

صرت الطفلَ المحرومَ قديما

مِنْ لُعبِ طفولتِه!!

8

العا شـقان

امرأة عمياءُ

تطلُّ من النافذةِ

على الرجل الأعمى

وتسائلُ في وَجَعٍ

تباً للرجلِ الساهرِ

هل لا يبصرني؟

والرجلُ الأعمى

يصغى لدبيب العطرِ القادمِ



من نافذةٍ ساهرةٍ
ويتمتِمُ بحنينٍ،
"تبًا لا مرآةِ العطرِ،
وَهَبْ أنَّي لا أبصرُ روعتَهَا
هل لا تبصرني!"؟

9

لبلاب عاشق

لبلابٌ نام
يتقدمُ زحفًا
نحو سواترِ نافذةٍ موصدةٍ
لا النافذة ابتسمتْ للعاشقِ،
أو فكَّتْ أقفالَ ضفائرِها
لا اللبلاب الزاحفُ
كفّ قليلاً
عن ركضِ تَسَلُّقِهِ!!





الشاهد الناصع على ريادة الثقافة في الكويت
د. خليفة الوقيان..
بين الشعر والفكر

استذكاراً من مجلة البيان للشخصيات الأدبية التي تولت الأمانة العامة لرابطة الأدباء منذ تأسيسها عام ١٩٦٤، فإننا ننشر نبذة عنهم تقديراً لمسيرتهم الثقافية ولدورهم في استمرار عمل الرابطة وأداء وظيفتها الأدبية في المجتمع.

نتحدث في هذا العدد عن الدكتور خليفة الوقيان سابع أمين عام لرابطة الأدباء في الكويت:

حقق الشاعر والأكاديمي والباحث الدكتور خليفة الوقيان حضوراً لافتاً في المشهد الثقافي الكويتي. فقد حمل في قلمه رسالة تنويرية بالغة الأهمية. وفي الآونة الأخيرة، قدم الدكتور خليفة الوقيان كتاباً يعد بمثابة الشاهد الناصع على تاريخ الكويت الثقافي، وريادة الفكر في الذهنية الكويتية منذ أمد بعيد. وعنوان الكتاب هو "الثقافة في الكويت-بواكير –اتجاهات- ريادات" كما يعد الدكتور خليفة الوقيان من أبرز كتاب المقالات، ولديه رؤية خاصة تجاه الحياة بكافة عناصرها المكونة لها اجتماعياً وسياسياً وثقافياً. تولى الدكتور خليفة الوقيان الأمانة العامة للرابطة ما بين (١٩٨٨-١٩٩٠).

الاسم: خليفة عبد الله فارس الوقيان

تاريخ الميلاد: ١٩٤١/١٠/١٠ – الكويت

المؤهل العلمي: دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بمرتبة الشرف الأولى – جامعة عين شمس ١٩٨٠

الصفة: شاعر وباحث



العمل الحالي:

* عضو مجلس إدارة مركز الدراسات والبحوث الكويتية.

* عضو هيئة تحرير كتب عالم المعرفة - الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

* عضو في عدد من المؤسسات الثقافية.

العمل السابق:

* الأمين العام بالوكالة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

* استقال من العمل في العام ١٩٨٧م.

مهمات أخرى سابقة:

* نائب المشرف العام لسلسلة كتب عالم المعرفة.

* عضو هيئة تحرير مجلة الثقافة العالمية – الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

* سكرتير تحرير مجلة البيان - الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت.

* عضو هيئة تحرير مجلة الكاتب العربي - الصادرة عن الاتحاد العام للكتاب والعرب.

* عضو مجلس إدارة المجلة العربية للعلوم الإنسانية - ثم عضو هيئة تحرير المجلة - جامعة الكويت.

* عضو مجلس كلية التربية – جامعة الكويت.

* عضو مجلس كلية الآداب – جامعة الكويت.

* عضو الهيئة التحضيرية لموسوعة الأطفال – مؤسسة الكويت للتقدم العلمي.

* عضو مجلس الجوائز – مؤسسة الكويت للتقدم العلمي.

* عضو لجان التحكيم في بعض الجوائز المحلية والعربية.

* عضو اللجنة التحضيرية للموسوعة العربية - جامعة الدول العربية.

* عضو في عدد من لجان الخطة الشاملة للثقافة العربية – جامعة الدول العربية.



* عضو في اللجان التحضيرية للخطة الثقافية لدول مجلس التعاون.
* عضو مجلس إدارة المعهد العالي للفنون المسرحية.
* عضو مجلس إدارة المعهد العالي للفنون الموسيقية.
* عضو لجنة النصوص في إذاعة الكويت.
* عضو لجنة مراجعة النصوص الأدبية في المناهج الدراسية – وزارة التربية.
* عضو لجنة تعريب المصطلحات – وزارة التربية.
* عضو اللجنة الإشرافية العليا لمراجعة المناهج الدراسية – وزارة التربية.
* رئاسة وفود الأسابيع الثقافية في عدد من الدول العربية والأجنبية.
* تمثيل الكويت في اجتماعات وكلاء وزارات الثقافية.
* عضو جمعية الصحافيين الكويتية، والاتحاد العام للصحافيين العرب.
* الأمين العام لرابطة الأدباء.
* المشاركة في كثير من المؤتمرات والملتقيات الثقافية محليا وخارجياً.
* الأمين العام المساعد للمؤتمر الشعبي الكويتي – جدة ١٩٩٠م.
* أسهم في تأسيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

معلومات أخرى:

* نشرت عنه كثير من الدراسات ومنها رسائل جامعية.
* ترجمت نماذج من شعره إلى اللغات الانجليزية والفرنسية والروسية والألبانية
* حصل على جائزة الدولة التقديرية في العام ٢٠٠٤ م.
* حصل كتابه " الثقافة في الكويت بواكير – واتجاهات - ريادات " على جائزة معرض الكتاب ٢٠٠٧ م المقدمة من مؤسسة الكويت للتقديم العلمي لأحسن كتاب مؤلف عن الكويت.

المؤلفات:

١- المبحرون مع الرياح - مجموعة شعرية ط١ دار ذات السلاسل للنشر والتوزيع – الكويت ١٩٧٤م،

ط٢ شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٠م.



٢- القضية العربية في الشعر الكويتي، المكتبة العصرية – الكويت ١٩٧٧م.

٣- تحولات الأزمنة - مجموعة شعرية- مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع – الكويت ١٩٨٣م.

٤- شعر البحتري - دراسة فنية- المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٨٥

٥- الخروج من الدائرة- مجموعة شعرية- توزيع شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت ١٩٨٩ م.

٦- حصاد الريح - ديوان شعر- مطبعة مقهوي – الكويت ١٩٩٥م.

٧- ديوان خليفة الوقيان مختارات، دار الآداب – بيروت ١٩٩٦م.

٨- ديوان اوشال للشاعر أحمد العدواني – جمع وقراءة واختيار – بالاشتراك مع د. سالم عباس خداده – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ١٩٩٦ م

٩ – الثقافة في الكويت – بواكير – اتجاهات – ريادات – مطبعة مقهوي – الكويت ط١ ٢٠٠٦ م ط٢ -٢٠٠٧ – ط٣ - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ٢٠١٠ م

١٠ ديوان صور وسوانح – شعر أحمد العدواني – اعتنى بنشره بالاشتراك مع د.سالم عباس خداده – مركز البحوث والدراسات الكويتية ٢٠٠٧م

تنويه:

ورد خطأ في تاريخ وفاة الأديب الدكتور عبدالله العتيبي في العدد السابق من البيان، والصحيح هو أنه رحل عام ١٩٩٥م جسداً وظل روحاً وإبداعاً رحمه الله.





ومضات من كتاب الأخبار الشافية الجلية عمن قام من العرب بالتدريس في أوروبا وروسيا والولايات المتحدة الأمريكية بعد عام ١٥١٩م ١٩٥٠ م

بقلم: أمل العبد السلام *

هو ليس مجرد عنوان لكتاب زاخر بمعلومات ودراسات وحقائق فقط، بل هو كضوء الشمس الذي أضاء رحلات ومحطات مَنْ قام من (العرب) بالتدريس في الجامعات الغربية.

فمؤلف الكتاب فهد محمد نايف الدبوس، قد أبدع في التطرق إلى أسماء العديد من هؤلاء المدرسين، حيث استعرض أهم إنجازاتهم ونتاجهم الفكري ورحلات كفاحهم.

نحن، كعرب، دائماً لدينا عقدة الغرب المتمثلة بإعجابنا اللامحدود بإنجازاتهم ولدينا قناعة بأنهم يحتلون الصدارة بكل شيء، وهذه حقيقة من وجهة نظري على الأقل في الجانب العلمي. ولكن لم يفت مؤلفنا أن يسلط الضوء على تلك الشخصيات التي تستحق بجدارة البحث والتنقيب في جوانب حياتهم التي زخرت بالإبداعات الفكرية والمؤلفات القيمة - حتى تشبثت بها الجامعات الغربية أمثال (انجلترا- فرنسا- الولايات المتحدة الأمريكية- ألمانيا- إيطاليا- النمسا- وروسيا).

ولقد حقق الكتاب للقارئ والباحث التعرف على أكثر من ٧٠ شخصية عربية بين "مسلمون -نصارى" قاموا بالتدريس في الغرب منذ القرن السادس عشر إلى القرن

* باحثة من الكويت.



العشرين.

ونستعرض بعضاً ممن ذكرهم مرجعنا وأشار إلى حياتهم ورحلاتهم أمثال:

الحسن بن محمد الوزان.

فهو كما قال الدكتور شوقي عطاالله الجمل: إن رحلة الحسن لقيت الاهتمام في العالم الغربي أضعاف ما وجدته في عالمنا العربي والإسلامي.

إن الحسن بن محمد الوزان من عائلة عربية كانت بالأندلس (غرناطة) واستقرت بعد هجرتها في فاس – ولقد تلقى علومه في (جامع القرويين).



ولقد قام الحسن الوزان بثلاث رحلات إلى مصر، وفي أثناء عودته من القسطنطينية وقع في أيدي القراصنة فحملوه إلى روما وقدموه هدية إلى (ليو العاشر) – عاش الرحالة الوزان في روما حوالي ثمانى سنوات وقام بتدريس اللغة العربية بكلية بولونيا ومن أهم مؤلفاته: وصف أفريقيا.

■ **جبرائيل الصهيوني (١٥٧٧- ١٦٤٨م)**

ولد في اهدن بجبل لبنان قرب الأرز، وكان من الدفعة الأولى ممن تعلموا في (الكلية المارونية) التي أنشأها جريجوريوس الثالث عشر في روما ١٥٨٤م، وبعد تخرجه قام بتدريس اللغة العربية في جامعة روما المعروفة، وفي عام ١٦١٤ أصبح مترجماً فقدم إلى باريس. حتى صار أول من يشغل كرسي اللغة العربية والسريانية في (الكوليج دي فرانس) ولقب بمترجم الملك. ولقد أقام الصهيوني في باريس حتى وفاته. ومن أهم آثاره: ترجمة الجزء الخامس ببلاد النوبة إلى اللاتينية من نزهة المشتاق للادريسي (باريس ١٦١٩) م والحكمة الإلهية لفيلسوف سرياني قديم (١٦٣٤) م

■ **الشيخ محمد عياد الطنطاوي – (١٨١٠- ١٨٦١) م**

ولد في تجريد (قرب طنطا) واسمه الكامل: محمد بن سعد بن سليمان عياد المرحومي الصنطاوي الشافعي- فعندما كان عمره ست سنوات كان يتردد على الكتّاب في طنطا، حيث حفظ القرآن الكريم مرتين – بل حفظ فيه متوناً كثيرة، كمتن المنهج في علم الفقه، ومتن ألفية ابن مالك في النحو، عندما بلغ العاشرة من عمره، وعندما بلغ الثالثة عشرة من عمره دخل الأزهر وتتلمذ على يد إبراهيم الباجوري والشيخ حسن العطار، لكنه لم يتمكن من إنهاء علوم الأزهر بسبب وفاة والده – فعاد لأهله وزاول التدريس ثم درس في الأزهر قرابة عشر سنوات.

تعرف في تلك الفترة على مستشرقين وافدين على مصر أمثال الدكتور (برون الفرنسي) والدكتور (فراهن الألماني).

فلما احتاج معهد اللغات الشرقية في بطرسورج في روسيا إلى مدرس للغة العربية وقع الاختيار على الشيخ الطنطاوي لمعرفتهم له وتردد اسمه لديهم.



وفي ١٢ يوليو ١٨٤٠ عمل الطنطاوي بالقسم التعليمي التابع لوزارة الخارجية الروسية.

وبعد سبع سنوات عين أستاذاً في الجامعة وهو أول عربي يشغل كرسي اللغة العربية بين أعوام (١٨٤٧م - ١٨٦١م).

ودامت أعمال الطنطاوي التدريسية حوالي خمسة عشر عاماً، توفي في عام ١٨٦١م ودفن في المقبرة التتارية الإسلامية في روسيا.

ولكن دعونا لا نغفل ذكر مخطوطاته القيمة وبعضها من تأليفه وجزء منها من نسخ يده- فما يميز الشيخ الطنطاوي كما قاله عنه المستشرق (غريغوريف) بأن محاضراته كانت غنية جداً بالمفردات واللفظ العربي الجميل والسليم.

ومن أهم آثاره ومطبوعاته

١- أحسن النخب في معرفة لسان العرب ١٢٦٤هـ/ ١٨٤٨م

٢- رحلته إلى روسيا (تحفة الأذكيا بأخبار بلاد روسيا) كتبه عام (١٢١٦هـ- ١٨٥٠م).

٣- لذيذ الطرب بنظم بحور العرب.

أما مخطوطاته فهي كثيرة كما أسلفنا الذكر، منها كتاب الحكايات، ترجمة تاريخ روسيا الصغير لأوسترالوف)، شرح السمرقندية، قواعد الصرف، ومجموعة أشعار وغيرها من أثرت مكتبة (بتروغرادوا للينجراد) اليوم.

وأخيراً استعرض جوانب حياة الأستاذة كلثوم عودة ومسيرتها في التعليم.

فالأستاذة كلثوم نصر عودة ولدت عام ١٨٩٢م فهي ناصرية الأصل نسبة إلى مدينة الناصرة وهي من أسرة نصرانية تعلمت في مدارس الإرساليات الروسية وتزوجت من طبيب روسي وذهبت معه إلى بلاده فتوفي زوجها هناك وظلت مع بناتها الثلاث الصغيرات فاشتغلت بزراعة الأرض وتمريض الجرحى في الحروب.

وأرادت بعد ذلك العودة لموطنها سوريا لكنها لم تستطع فذهبت إلى حيفا وزارت مدن



فلسطين الكبرى – ولقد تنقلت الأستاذة كلثوم عودة في عدد من المعاهد الاستشراقية إلى أن نالت درجة الأستاذية في سنة ١٩٦٠م وتوفيت في عام ١٩٦٥م.

ومن أهم آثارها

- **المنتخبات الأولية.**
- **المنتخبات العصرية لدرس الآداب العربية (١٨٨٠- ١٩٢٥)**
- **تصوير المرآة العربية في القصة (١٩٣٠م)**
- **تعليم اللغة العربية (لينينغراد ١٩٣٦م)**
- **نماذج من الكتابة العربية (١٩٥٥م)**

وغيرها الكثير من المؤلفات التي قامت بتقديمها للدارسين والباحثين كترجمتها لكتاب الشيخ، محمد عياد الطنطاوي لكراتشكوفسكي حيث طبع في جمهورية مصر العربية.

فهذا الكتاب للمؤلف فهد الدبوس يحمل في طياته الكثير من المحطات التي يتعذر التوقف عندها جميعاً – ولكني ذكرت أمثلة لهؤلاء الأساتذة الذين ذكرهم الكتاب وتعرض إلى أهم جوانب مسيرتهم التعليمية.

حتى أن المؤلف ذكر الجزئيات الصغيرة في حياة هؤلاء الأساتذة، ليبين مدى حبهم لعلمهم – فمن أحب علمه أحبه الناس- كأمثال الأستاذ الأديب الشاعر الرحالة – حسن بن توفيق العدل.

فهذا الأستاذ الجليل اهتزت لموته جوانب الكلية في انجلترا وحزن عليه كل من عرفه من طلابه الانجليز والهنود ممن يقيمون في انجلترا.

فهؤلاء الأساتذة الأجلاء الذين خدموا لغتهم العربية قبل أن يخدموا طلابها – قدموا إلى تاريخهم العربي أنصع الصور. ونقلوا فنون لغتنا العربية، كنزنا الذي لا ينضب أبداً إلى شتى بقاع الأرض وأعني هنا (روسيا- وأوروبا، وأمريكيا). ونقلوا من خلال تدريسهم للغة العربية ثقافتنا العربية.

ونحن الآن في وقتنا الحاضر نفتقد إلى الإحساس بقيمة لغتنا العربية ولكن ما إن



تتصفح كتابنا (الأخبار الشافية) حتى يأتيك الإحساس بالفخر بأن لغتنا من اللغات التي حازت على اهتمام الغرب منذ قرون مضت - وحرصوا على تعلمها.

لذا فإن رؤيتي لفحوى الكتاب تتطابق مع مؤلفه - حيث يتحتم علينا كعرب متمسكين بعروبتنا أن لا نغفل أبداً عمن أعطى ولو القليل لهذه اللغة التي كرمها المولى عز وجل، فهي لغة القرآن الكريم الذي حُفظ من المولى عز وجل إلى أن تقوم الساعة. فهي بلا شك كنزنا الذي لا يفنى أبداً.



معرض " الكتاب الرمضاني" في رابطة الأدباء

طلال الرميضي: فكرة المعرض لاقت استحسان الجمهور.

أقامت اللجنة الثقافية في رابطة الأدباء في الكويت، معرض الكتاب الرمضاني على مسرح الرابطة، وذلك من الفترة ٢١ إلى ٢٦ أغسطس ٢٠١٠م (١١- ١٦رمضان) وشارك في هذا المعرض عدد من الجهات الثقافية والأدبية والمكتبات التجارية بدولة الكويت.

وصرح عضو مجلس الإدارة ورئيس اللجنة الثقافية طلال سعد الرميضي المشرف على المعرض، بأن الرابطة تسعى دوماً إلى نشر ودعم الكتاب وتسهيل اقتنائه لمحبيه ونشر الثقافة في المجتمع الكويتي من خلال إقامة معارض الكتب بين الحين والآخر.

وأضاف الرميضي بأن هذا المعرض الرمضاني جاء ليضيف إلى هذه الليالي المباركة حساً إيمانياً بأهمية العلم والتعلم من خلال الكتاب الجاد والمفيد ، وشدد على أنه قد تميز هذا المعرض بكثرة عدد الجهات المشاركة فيه التي ساهمت في إبراز إصداراتها القيمة والمتنوعة وعرضها على الجمهور ، و قد شارك كل من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ومركز البحوث والدراسات الكويتية، ومكتبة البابطين الشعرية، ومكتب الشهيد، ورابطة الأدب الإسلامي (فرع دولة الكويت) ومكتبة الربيعان، والمكتبة العامرية، والمجموعة الإعلامية، ودار الفراشة، ومجلة البيان الأدبية، بالإضافة إلى المكتبة التجارية برابطة الأدباء التي تضم إصدارات السادة أعضاء الرابطة من دواوين ومجموعات قصصية وروايات وأبحاث ودراسات قيمة.

وقدمت بعض الجهات المشاركة أسعاراً رمزية، بينما قامت بعض الجهات كمكتب

الشهيد والمجلس الوطني ورابطة الأدب الإسلامي بإهداء الزوار عدداً من مطبوعاتها القيمة.

كما ضم المعرض جناحاً كبيراً للكتب المستعملة، وشارك في هذا الجناح الرابطة ومكتبة الباحث صالح المسباح ود.ليلى السبعان (عضو مجلس الإدارة) وإبراهيم الخالدي.

وبين طلال الرميضي أن المعرض احتوى جناحاً خاصاً يضم إصدارات الأستاذ أحمد السقاف، يرحمه الله، والذي وافته المنية بتاريخ ١٤/٨/٢٠١٠م حيث تنوعت ما بين دواوين ومؤلفات أدبية ، وحظي بالثناء من زوار المعرض ،والجدير بالذكر أن مقتنيات هذا الجناح كانت من مجموعة الباحث صالح المسباح عضو مجلس الإدارة وأمين صندوق الرابطة.

كما أقيم على هامش المعرض حفل توقيع كتابين لعضوين من أعضاء منتدى المبدعين الجدد في الرابطة وهما مجموعة قصصية (تحت برج الحمام) للقاص الشاب بسام المسلم، وديوان (نجوم تتلألأ) للشاعر الشاب منصور العازمي ، وهذان الكتابان مطبوعان ضمن سلسلة (إشراقات) التي تصدرها الرابطة لأعضاء منتدى المبدعين الجدد والتي تحظى برعاية كريمة من الشيخة باسمة المبارك العبدالله الصباح.

هذا وقد حظى المعرض بحضور طيب من الأدباء والشعراء والإعلاميين الكويتيين والعرب الذين أثنوا على الفكرة.

وبعد انتهاء المعرض تم تكريم المشاركين بإهدائهم شهادات تقدير من قبل أمين عام الرابطة ورئيس اللجنة الثقافية .

وفي الختام شكر الرميضي كل من ساهم في إنجاح هذا المعرض الرمضاني من عاملين ومشاركين وضيوف.



صور من معرض الكتاب
في رمضان المبارك في رابطة الأدباء



الدكتور خالد الشايجي أمين عام الرابطة والشاعر يعقوب السبيعي



من اليمين : سلطان الباهري وعادل خالد سالم ود.عادل العبد المغني
و طلال الرميضي وخالد سالم محمد





الأمين العام د.خالد الشايجي والزميل علي الراشد



حديث ثقافي بين المشتركين بالمعرض





فهد الخليفي د. عادل العبد المغني



من اليمين محمد عبدالله و د.عادل العبد المغني و طلال الرميضي وخليل السلامة







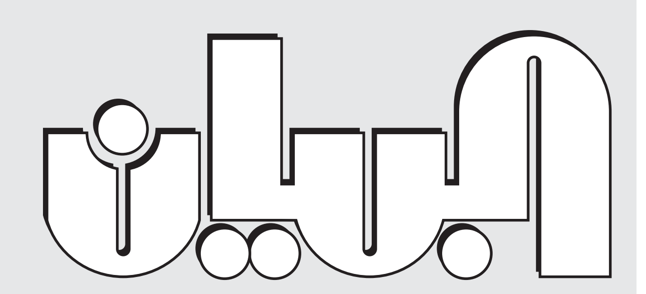






الزميل مهاب نصر من القبس

البيان شاركت في المعرض بأ عدادها القديمة والجديدة



العدد 494 سبتمبر 2011

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282/25106022ـ فاكس: 22510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(494) September 2011

Editor in chief

S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

للبيان كلمة

ملف البيان

دراسات

قراءات

ذاكرة الرحيل

أعلام

معاجم

قصة

شعر



منتدى المبدعين والتواصل الثقافي ــــــــــــــــــــ سليمان الحزامي

كلمة البيان

منتدى المبدعين والتواصل الثقافي

بقلم: سليمان الحزامي *

انطلاقاً من مبدأ الرعاية والاهتمام بالنشء والأجيال القادمة، تم استحداث ما يسمى بمنتدى المبدعين في رابطة الأدباء.

وقد مضى على إنشاء هذا المنتدى أكثر من عقد من الزمن ،ومن خلال المواسم الثقافية بدأ المنتدى يطرح ثماره، فثمة أسماء برزت في الساحة الأدبية لشباب من الجنسين في شتى صنوف فنون الأدب كالقصة القصيرة والشعر والمسرح والرواية، ناهيك عن الندوات والنقاشات التي تدور بين هذا الجيل .

والرابطة لا تألو جهداً في احتضان هذه الأقلام الشابة وتقديم كل عوامل التشجيع والمنافسة الشريفة للوصول إلى مستوى راقٍ من الأدب بمدارسه المختلفة .

وأيضاً الرابطة لا تتأخر عن طرح مبدأ الاندماج بين الأجيال من الأدباء في الكويت ،بمعنى أن الخبرات الأدبية الكويتية المتواجدة في الرابطة تقوم بالتواصل مع الأجيال الجديدة من الأدباء ،من منطلق القراءة والتوجيه والتشجيع ،وهذا التشجيع يأخذ أشكالاً عديدة ،منها المشاركة في الندوات الثقافية والمهمات الرسمية خارج دولة الكويت وكذلك المساعدة في طباعة الإنتاج الشبابي الجديد ،والدافع لمثل هذه الخطوات هو الإيمان بأنه: « لو دامت لغيرك ما اتصلت إليك » .

فهؤلاء الشباب سيكونون في يوم قادم هم رعاة الأدب في الكويت كما كان أسلافهم المؤسسين والأجيال التي جاءت بعدهم.

رئيس التحرير .



من كل ما سبق فإن على الجيل القادم من الأدباء ، التواصل مع أساتذة القصة والشعر والرواية والمسرح في الرابطة أو في أماكن أخرى، فالتواصل الثقافي أمر مطلوب حتى تكتمل صورة الأدب في القرن الحادي والعشرين للثقافة في الكويت.

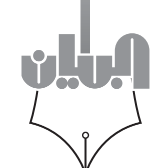
ونكرر هنا ما ذكرناه في أعداد سابقة من أن الثقافة اليوم هي صناعة ، وعلى هؤلاء الشباب أن يؤمنوا بذلك وعليهم أن يتعاملوا مع الأدب بخطوط إنتاج إبداعية . فالإبداع يتبلور ويزداد لمعاناً بالاحتفاء والتواصل مع من لديهم خبرة في هذه المجالات.

ومن مسؤولية رابطة الأدباء في الكويت ،فإننا نخاطب الجهات الرسمية وغير الرسمية ذات الشأن الأدبي ،المنوط بها رعاية الأدباء أن تعمل على تشجيعهم وطباعة أعمالهم والمشاركة في المهرجانات والمنتديات داخل وخارج الكويت .

وعلى هؤلاء الشباب أن تتسع صدورهم للنقد الإيجابي والتوجيه السليم والرأي السديد ،وليعلم الجميع أننا إذا استطعنا أن نمد جسوراً بين الأجيال من خلال رؤية عربية واضحة المعالم ،فإننا على ثقة بأن الأدب الكويتي سوف يرتقي ويصل إلى ما يريد إن شاء الله.

(وللبيان كلمة)





ملف البيان
منتدى المبدعين والتواصل الثقافي

كلمة المنتدى

عن المنتدى

بقلم:عبدالوهاب الحمادي *

هناك العديد من الأفكار التي تجري في كل مكان،ثم تختفي وتتوارى في مكان ما،وتحتضر وتموت دون أن تجد من يتعهدها .لذا كانت فكرة إيجاد منتدى يحتوي المواهب الأدبية فكرة كغيرها من الأفكار،لكن ما يميزها أنها وجدت من يتعهدها ويرعاها حتى صارت تجربة متفردة في الخليج...حسب علمي.ومن حسن حظي إنني جئت لهذا المنتدى قبل الثلاثة أعوام وأنا لا ادري ما سأفعل واليوم لدي إصدار ناجح كما أنني في المراحل الأخيرة من رواية ولدي مجموعة قصصية جاهزة للطبع.وبموازاة ذلك حصلت أنا وزميلتي نورة بوغيث،على ثقة شباب المنتدى ومجلس الإدارة فجئنا لإدارة المنتدى بعد أسماء لها وزنها الأدبي في الساحة ،وليد المسلم (المؤسس) ،فهد الهندال،استبرق أحمد، يوسف خليفة و ماجد القطامي .وهذه تركة ثقيلة نحاول جاهدين أن نضع لنا مكانا تحت الشمس بواسطة البرامج والمحاضرات التي نقيمها والورش.يشرفني أن أكون هنا حاضرا بين زملائي وإبداعاتهم في الشعر والنثر.شكرا لهم شكرا لكم..أتمنى أن تستمتعوا بإبداعاتهم كما استمتعت.

---

* المشرف على منتدى المبدعين.



قصة

الليلة يَموت شهريار

الكاتب:بسام المسلم

" (شهرزاد) تعيش مادامت تستطيع أن تتابع الروي"

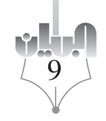
تزيفان تودوروف(١)

أحياناً تقول زوجتي كلاماً لا تعنيه. في لحظة غضب عابرة، تتوعّد بجمع كتبي المفضّلة في حفرة خلف المنزل لتضرم النار بها وإحالتها رماداً قبل أن تُهيل عليها التراب. مجرّد كلمات من غيرةٍ أُنثوية الثورة تتأجّج كلّما استدرتُ عنها ليلاً. أضأت مصباحي الخافتَ إلى يميني. ومددتُ يدي إلى أحد كتب مؤلّفتي الأثيرة على المنضدة . عندها تثور ثائرتها. ترميني بحمم وعيدها بينما ابتسامة خفية ترتسم بداخلي. فبركان غيرتِها سرعان ما يخبو. تعطيني ظهرها وهي تهمهم ببقايا غضبها الذي يتلاشى كدخانٍ رقيق لشمعة تستسلمُ للنعاس.

كنت أتشاغل بتصفّحي لكتبي على السرير، حتّى تنام زوجتي لأبدأ سهرتي مع أخرى. ما إن أتأكد أنها غطّت في السّبات حتى أنهض رافعاً عن نفسي الدثار بحذر. على أطراف قدمي أتجه إلى شبّاك الغرفة. أفتحه على مهل. فينفذ هواء السَّحر إلى الحجرة رافعاً الستارة لتسفر عن لوحة ليلية بديعة لبدر على عرشه تحفّه النجومِ كلآلئَ نُثرت على حريرٍ أسود. أتَأمّلٍ روعتها لحظات. تظهر بعدها شامةٌ صغيرة على وجه القمرٍ. تكبر رويداً رويدًا. تتحوّل إلى شيء يطير نحوي. شيئاً فشيئاً تتضح معالم ذلك الجسم المحلّق بالظلام. يتجسد ظلاً آدميًّا. يقترب أكثر فتتشكّل ملامح امرأة لا أخطئها أبداً. على بساطٍ يحمله الريح تستقرّ مواجهةً لي كأجمل

---

١ . نقلاً عن د. محمد عبدالرحمن يونس في كتابه " الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة"(٢٠٠٧).



ما تكون. تدنو حتى أرى انعكاس وجهي على ياقوتة حَمراء ترصّع إكليلها الذهبيّ. عطرها يصلني طيباً من زعفران يرّشَحً تحت غلالة مخملية سوداء تشف عن وردتين نديّتين. تهمس لي عبر النّافذة. تجذبني . أغيب في عالمها المسحور.

وجدت نفسي معها ذات ليلة عند بوابة مملكة الشرق. عبرناها معاً. أخذتْ بيدي إلى أزقة السوق المضاءة بفوانيس تتدلّى على جدرانها الحجرية. على ضوئها وجدنا شيخاً وقورا تَحلّق الناس حوله. حدّثهم عن رحلاتِ تاجرِ أبحر من البصرة وعن حطّابِ فقير عثر على كنوز قارون في مغارة. استمعنا إليه ثم انطلقتْ بي إلى ضفاف دجلة. هناك سرتُ معها تحت أغصان نخيل يصطفّ على امتداد الضفّة بوَجَل. ولَمّا أشارت بيدها إلى النهر التفتُّ إليه. رأيتُ صيادي بغداد يلْقون بالشِّباك إلى ماء تلوّن بِحمرة غروب عتيق. يسحبون شباكهم فيجدونها شُكّت بمصابيح نحاسية يستقرّ فيها المردة منذ عهد سليمان.

بدنو الفجر تخفت همساتها. ترجعني إلى داري تودّعني. أودّعها. تغادر. تبقى رائحتها عالقةً كحدائق من زعفران. أغلق الشبّاك قبل عودتي إلى الفراش. أرفع الغطاء على رأسي كأن شيئا لم يكن. وكان ذلك يحدث كل ليلة(٢). معها تجاوزتُ الألف ليلة. كنتُ أشيب من دونها. أمّا هي فزهرةٌ ارتوى غصنها من نهر الحياة.

في ليلة التمعت عيناها قبل الرحيل، انحدرتْ منهما دمعاتٌ كالجمان على خدّها الأسيل. مدَّتْ يدها حتى لامست شعيراتي البيضاء بأطراف أناملها المزدانة بخواتم من زمرّد أخضر. همست بي:

- كم أحب لو أعود!

ضمّتْ يدها إلى صدرها. ارتقى البساط بِها عالياً. بذهول عيني شيّعتها

---

٢ . "يحدث كل ليلة " مجموعة قصصية للأديبة الكويتية ليلى العثمان (١٩٩٨) تضمنت " حالتين لشهرزاد":الليلة ترقص شهرزاد"و"الليلة تسبح شهرزاد".



حتى غابت وراء القمر. أغلقتُ نافذتي. دسستُ نفسي بهدوء إلى جانب زوجتي بينما اضطربتّ كلماتها الأخيرة تساؤلاً بداخلي:

- ألن تعود إليّ؟ تلك التي لا تقهرها الليالي والأيام مثلي؟ "ما سرها؟ ما عمرها.. أم ليس لها عمر؟"(٣)

طيفها الشفاف راودني في أحلام غفوتي. أيقظني الشروق حين نفذت خيوط الشمس من وسط الستارة مسلّطةً أشعتها القرمزية على عيني المغمضين. نهضت بتثاقل لأحكم إسدالها متسائلاً.. "هل ستعود؟". وترقبتُ الليل بشوق.

تنام زوجتي حين تخبو جمرة غيرتها العابرة. أركن كتاب مؤلفتي الأثيرة جانبًا. أتسلّل من السرير. أشرع النافذة. أرفع بصري معانقاً فضة السماء. عبثاً أترقّب بزوغ شامة صغيرة على خد القمر. يدبّ حسيسها يملأ الليل بعبق زهور الزعفران. خفيًّا تغمرني همسات لا أميز كلماتها. من مكانٍ ما. على بساطٍ يحمله الريح، كانت شهرزاد عند نافذة أخرى تروي حكايتها. تحت قبة سماوية تطرزها ألف نجمة ونجمة.. انتظرّت. لكن شهرزاد.. لم

---

٣ . مقتبس بتصرف من مسرحية للأديب المصري توفيق الحكيم بعنوان " شهرزاد " (١٩٣٦).



قصة

امتنـان

بقلم: نورا محمد بو غيث

النجوم متلألئة في وسط السماء، تنير الطريق الصامت، بعد أن استتر القمر الليلة بلون مغبرٍ باهت، تسير هي، تلك الكتلة السوداء خلسة، رفيقها الهدوء، يحميها الظلام، لا يلحظها أحد،خاصة بعد استنادها على جانب الصخرة المتدثر بالسواد، لكن هل هي من استندت على الصخرة ؟ أم الصخرة من جثمت على أنفاسها ؟! دموعها تنهمر غزيرة ، لا صوت لها، تحاول معاودة تنفسها الطبيعي، تأخذ شهيقا طويلاً،لازال متقطعا ذلك الشهيق، تحاول أخذ شهيق آخر مستطعمة خلاله، زفرة الأسماك المختبئة في ظلمات البحر هائج الأمـواج، يتشبع أنفها بملوحة الرمال المتخلخلة لأصابع قدميها الحافيتين، تلك القدمان اللتان رجفتا يوم عرسها . العرس الذي رقص فيه الجميع حتى هي، رقصت خوفا وألما، كيف لا ؟ وهي تزف إلى (نوخذة) الشباب الطاعن ! الشيخ سلمان ذلك الذي سمعت عنه من بنات جيلها، فالحوائط الطينية سريعة جداً في نقل الأخبار، نعم إنه رجل ذو شأن بين الرجال .. وذو قرف بين النساء !، جفاء البحر تجاه الغواصين لا يقارن أبداً بجفائه تجاه نسائه !

ليلة زفافها إليه تسمع زغاريد النساء حولها، ولا أحد يسمع نشيج قلبها، بريق القلادة الذهبية يخنقها، يقتل أنفاسها، قدميها ثقلتا أكثر منذ رفعوا عنها وشاح (اليلوه) ودفعوها إليه، في الغرفة هناك سجن الزوجية، على الباب تستند، قدماها المصطبغتان بلون الحنّاء ثقيلتان بالحركة، لم تستطع أن تسرع عندما أمرها بالاقتراب، بل زاد شللها،ولأن الصبر مساحته صغيرة في قلبه، أمسك ذراعها يجرها إليه على عجل، رائحة



البخور التي تفوح منه أجزمت أنه اكتسبها من زوجته الأولى وهي تبخر (دشداشته)، تزينه للقاء العروس التي خطبتها له، قد ملأت أنفها، تلك الرائحة الممتزجة بعطر شهوته الحيوانية .

من قال أنها غيرة أو حسد ؟! تلك الكلمات .. نعم أمها من قالت :

– ستكونين و تكونين .. وسيحسدنك بنات (الفريج). كلا بل بنات المنطقة كلها !

وهكذا كان كما توقعته هي، فظاً غليظاً، ولم تقل عنه زوجته الأولى حقارة، بل زادت عليه، فقد قدرت بخبثها أن تضمها إلى قائمة خادمات المنزل الكبير كما يسمونه، بينما زوجته الثانية استطاعت أن تلعب دور العاشقة المولعة بشغف (النوخذة) حتى لا يطلها شره ويكف أذى الأولى عنها !، أما هي الثالثة التي ضاعت بين تلك التيارات .. و في أقل محاولة تمرد لها تسمع بكاء الخبيثة الكاذب وهي تشكيها عند (النوخذة)

– .. أم تحسب نفسها سيدة البيت ؟، أرجوك ضع لها حداً إنها لا تسمع مني !

يرد غاضباً :

– لا أحد سواي سيد البيت

اليلوه (الجلوة) : من مراسم الزفاف قديما في الكويت كانت العروس تجلس في الوسط على كرسي وتقف النسوة حلوها ويمسكن بقماش مربع وغالبا ما يكون أخضر اللون،

الدشداشة : اللباس الرسمي للرجال في الكويت والخليج

الفريج : الحي أو الحارة

وبعد ذلك التزييف ..الكبت يزيد الظلم يزيد .. وألمها يزيد ويزيد

" نعم كنت عنيدة .. كنت طفلة، كنت صادقة أكثر مما ينبغي، كان يبحث



عن الخلف و أنا أبحث عن الراحة والأمان " .. هكذا قالت وهي تحاكي البحر .. أكملت :

" لم يكن يهمني المنزل الكبير، ولا (البيزات) التي تملأ (التجوري)، طالما حريتي سلبت وكرامتي مسحت بـ (الليوان) البراق .. لقد جُرحت بما فيه الكفاية "

بهدوء تقدمت أربع خطوات حتى بلل زبد البحر طرف عباءتها، الهواء داعب دموعها، وهي تسمع صدى عويل النساء الذي شهده المكان، ضمت يديها إلى جنبها قائلة :

" شكراً أيها البحر .. لقد احتضنت (النوخذة) سلمان بين أمواجك ولم يعد (القفّال) .

أقفلت راجعة إلى ذلك المنزل تمسح دموع فرح بعد شباعها من أصوات الباكيات ترسم ابتسامة الانتصار، متأكدة منً أنها ستكون سيدة نفسها، وسيدة المنزل الكبير!

* النوخذة : قبطان السفينة

**** القفّال : وقت رجوع سفن الغوص إلى الكويت

* البيزات : تطلق على الأموال في الكويت قديما لأن العملة الرسمية آنذاك كانت البيزة وجمعها بيزات

** التجوري : الخزنة الحديدية التي تحفظ فيها الأشياء الثمينة

*** الليوان : الممرات المطلة على باحة المنزل الداخلية في المنازل العربية القديمة



قصة

أوراق من مذكرات ... صغيرة ..!

بقلم : أحمد مبارك البريكي

نافذته حد فاصل بينه وبين هاويه من ظلام سرمدي ، وضع شراب الأناناس الاستوائي المجمّد ، وشرع في البحث عن اوراق ذكرياته في دولابه المنسي .

إلتقط ورقة من اوراق مذكراته وشهق في صمت ...

: ... ماأجملها من أيام ... أسبانيا

فأخذ يقرأ ماكتبه بقلم جاف ، وبخط يرتجف ... بالتأكيد كانت كلمات كتبتها وأنا على الطريق بصحبة ... ماجدين :

...

... تسطع من بعيد بلدة (جيّان) ...غروب ذلك اليوم النيساني الجميل أنا وصاحبي السفر ، تنبثق الرغبه في سبر تلك القرية التاريخيّه .

(جيّان) .. بلدة صغيرة تغفو على سطوح جبال أندلوسيا ... سأل عنها الرندي ... ذات فراق ..

... وأين شاطبة ... أم أين جيّان ..؟

دلفنا الى ذلك الخناق الضّيق ... الفسيح بماضيه! .. تغمرنا .. رائحة الياسمين ... عبر الاتجاهات الاربع .. والفصل الاوحد ..!

...

لم يكمل القراءة ... فترك ورقة رحلة (جيّان) ... الى جانبه

... وألتقط وريقة ذكرياتيّه ... أخرى إنها إسكندريّه

... فقرأ :

...

بحر إسكندريّه سماء أخرى .. فوق سطح الارض ..! .. هكذا أخبرت صاحبي .. ونحن في مهمه رسميّه ، كان سكنانا في فندق .. يطل على ذلك البحر ... الابيض .. كان أشبه بقصر فاروقي ، خاصّه بعد أن علمنا انه من التاريخ الاسكندري الباقيه بقاياه .. ! .. بني في مطلع القرن



العشرين .. يقال انه كان قصـرا لاحد أعيان الملكيّـه المفقودة ، السقف مرتفع جدا ، الغرف واسعه ... الشرفه فسيحه ، أخذت بيدي كرسي .. وبيد صاحبي كرسي آخر وجلسنا نتسامر وقت الغروب .. ! .. على هواء اسكندراني زكي ... يمر صوت فيروز ... الفيروزي على قواقع اسماعنا ... وهي تنشد

شط إسكندريّه ياشط الهوى ... ياليالي هنيّـه .. شط اسكندريّه

... في غمرة ... قراءته عن ذكريات اسكندرية ... كانت ورقة اخرى تغازله هناك ... اختطفها فقرأ ..:

... قد قالها أغلى صديق... يوما ، ونحن نفترش ساحة حديقة الاليزيه ومن بعيد يقف (ايفل) بشهرتـه ، ماأجمـل الشموخ في ... حضرة الشموخ ... فكانت الجبنه الفرنسيّه الفاخره .. هي مائدتنـا ..!

...

اغلق النوم عينيه ... على اوراق ذاكرتـه ، فغفـى .

...



شعر

هنا الجنة

شعر: دلال البارود

هنا الجنة..
و آهات من اللطفِ
من اللهف
تموت تموت.. ممتنة!
هنا تأتي من الله
هدايات من الفتنة
هنا انشقت سماواتي
هنا ابعثت غواياتي
و ذاب الأمس في الآتي
"فأنت أنا" هناك هنا
على أفق،، لنا رنة
هنا روحي.. لها روح
و فيها الكرم مذبوح
بكأس من تعصرنا
و سكر من تأوهنا
ترنم كوننا طربا
و رقّص في الدنى فنّه..

* * *

ترى! هل مت يا ربي؟
و هذا الحضن لي مثوى
من الجنة؟
تراه يكون يا ربي
هو السدر الذي حدثتنا عنّه؟
نعيم رائق حلوٌ
و أفق واسع حلمٌ
و شهد ناطعٌ..أمنٌ

و بحر غارب.. شعر
تتوه بوزنه الأنة!

* * *

هنا جنة.. هنا جنة
فهذا النور قد دنّا
تدلى من مدامعنا
لأن الدمع يخرسنا
فتحكينا جوارحنا
بكف تمسح الدمع
و ترسم بعدها البسمة
و أهواء مكابرة
فهابطة.. و جاثية
على الركبة
ترتل آية المحبوب
فتكشف سترها المحجوب
و ينبض قلبنا المجذوب
يطير بنا لبرزخنا

* * *

هنا للبحر آهات
هنا للموج ذا معنى
لأجله تخشع الشمس
لأجله يرقص المغنى
هنا لو كان للموت..
حياة! ذاقها منا
هنا الأرواح سمّارٌ
تهادي شوقها خدنا
ترى! هل عدت يا ربي؟
ترى.. للخلد قد عدنا؟
و فارقنا الدنى أبدا!
و عشنا شوقنا وطنا؟
فلا وقت يحاسبنا
و لا ليل يفرقنا



و لا بعد يمزقنا
و لا برد ينازع من
لواحظنا مناجاة
فيحرمنا!

هنا.. للشاي إمتاع
و إحراق..

* * *

تحوس به أهازيج
و للأهزاج عشاق
تذوب به حبيبات
من السكر
و تُصهر فيه أحداق
فمن منا.. أَ يا سكر
إلى الذوبان سبّاق؟

* * *

هنا للصمت إشراق
و للأشوق إعتاق
هنا للفقر أرزاق
و للتفريق إطراق
هنا روحي..لمهجته
مع النسمات تنساق
هنا صدر يهدهدني
و آآآه كم!
إلى صدري
لمشتاق و توّاق!
هي الجنة.. هي الجنة !
على صدرك
و في حضنك
و لو أني.. أموت هنا
أموت.. أموت ممتنة..

شعر

دمعة الشعر

شعر: سالم خالد الرميضي

توطئة بسيطة:

كتب هذه القصيدة المكتوبة بين قوسين والدي قبيل مناقشة الدكتوراة بجامعة مانشيستر في المملكة المتحدة بتاريخ ١٩٩٩/٣/٢٩ .

تخميس غربة ولوعة للدكتور خالد الرميضي

إِنِّـــي إِذا فَـــاضَ مِـــنْ فَـــرْطِ الجَـــوَى كَـاسِـــي

وَإِنْ تَجَـــــاوَزَ مَـــابِـــي كُـــلَّ مِـقْـيَـاسِـــي

وَفِـــي سَـــقَـــامِـــيَ حَـــارَ الـــطِّـــبُّ و الآسِـــي

((أَشْكو إِلَى اللهِ لا أَشْكُو إِلَى النَّاسِ هُمُومَ صَبٍّ أَشَابَتْ مَفرِقَ الرَّاسِ))

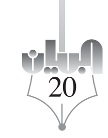
تَـــزَاحَـــمَـــتْ بِـــي وَمَـــا جَـــاءَتْ عَـلَـــى وَعَـــد

وَأَشْـــعَـــلَـــتْـــنِـــيَ حَـــتَّـــى أَنْـــحَـــلَـــتْ جَـــسَـــدِي

وَحَـــارَبَـــتْـــنِـــيَ وَاسْـــتَـــشْـــرَتْ فَـمَـــا جَـلَـــدَي!

((حَبَسْتُهَا فَإِذَا كَالنَّارِ فِي كَبِدِي لَفَظْتُهَا حِمَماً مِنْ حَرِّ أَنْفَاسِـي))

كَـــأَنَّـــهَـــا إِذْ أَتَـــتْـــنِـــي لَـــيْـــسَ يَـصْـرِفُـهَـا



إلا مَعِينُ قَوَافٍ بِتُّ أَغْرِفُهَا

مِنْ مَنْبَعِ الحُزْنِ أَفْكَارِي تُصَفِّفُهَا

((كَتَبْتُهَا مِنْ صَمِيمِ القَلْبِ يَعْزِفُها   شَدْوِي وَشِعْرِي وَأَشْجَانِي وَإِحْسَاسِي))

تَلْحِينَ رُوحٍ مِنَ الأَحْزَانِ تَالِفَةٍ

عَلَى مَقَامِ الصَّبَا بِالآهِ عَازِفَةٍ

قَصِيدَةً كَأَنِينِ النَّايِ ذَارِفَةٍ

((بِأَحْرُفٍ مِنْ مِدَادِ الحُزْنِ نَازِفَةٍ   يَنُحْنَ فِي مَأْتَمٍ مِنْ فَوْقِ كُرَّاسِي))

كَأَنَّمَا كُلُّ سَطْرٍ نَوْحُ خَائِرَةٍ

ثَكْلَى تَصِيحُ جَوَىً بِالآهِ سَائِرَةٍ

بِدَمْعَةٍ فَوْقَ تِلْكَ الهُدْبِ حَائِرَةٍ

((مِن وَحْدَةٍ فِي بِلَادِ الغَرْبِ جَائِرَةٍ   فَتَّتْ فُؤَادِي وَمَا أَبْقَتْ عَلَى سَاسِي))

فَخَلَّفَتْنِي وَنَفْسِي جِدُّ ضَاحِيَةٍ

لِلَذَّةٍ بَعْدَ ذَاكَ الهَمِّ مَاحِيَةٍ

حُزْنِي لِتُخْرِسَ عَنِّي كُلَّ لَاحِيَةٍ

((وَلَوْعَةٍ لَازَمَتْنِي كُلَّ نَاحِيَةٍ   لِغَايَتِي صَارَتَا صَحْبِي وَجُلَّاسِي))

وَدَأْب مِثْلِيَ لِلْعَلْيَاءِ إِنْ عَزَمَا

يُصَيِّرُ العَزْمَ أَرْضاً وَالمَسِيرَ سَمَا

وَمِنْ عُلُوِّي عَلَى الأَمْجَادِ مُتَّسِمَا

((شَرِبْتُ فِي غَايَتِي مُرَّ الحَيَاةِ وَمَا   شَكَوْتُ حَتَّى اشْتَكَى مِنْ مُرِّهَا كَاسِي))

مَهْمَا تَعَاقَبَتِ الآَفَاتُ نَاصِبَةً

شِبَاكَهَا فِي طَرِيقِي أَوْ مُشَاغِبَةً

فَلَيْسَتِ النَّفْسُ غَيْرَ المَجْدِ طَالِبَةً

((إِلَى المَعَالِي تَتُوقُ النَّفْسُ رَاغِبَةً   كَالطَّوْدِ دَوْمَاً تَرَانِي شَامِخاً رَاسِي))

فَمِنْ رَضَاعِ العُلاَ قَلْبِي قَدِ انْفَطَمَا

وَالمَجْدُ أَدَّبِهِ حَتَّى عَلَيْهِ نَمَا

وَبِالشُّمُوخِ أَتَمَّ النُّضْجَ وَالحُلُمَا

((للهِ دَرِّي قَضَيْتُ العُمْرَ أَحْمِلُ مَا   قَاسَى الرِّجَالُ مِنَ التَّبْرِيحِ وَالبَاسِ))

فَكَمْ جَلَبْتُ إِلَى وَجْهِ المَسَاءِ سَنَا

وَمَا جَنَيْتُ وَ لَكِنَّ السُّهَادَ جَنَى

وَلا أَنِيسٌ يُسَلِّينِي سِوَايَ أَنَا

((سَبْعُونَ شَهْراً تَتَالَتْ كُلُّهَا حَزَنا   لَا وَصْلَ فِيهَا وَلَا أَهْلِي وَلَا نَاسِي))

وَكَمْ يُهَيِّضُ نَوْحُ الوُرْقِ لِي شَجَنا

مَتَى يُرَجِّعْنَ فِي جُنْحِ المَسَا لَحَنَا

يُذْكِرْنَ قَلْبِيَ لَحْظَاتٍ مَضَيْنَ لَنَا

((بِالأَمْسِ كُنَّا وَشَمْلُ الدَّهْرِ يَجْمَعُنا   وَاليَوْمَ أَضْرِبُ أَخْمَاساً بِأَسْدَاس))

يَا نَفْسُ أَرْزَاقُنَا رَبِّي يُقَسِّمُهَا

وَقَدْ دَنَى مِنْ هُمُومِي مَا سَيَحْسِمُهَا

وَنَشْوَةُ المَجْدِ شَعَّ النُّورَ مَبْسَمُهَا

((وَاليَوْمَ مَا لِي سِوَى الأَحْزَانِ أَرْسُمُهَا شِعْراً وَيَبْقَى العَنَا فِي دَرْبِ نِبْرَاسِي))

وَدَمْعَةُ الشِّعْرِ لَيْسَ السَّعْدُ يُهْرِقُهَا

تَبْقَى مَدَى الدَّهْرِ لَا يُمْحَى تَرَقْرُقُهَا

إِذَا تَأَبَّى عَلَى قَلْبِي تَرَفُّقُهَا

((أَعَلِّلُ النَّفْسَ بِالذِّكْرَى وَيُحْرِقُهَا شَوْقُ الأَحِبَّةِ فِي تَلْهِيبِهِ القَاسِي))

يَا لَيْتَ شِعْرِيَ هَلْ نَفْسِي سَيُطْرِبُهَا

مَا كَانَ ذِكْرَاهُ فِي أَمْسِي يُعَذِّبُهَا

وَنَلْتَقِي وَكُؤُوسُ الوَصْلِ نَشْرَبُهَا

((لَيْتَ اللَّيَالِي الَّتِي مَازِلْتُ أَرْقُبُهَا تَمْضِي سَرِيعاً وَتُنْهِي كُلَّ مَا آسِي))

لَئِنْ سَعُدْتُ وَرُوحِي لِلْهَنَا عَرَجَتْ

وَمَن تَوَارِيخِ عُمْرِي غُصَّتِي خَرَجَتْ

وَأَقْبَلَتْ فَرْحَتِي وَالأَزْمَةُ انْفَرَجَتْ

((فَلَسْتُ لَو يَنْقَضِي هَمِّي وَإِنْ دَرَجَتْ نَفْسِي عَلَى بَسْمَةٍ مِنْ بَعْدِهِ نَاسِي))

شعر

مستوحشاً في الليل

شعر: جابر النعمة

مستوحشاً في الليل أقرب ساعتي.

متسائلاً ماذا سأفعل ماذا؟

فتجيبني :إن الحياة طويلةٌ

فاترك هواها ولتنمْ يا هذا

فأنا مضطرا فإني لم أجدْ

غير المنامِ من الفراق ملاذا



نصوص

(توق الأمان)

بقلم: لجين النشوان

ولدت صارخة تعلن للزمان.
ليس بكائي حزنا أو عبوس!
جاءت للعالم وليدة تتحرى الاحتضان.
أدنوا بخدها الرقيق من والدها.
صاح ناهرا «لا تزال صغيرة لن تدرك ملامساتي أو قبلاتي أبعدوها عني».
كبرت تلهو في أرجاء المكان.
انزلقت بقربه بكت طمعا بالاحتضان.
زمجر صارخا«صارت كبيرة اذهبي هناك الآن».
في كل يوم تتعثر بتلعثم الزمان
تتساءل «متى يحين وقت الاحتضان؟!»
غابت أقمار وأشرقت شموس
صاحت فتية أينك أبتي؟!
كبرت ولم تضمني»!
صاح بصدرها هم أقله أنينان
تترنح بين خسوف قلبها وكسوف
«لا يجوز الاحتضان!»
غدت صبية
«أهؤلاء إخوتي؟!
تعال شقيقي واحتوني بحرصك
لعلك لعلاتي ترياق وشفاء!»



صد متأففا.
«لا وقت لدي الآن
لا أطيق ترهات عالم حواء
وهمومهن العمياء»
غدت عروسا تنافس أورع حسناء.
تأملت ما يكسوها.
لزفافها كان فستان.
ظل قلبها يختلس الحنين.
متسائلا «متى يحين الاحتضان؟!»
اقترب فارسها يداعب بياضها.
ذاك الذي رماها في مخالبه الزمان.
تمتمت لحسدها
«أخيرا جاء مخلصي من كل ظلم آن وغيرآن»
لم عنه نابه
قالها ملء فمه
«لا وقت أبدا للاحتضان»

شعر

دمعة للصغار

شعر: مصعب الرويشد

سترقص يوما عليك الرياح
ويعشب رأسك يوماً .. حجر
ستمسي خليّاً من الذكريات
وتبدلها بانتظار القدر
ستذكر لحظة بدء الحياة
وكيف تلاشت كلمح البصر
ستمنحها دمعةً للصغار
على كلّ خدٍّ طريٍّ عبر
ستشعلها ثورة في الرفاتِ
إذا ما رجعت بتلك الصور
ستمنح للفتيات العرايا
بقيعانهن بصيص الحفر
ستلمحهن بقايا هروبٍ
من الموت في لجةٍ تستعر
ستعرف كنه الوجوه الوجوه
بكل ملامحها ، تُختبَر
ستنكر شيئاً وتذكر شيئاً
وتبصر كلّ الرزايا .. بشر



ستَرقص حباتُ رملٍ عليك

وتشكو لحباتِ رملٍ أُخَر

ويغدو التراب مجرة حلمٍ

مراياه تغرز فيك العِبَر

ستبكي طويلاً وليس الغمام

بباكٍ عليك بدمعٍ مطر

سترقص يوما عليك الرياح

ويعشب رأسك يوماً .. حجر



ملتقى الأدباء

شعر: عبدالله الفيلكاوي

قف في حمى الأدباء واهتف منشدًا ... فلكم يطيب بذكرهم إنشادُ
صفة الجمالِ تألقتْ بفنونهم ... وتعانق الإبداعُ والإسعادُ
طبتُم وبوركَ جمعُكم وتباركَ ال ... جهد الكبير وبوركَ الإعدادُ
قد جئتُ مسرجةَ القوافي همتي ... وعنانُ شعري في الندى يزدادُ
أهدي إلى الأدباء خير تحية ... وكذلك الجلاسُ والوفادُ
مدحُ الكرامِ سجيةٌ وفضيلةٌ ... يزهو بها الشعراءُ والروادُ
يا ملتقى الأدباء لست مبالغًا ... إن قلتُ بدعًا أنكم أسيادُ
أنتم ضياء الكون في ظلمائه ... وبريقه المتألق الوقادُ
غرُّ القوافي الملهباتُ تحدرتْ ... وكأنها الإبراق والإرعادُ
يا من حفظتم للحياة توازنًا ... وكأنكم في صلبها الأوتادُ
قممٌ عظامٌ سامقاتٌ أنتمُ ... بمدادكم ستسطرُ الأمجادُ
هذي الحياة وإن تقادم عهدها ... وتواتر الأجدادُ والأحفادُ
وبقتْ على نغمٍ رتيبٍ ساكنٍ ... فبشعركم يتجددُ الميلادُ
فخرُ الحضارة منٍ بديع صنيعكم ... لا فخرَ بابلَ والورى من بادُ
أتنم ولا أحدٌ سواكم أنتمُ ... بفنونه تتآلف الأضدادُ
العازفون من البيان بدائعًا ... سبت الفؤادَ وهامتْ الأجسادُ
زريابُ يغبطهم إذا هم أنشدوا ... والموصليُ تؤزه الأحقادُ
هُزتْ رؤوس القوم إثر بديعهم ... واهتز من فرطِ الجمالِ جمادُ
من صوروا آيًا تعاظم حسنها ... وتجانست بإطارها الأبعادُ
أنتم ولا أحد سواكم أنتم ... بفنونه تتآلف الأضدادُ

تحقيق

الثقافة بين الكتاب والانترنت في نظر الشباب

كتب: فيصل العلي

تقدمت الحركة الثقافية في دول العالم وباتت صناعة فكرية تساهم في الحضارة الإنسانية عبر إبداعات المبدعين في شتى الأجناس الأدبية من شعر وقصة ورواية ومسرح ودراسات،وغيرها من الكتب العلمية والفكرية.

وتسابقت الدول في تطويع التقنية لخدمة الثقافة في عمليتي الكتابة والنشر وفي التواصل مع الآخر في شتى دول العالم.

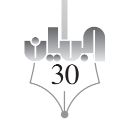
وبرزت ظاهرة الإنترنت بكل ما تحمله من تحديات للكتاب الذي ما زال يجد رواجا كبيرا حتى في الدول المتقدمة الكترونيا في الوقت الذي نجد فيه الأدباء يميلون إلى التمسك بالكتاب رغم استخدام البعض منهم للانترنت ومشتقاته مثل "الاي باد و الاي فون" وغيرها من المصطلحات التي بات ترددها أمر طبيعي في المجتمع.

"البيان" تحدثت إلى بعض الأدباء الشباب واستعمت إلى انطاباعاتهم عن تلك التقنيات ومدى أثرها على ثقافة المجتمع بشكل عام على تعاملهم مع الكلمة بشكل خاص فكان التحقيق التالي:

يقول الكاتب عبدالله عيسى يبقى الكتاب الورقي هو الأصل نظرا لمكانته ولقيمته ، علماً بأنني لا أتردد في قراءة بعض الكتب عبر الإنترنت أو عبر "الآيباد" إلا أنني لست مستعدا للتنازل عن متعة القراءة في الكتاب.

وأضاف ان الثقافة واحدة رغم تنوعها وتبقى عملية التعامل معها عملية أخرى فهناك من يفضل الكتاب وهناك من يفضل الإنترنت وهناك من يفضلهما معاً ، ولا بأس باستخدام التقنية الحديثة التي لطالما استخدمناها في بقية أمور حياتنا.

وقالت الشاعرة أسماء العنزي : افضل الكتاب بصورة كبيرة على النشر



الالكتروني لأن عملية وجود كتاب تكون له قيمة وتتشكل علاقة حميمية بين الكتاب والقارئ وأضافت العنزي : انه لا مانع من النشر الالكتروني الذي يحقق انتشارا كبيرا يفوق الكتاب ولكن للكتاب قيمة ثقافية كبيرة وبينت أنها تحرص على أن يكون معها قلماً تكتب به بعض الملاحظات على الهوامش عندما تقرأ كتابا الأمر الذي لا توفره القراءة الالكترونية.

وقالت القاصة نورة بوغيث: ان عصرنا الحالي يتصف بطبعه الالكتروني .. فالإنسان يتحاور مع نظيره الإنسان عبر لوحة مفاتيح وشاشة وشبكة انترنت ، تمييز صدق ، كذب ، خبث من يحاوره لم يعد عن طريق لغة الجسد بل عن طريق تحليل الكلمات المكتوبة وربط الأحداث لتبين الصدق من غيره وبنظري ذلك الأمر سلاح ذو حدين

فمن الجميل التواصل مع أي كان في أي مكان مادام الفكر والاهتمام الذي يجمع بين الأشخاص هو واحد.. ولكن مسألة المصداقية والتواصل البصري الذي نوعا ما يكون مفقودا هو ما يعطي الجمود في العلاقات بين الأطراف المتجاذبة للحديث،و لدواعي عصرنا السريع الحالي فهناك من لجأ لنشر نتاجه الأدبي والفكري إلكترونيا وألغى النتاج المطبوع (الكتاب) .. وقد يكون النشر الإلكتروني فرصة للانتشار والوصول الأسرع لفئات كبيرة كما أنه قد يوفر المكان والحيز الذي تتخذه الكتب ،لكنه بنظري لا يغني عن وجود الكتاب ،فبين القارئ والكتاب علاقة صداقة صادقة منذ سنين .. رائحة الأوراق .. طباعة الكلمات .. ملمس الغلاف وأوراق الكتاب، ملمسها يضيف اتصال بين القارئ والكاتب اتصال قد يربط القارئ بالكلمة أحيانا كما أن كلها أيضا ممكن أن توضح ذوق الكاتب فكيف يكون الكتاب صديقا إن لم تتعرف عليه؟ ، وكيف يكون الكاتب قريبا إن لم تقتنِ نتاجه الملموس - طبعا أنا أتحدث هنا عن نتاج يستحق أن يقرأ- نعمَ النشر الإلكتروني كما ذكرت يتيح أكبر عدد من القراء ويجنبك التعاقد مع دور النشر والتوزيع التي غالبا ما يكون تعاملها مع الكاتب على أساس تجاري بحت إلا ما ندر من تلك المؤسسات والدور ، وبنظري أن يكون في وقت واحد النشر الالكتروني والرقي فذلك هو الأفضل .. فإذا شدني موضوع، رواية، قصة ، شعر عبر صفحات الانترنت فأنا أطبعها وأقرؤها كي أشعر بالكلمة وأسرح بالصور التي يقوم الكاتب في وصفها، ومع الوقت لا أظن مهما تطور العالم أنه في يوم سيلغي الكتاب نهائياً ولن أغفل أن السرقات الأدبية أسهل ما تكون عن طريق النشر بالمنتديات



أو بأغلب المواقع الإلكترونية ، لكن تواجد الكتاب كدليل وكحق الكاتب في الحقوق الفكرية والأدبية هو يجعلنا أكيدين أنه لن نستعيض عن الكتاب بالنشر الإلكتروني فقط ،وفي النهاية أتمنى من الجيل الجديد أن لا يعتمد على ما يقرؤه عبر المواقع الإلكترونية فقط وأن يبدأ باقتناء الكتب التي ستكون صديقة له بعد ذلك.

وقال الكاتب عبد الوهاب الحمادي: افضل الكتاب وان كنت استخدم الانترنت أحيانا في بعض الأمور الأدبية ولا أجد ما يمنع ذلك ويشترك معي الكثير من الأدباء الشباب والانترنت سمة العصر ولا أرى أن ذلك سيؤثر على رواج الكتاب.

وقال القاص بسام المسلم إني أفضل النشر بالكتاب مفضلا اياه على النشر الالكتروني الذي بات ينتشر بصورة كبيرة في جميع دول العالم وحقق تواصلا بينهم بصورة سريعة.

وبين المسلم انه يتلمس طريقه مع الأدباء الشباب عبر التواصل معهم برابطة الأدباء وفي الانترنت أحيانا كما انه يفضل القراءة بالكتاب.

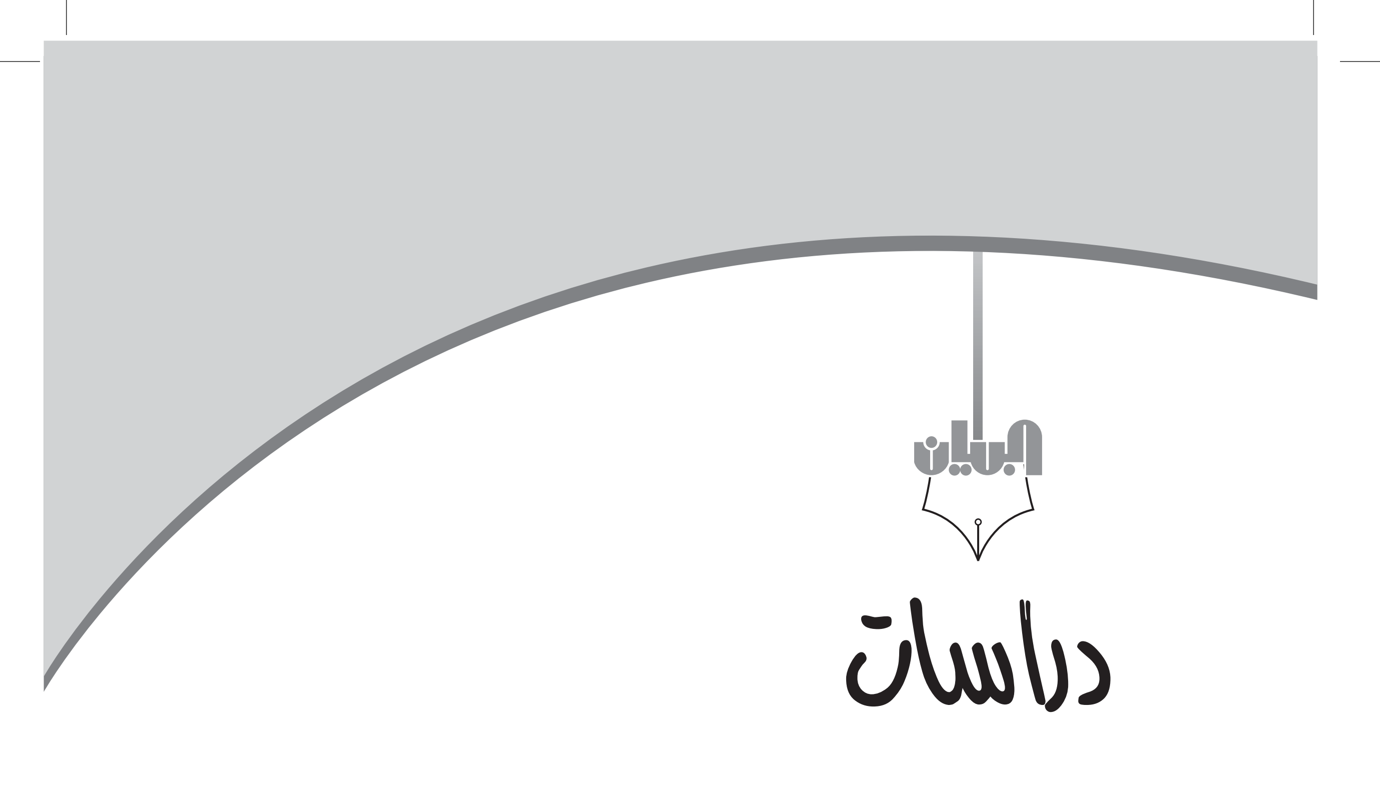
وقالت الشاعرة دلال البارود إني أفضل النشر لقصائدي في ديوان شعر اكثر من النشر الالكتروني خاصة وأننا أدباء شباب وما زلنا في بداية طريقنا الأدبي علما بأني لا أنشر قصيدة لي في المدونات وفي الانترنت بشكل عام إلا في حدود ضيقة جدا لا تتعدى الأصدقاء في "الفيس بوك" الذين أعرفهم جيدا خاصة أنني مررت بتجربة مريرة فقد يأتي من يسرق قصيدة ما كما أن الكتاب الورقي يقوم بتوثيق إنتاج الأديب وان كنت افضل القراءة بال "آيباد" أكثر من الكتاب كونه الأخف وزنا.

يقول الشاعر سالم الرميضي: إنه يفضل النشر بالكتاب العادي خاصة لمن يكون في بداية طريقه الادبي ولا بأس من النشر الالكتروني في المستقبل علما بأنه يفضل القراءة من خلال الكتاب.

وشدد الرميضي على أن النشر الالكتروني قد يقضي على الكتاب في المستقبل ولكن بخصوص الكتب العلمية وليس الكتب الأدبية من شعر و قصة ورواية ومسرح.

وقال صالح الشمالي انه يرى أن الكتاب له قيمته وكذلك الانترنت حيث ان الثقافة واحدة وتبقى عملية التوصيل مع القارىء عبر أكثر من اختيار ولا بأس بذلك وان كان الشباب يفضلون الانترنت ولكن هناك من الشباب من يفضل قراءة الكتاب.





دراسات

مقاربة معلقة امرئ القيس
في ضوء المنهج الأنثروبولوجي

د.فريد امعضشو



مقاربة معلقة امرئ القيس في ضوء المنهج الأنثروبولوجي

بقلم: د.فريد أمعضشو*

حين نستحضر امرأ القيس فإننا نكون أمام أحد أبرز وأشهر شعراء العربية، وإن لم نقل أمام أبرزهم وأشهرهم على الإطلاق. إنه يعد، كما قال المرحوم شوقي ضيف، "أباً للشعر الجاهلي، بل للشعر العربي جميعه"١. وقد وضعه محمد بن سلام الجُمَحي (ت٢٣١هـ) على رأس الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية، يليه، في الطبقة نفسها، النابغة الذبياني، فزهير بن أبي سُلمى المُزني، ثم الأعشى ميمون بن قيس٢. وكان مقدّماً، أيضاً، لدى علماء البصرة، ولدى كثير من فُحول الشعراء العرب في الجاهلية والإسلام؛ فقد سُئل لبيد بن ربيعة العامري عن أشعر الناس، فأجاب: "الملك الضّلّيل"؛ وهو لقب لامرئ القيس، وُسم به لأنه كان ملكاً ابن ملك ابن ملك، قُدر له أن يعيش حياة التشرد والتنقل بين الأحياء والقبائل؛ سعياً لاسترداد مجْد أجداده، وللثأر لمقتل أبيه الذي اغتالته بنو أسد. وقيل للفرزدق، الذي كان راوية مُكثراً لامرئ القيس: "مَن أشعر الناس يا أبا فراس؟"، فقال: "ذو القروح"؛ وهو لقبٌ آخرُ لامرئ القيس لُقب به من بعد التحاقه بيوستينْيانُس؛ قيصر الروم، الذي رحّب به وأكرمه وأعانه، إلى أن وشى به أحدُهم لدى القيصر، كما تقول بعض الروايات، متهماً إياه بتطاوُله على شرف ابنة مُضيِّفه وكرامة أهلها، فما كان من القيصر إلا أن ابتعث له بحُلة جميلة، لكنها كانت مسمومة، بداعي رغبته في إسعاده وإكرامه، ولما ارتداها امرؤ القيس، في يوم صائف، بدأ لحمه يتناثر، وجسدُه يتقرّح، إلى أن مات؛ فسُمي باللقب المذكور. وقال عمر بنُ الخطاب رضي الله عنه للعباس بن عبد المطلب لما سأله عن الشعراء: "امرؤ القيس سابقهم، خَسَف لهم عين الشعر". ولهؤلاء وغيره، ممّن يُقدِّمون امرأ القيس، مُسَوِّغاتٌ

---

* باحث من المغرب.



يسوِّغون بها إيثارَهم الشاعرَ على باقي شعراء العربية. قال أبو عبيدة مَعْمر بن المثنى (ت٢١٠هـ): "يقول مَن فضّله (أي امرأ القيس): إنه أول من فتح الشعر واستوْقف، وبكى في الدِّمَن، ووصف ما فيها. ثم قال: دَعْ ذا رغبةً عن المَنْسَبَة، فتبعوا أثره. وهو أول مَن شبّه الخيل بالعصا واللَّقوة والسِّباع والظباء والطير، فتبعه الشعراءُ على تشبيهها بهذه الأوصاف"٣. وفي السياق نفسه، ذكر ابن سلام عدداً من الأمور الَتي كانت مُنطلَق كثيرين في تفضيل امرئ القيس وتقديمه، فقال إنه "سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحْسنها العربُ، واتبعته فيها الشعراء: استيقاف صحْبه، والتَّبْكاء في الديار، ورقة النَّسيب، وقُرب المأخذ. وشبّه النساء بالظباء والبَيْض، وشبه الخيل بالعقبان والعصِيّ، وقيّد الأوابد، وأجادَ في التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعنى"٤.

ويعد "امرؤ القيس" أشهر ألقاب الشاعر حُنْدُج بن حُجْر بن الحارث الكندي؛ بحيث غلب على اسمه الحَقيقي، وعلى لقبَيْه الآخرَيْن المتقدمين، إلى درجة أنّا إذا سمعْنا اسمه، أو قرأناه في كتابة من الكتابات، لا نعرف صاحبه، أو على الأقلّ الأكثرية منا، بخلاف ما إذا سمعنا، أو قرأنا، لقبَه الأشهر الذي يكاد يعرفه الجميع؛ لشهرة شاعرنا، وريادته، وحيازته قصبَ السبْق في جملة من المجالات والأمور التي أتيْنا على ذكرها آنفاً. ويتقاسم هذا اللقبَ مع تسعة شعراء عرب آخرين، أغلبهم من قبيلتي كندة وبكر، ذكرهم جميعاً أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت٣٧٠هـ) في أحد تآليفه٥. وكنية الرجل هي أبو وهب، وقيل: أبو الحارث، وقيل: أبو زيد. وقد عاش في القرن السادس الميلادي، وينحدر من أسرة مالكة ماجدة ذات جاه وسلطان في المجتمع؛ إذ إن أباه وأجداده كانوا ملوكاً ومن علية القوم، وأمّه هي فاطمة بنت ربيعة؛ أخت المهلهل، وينتهي نسبُه الأعلى إلى كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان٦.

إن مَن يتصفح ما كُتب عن امرئ القيس وأشعاره يقف على كَمّية مهمة من الدراسات والأبحاث في هذا الصدد، سواء أكانت بأقلام عربية أم أجنبية، وسواء أكانت هذه الكتابات قديمة أم حديثة. ولكن ما يَلفت انتباهَنا أن الناس قد "كلفوا بالحديث عن سيرة امرئ القيس وانتمائه القبلي من جهتيَ أمه وأبيه، وعن سيرة جدّه وأبيه أكثر من كلفهم بالحديث عن شعره الذي

جمعه حمّاد الراوية، المشكوك في وُثوق روايته، بعد أكثر من قرنين من وفاته"٧.

لقد خلّف امرؤ القيس جملة من الأشعار، جُمعت فيما بعدُ بين دفتيّ ديوان، طُبع مرات كثيرةً. ويعد دو سلان (De slane) أول من طبع هذا الديوان، بباريس، عام ١٨٣٧م، تحت عنوان "نزهة ذوي الكيس، وتحفة الأدباء في قصائد امرئ القيس". ونشر محمد أبو الفضل إبراهيم ديوان امرئ القيس، عام ١٩٥٨م، نشرة علمية محققة، بدار المعارف بالقاهرة، اعتماداً على عدد من المخطوطات المحصَّل عليها من مكتبات عربية وغير عربية معروفة. ولا بد من التنبيه إلى أن شعر امرئ القيس قد طاله نَحْلٌ وتزيُّد ووضْع، وأثيرت حول عديد من نصوصه شكوكٌ، ومردّ ذلك إلى عوامل بيّنها ابن سلام في طبقاته قديماً، وطه حسين في كتابه المشهور عن الشعر الجاهلي حديثاً. وتُقسَّم مسيرة امرئ القيس الشعرية إلى طورين؛ أولهما يشمل الشعر الذي قاله الشاعر قبل مقتل أبيه حجر بن الحارث، وكان ينصرف، بالأساس، إلى الوقوف على الأطلال الدارسة، والتغزُّل بالنساء، والإقبال على الحياة ومُتعها، ووصف الطبيعة الصامتة والحيّة معاً. ولا يعدو شعرُه هذا المعلقةَ، ومطوّلتَه التي استهلّها بقوله: "ألاَ عِمْ صباحاً أيُّها الطَّلَل البالي...". والطور الثاني يحوي الأشعارَ التي جادت بها قريحته بعد حادث مقتل أبيه الذي شكل مُنْعَرَجاً حاسماً في حياته؛ بحيث تحوّل من شاعر يجري وراء ملذات الحياة، ويعاقر كؤوس الخمرة، ولا يبالي بأي مسؤولية، إلى شاعر آخَرَ، ران عليه الحزن لذلكَ الحادث، وأحسّ بثقل الدَّيْن المُلقى على كاهله؛ والمتمثل في الثأر لمقتل أبيه. بحيث يُروى أن امرأ القيس كان يعيش حياة التشرّد والصّعلكة والإقبال على الحياة مع ثلة من رفاقه، بعدما طرده أبوه؛ لتماديه في قرْض الشعر، وكانت العرب في جاهليتها تأنف من ظهور شاعر في أسرة مالكة، وقيل: لتشبيبه بأمه فاطمة. بينما هو يعيش تلك الحالة، أتاه نبأ مقتل أبيه على يد بني أسد، وكان إبّانئذ بدمّون من أرض اليمن، فقال، بعدَ الفراغ من شرب الخمر وملاعبة رفاقه النرْدِ، قولته الشهيرة: "ضيّعني أبي صغيراً، وحمّلني دمه كبيراً. لا صحو اليومِ، ولا سُكر غداً. اليومَ خمرٍ، وغداً أمْر. اليوم قحاف، وغداً نقاف". وآلى أنْ لا يأكل لحماً، ولا يشرب خمراً، ولا يدّهن بدهن، ولا يلهو بلهو، ولا يغسل من جنابةٍ رأسه، حتى يثأر لمقتل أبيه.

وقد تناول النقاد شعر امرئ القيس،

ودرَسوه من زوايا ومستويات مختلفة، وعالجوه انطلاقاً من رؤى ومقاربات عديدة، وطبّقوا عليه مناهج قرائية كثيرة منذ القدم. فقد تعرض إليه، بالدراسة والتحليل، أبو زيد القرشي، وأبو عبد الله الزوزني، وحازم القرطاجنّي، وطه حسين، ومصطفى ناصف، وكمال أبو ديب، وغيرهم كثير. ولئن كانت مناهجُهم، في التناول، متباينة ومترجّحة بين مناهج سياقية تربط أشعار امرئ القيس بعصرها ومجتمعها وناصِّها وغير ذلك من الظروف الحافّة بها، وأخرى داخلية تركز على دراستها في حد ذاتها بوصفها لغة تقبع وراءها دلالات، إلاّ أنّا لا نجد أيّاً من أولئك الدارسين، على كثرتهم، عَمَدَ إلى معالجتها أنثروبولوجيا، باستثناء الناقد الجزائري الكبير د. عبد الملك مرتاض، الذي أفرد دراسة نفيسة جدّاً لتحليل نصوص المعلقات السبع، وضمنها المعلقة المرقسية، تحليلاً أنثروبولوجياً مطعَّماً ببعض مفاهيم المقاربة السيميائية وإوالياتها الإجرائية، وعنوانها "السبع معلقات: مقاربة سيمائية/ أنتروبولوجية لنصوصها" (٣٦٧ صفحة من القطع المتوسط). وهذه الدراسة، كما يقول ناشرُها، "سعيٌ جادّ لإعادة قراءة الشعر الجاهلي بعامّة، وقصائد المعلقات السبع بخاصّة، قراءة جديدة تنهض على منهج مركّب من الأنتروبولوجيا والسيمائية... إن هذا الكتاب قراءةٍ جديدة استطاعت أن تضيء كثيراً من الزوايا التي تثار لأول مرة من حول نصوص المعلقات العجيبات. كما يتميز الكتاب نفسُه بمناقشة كثير من الآراء التي كُتبت من قبل عن الشعر الجاهلي مناقشة مستفيضة"٨.

وتُعنى الدراسة الشعرية، وَفق المنهج الأنثروبولوجي، بإبراز ملامح حياة الإنسان البدائية في الأشعار، والوقوف على ما فيها من آثار قديمة، وفولكلور، وأساطير، وطقوس، ونحو ذلك ممّا يُمتّ بصلة إلى حياة الإنسان البدائي، وعلاقاته بشتى الأطراف والجهات. ويزعم مرتاض أنه السّبّاق إلى تناول الشعر العربي القديم أنثروبولوجياً، مع تطعيم مقاربته هذه ببعض آليات التحليل السيميائي؛ مثلما فعل كلود ليفي شتراوس، في كثير من دراساته، حين عمد إلى المزاوجة بين الأنثروبولوجيا والبنيوية. يقول مرتاض: "نحن لم نَجِئ ذلك (أي الجمع بين الأنثروبولوجيا والسيميائيات) لمجرد الرغبة العارمة في هذه المزاوَجة التي قد يرى بعضُهم أنها تمّت، أو تتم، على كُرْه، وربما على غير طُهْر!... ولكننا جئناه اعتقاداً منا أن الانطلاق، في تأويل الظاهرة الشعرية القديمة، من

الموقف الأنتروبولوجي هو تأصيل لمنابت هذا الشعر، وهو قدرة على الكشف عن منابعه... وعلى الرغم من أن كتابات ظهرت، في العقدين الأخيرين من هذا القرن، حول بعض هذا الموضوع، وذلك كالحديث عن الأسطورة في الشعر الجاهلي مثلاً، فإن التركيب بين الأنتروبولوجيا والسيمائية، في حدود ما بلغناه من العلم على الأقل، لم ينهض به أحدٌ من قبلنا"٩. ويبدأ الناقد دراسته بتوظيف المقاربة الأنثروبولوجية (يُؤْثِر مرتاض ترجمة مفهوم الأنثروبولوجيا (Anthropologie) باصطلاح "الأناسية")، ليُتبعها باستثمار الإجراء السيميائي، وذلك لاعتبارات معينة أوْرَدها في قوله: "نحن إنما نُردِف الأنتروبولوجيا السيمائية لاعتقادنا أن الأولى كشفٌ عن المنابت، وبحثٌ في الجذور، وأن الأخراة تأويلٌ لمرامز تلك الجذور، وتحليلٌ لمكامن الجمال الفني والدلالات الخفيّة فيها. فلو اجتزأنا بالقراءة الأنتروبولوجية وحدَها لوقعْنا في الفَجاجة والنُّضوب. كما أننا لو اقتصرْنا على القراءة السيميائياتية وحدَها لَمَا أمنّا أن يُفضيَ ذلك إلى مجرد تأويلَ للسطوح، وتفسير للأشكال، ووصْف للمظاهر، دون التولُّج في أعماق المَوالج، والتدرُّج إلى أواخيّ المَنابت"١٠.

إن مقالتنا هذه تروم استجْلاء معالم الحياة البدائية في شعر امرئ القيس بوصفه وثيقة تاريخية وحضارية تعكس كثيراً من ملامح حياة العربي في العصر الجاهلي، من خلال التركيز، أساساً، على معلقته الشهيرة. وسيكون سبيلنا إلى ذلك قراءة نص هذه الأخيرة بتأنٍّ وتعمُّق، والنفاذ إلى المعاني القابعة خلف ألفاظها، والإفادة من الجهد القيّم الذي بذله عبد الملك مرتاض في هذا المُتَّجَه، والذي ضمّنه كتابه "السبع معلقات"، الواقع في عشر مقالات.

لقد افتتح امرؤ القيس معلقته بمقدمة طللية خاطب فيها صاحباً له في العُمق، وإنْ كان ظاهر لفظها يوحي بمخاطبته اثنين من صحابه، وذلك جَرْياً على عادة العرَب في إجراء خطاب الاثنين على الواحد والجمع كذلك. ومضمون خطاب الشاعر هو الدعوة إلى الوقوف على رُسوم منزل الحبيبة التي ظعنت عنها، لتتركها قفْراً تذروها ريح الشمال والجنوب، وتلعب في أفنائها الظباء والأرآم، بعدما كانت مأهولة بقاطنيها، وعاجّة بالحياة والحركية والإمْراع حين كانت تقطنها حبيبته. وقد أثارت هذه الرسومُ شاعرَنا، فأجهش بالبكاء،

واستبّكى صاحبه، وراحت ذاكرته تستحضر الأيام الجميلة التي سلفت بين أرجاء منزلها الواقع بمُنعرج رَمْلي (سِقط اللوى) بين أربعة مواضعَ حددها امرؤ القيس؛ هي الدَّخول وحَوْمَل وتُوضح والمِقراة، وهي أماكن تقع، جغرافياً، بينَ إمَّرة وأسود العين. فأما إمّرة الحمى فهي مجال رحب ومعشوْشبٍ وخصيب، كان لغنِي وأسد عموماً، ولم يكن مملوكاً لشخص بعينه، ولذلك نُلفي عثمان بن عفّان رضي الله عنه، فيما بعدُ، يُحّميه لإبل الصدقة تسرح فيه. وأما أسود العين فهو جبلٌ بنَجْد يشرف على طريق البصرة إلى مكة١١. ويذهب آخرون إلى أن تلك مواضعُ معروفة بحوران، من أرض الشام، وذكر غيرُهم أنها واقعة بأرض اليمامة. على أي حال، فالإجماعُ لم ينعقد بين العلماء والجغارفة على تحديد المكان الذي كانت تقطنه أنثى امرئ القيس. ولما كان الأمر كذلك، فقد خلص مرتاض إلى أن "سقط اللوى كان بين أماكن تتسم بشيء من الخصب، وأن تلك المواضع مواقعُ مياهٍ كان العربُ يتقصّدونها"١٢.

وليست الغاية من الوقوف على أطلال الحبيبة الدارسة تذكُّر مَن كان يسكنها فحسبُ، بل له بعدٌ آخرُ ذو أهمية كبيرة في الكشف عن بعض مظاهر حياة الإنسان العربي قديماً؛ كما تؤكد الدراسات الأنثروبولوجية والسوسيولوجية لشعر تلك المرحلة. يقول مرتاض إن "ظاهرة الطلل في الشعر العربي قبل الإسلام الذي اتخذها له دأباً لم يأتِ عبثاً، ولا لمجرد البكاء على عهود ماضية، وأزْمُن خالية، ولا لمجرد الحنين والتعلق بالمكان؛ فتلك جوانبُ عاطفية، وقد تناولها الناس قديماً وحديثاً من ابن قتيبة إلى نقاد عهدنا هذا، وإنما الذي يجب التوقف لديه هو أن هذه الطلليات، أو المَطالع الطللية، أو المقدمات الطللية... كانت جزءاً من تلك الحياة البدوية الرّعوية الشّظفة الضَّنْكة التي كان نظامُها ينهضَ على إجبارية التنقل من مرعىً إلى مرعى، ومن وادٍ إلى واد، ومن غدير إلى غديرٍ"١٣. فطللياتُ الشعر الجاهلي، إذاً، تعكس، في العمق، جانباً من حياة العربيّ على عهد الجاهلية؛ حياة تقوم على الانتجاع والانتقال المستَمرَيْن بحثاً عن مساقط الماء، ومواطن الكلأ. وكانوا يَنْصِبون في أي مكان حَلُّوا به خيامهم وأخبيتهم، ويسكنونها، مؤقتاً، إلى حين نفاد مصدر الحياة هناك، ليرحلوا عنه إلى مراعٍ وغدرانٍ أخرى، تاركين وراءَهمْ رُسوماً، تسرح فيها الغزلان وغيرها

من وَحيش الصحراء.

وكانت الإبلُ وسيلةَ تنقلهم من مكان إلى آخر بالدرجة الأولى؛ لقدرتها على تحمُّل المشاقّ، واصطبارها على الظمأ وهي تقطع الفيافي مترامية الأطراف وسط شبه الجزيرة العربية وعلى أطرافها. ولم تكن الإبل تُتَّخذ مجرد مطايا للسفر والتنقل وتنقيل الناس وأغراضهم، بل كان يُنتفَع بها، وتُسخَّر لأمور أخرى كثيرة؛ إذ كان العربيّ، في الجاهلية وبعدها أيضاً، يتخذ من لحمها غذاءً لذيذاً؛ وهنا نستحضر حادثة نحْر امرئ القيس ناقتَه للعذارى على ضفاف غدير يوم دارة جُلجُل، وانكبابهم على طهْي لحمها وشيِّه. وكان، كذلك، ينتفع بوَبَرها، فينسج منه الملابس والأخبية والبُجُد والخيام، ويستخدمها في وَدْي القتلى؛ أي تقديمها ديّة لأهالي القتيل اتقاءَ إقدامهم على الأخذ بثأره، ونشوب حروب ضارية لأجل ذلك بين أهل المقتول وعشيرة القاتل. وكانوا يقدمون الإبل، كذلك، مُهوراً للنساء حينَ طَلَبِ أيديهن للزواج، قبل ظهور المسكوكات والنقود والتعامُل بها في المجتمع العربي. علاوة على اتخاذها مطايا في الحروب والنزهات؛ يركبون أسْنمَتها، وينقلون على متونها أشياءهم وأدواتهم في حالي السلم والحرب (كالهوادج مثلاً). على حين أن عرب الجاهلية كانوا يُؤْثرون الخيل، ويتغنّون بها، ويسهرون على خدمتها. وكان الفارس منهم يمتطي صهوة فرسه يومَ الزينة، ويقاتل عليه يومَ الكريهة، ويتظاهر به أمام أصاحيبه، ويتفاخر به في السباق. وقد برع امرؤ القيس في نعْت الفرس الذي خلع عليه أوصافاً جعلته أقربَ إلى الفرس الأسطوري في عَـدْوه؛ كما يتضح ذلك في القسم الأخير من نص معلقته.

إن للماء دوراً أساسياً في حياة الجاهلي؛ لذا كان السببَ الأكبر الذي من أجله يرتحل، ويجدّ في البحث عن مآقطه ومساقطه، وخِيضتْ حروب بين قبائل العرب، يومئذ، للسيطرة على نُقطه وما يحيطُ بها من مراع معشوشبة. ويبدو أن معلقة امرئ القيس من أكثر المعلقات حُفولاً بذكر الماء والمطر؛ لأهميته المصيرية في حياة القبائل العربية، وشُحّ مناطقها منذ القدم بالماء، وسيادة الجدب والمَحْل فيها، وإكثار هذا المعلقاتي من التنقل بين أحياء العرب جنوباً وشمالا، وشرقاً وغرباً، وكان لا يعْدم، في أثناء ذلك، مطراً يتهاطل عليه، فيثير شاعريته الرهيفة، لتفيض على لسانه شعراً معبِّراً وواصفاً لذلك المطر. وقد اقترن

الماء في المجتمع العربي الجاهلي، وفي غيره من التجمُّعات البشرية البدائية، بطقوس فولكلورية، وبمعتقدات وثنية عديدة.

وكان العرب يرحلون جماعات مُكوِّنين أحياء تتألف من عدةً أفراد، من الجنسين معاً، تربط بينهم صلة دم وقربى، ولم يكونوا متساوين في كنفه، بل كان فيه سادة وعبيد، بعضُهم خَدَمٌ لبعض. ولم يكن سكان الحي يصطنعون الشموع ولا القنادل للاستضاءة بنورها ليلاً، وإنما كانت وَقفاً على الأحبار والرهابنة في معابدهم، وعلى السّراة وكبار القوم في القرى والحواضر، وكانوا يدأبون على إيقاد نار في ساحة الحي صَدْراً من الليل قبل الإخلاد إلى النوم، وأحياناً كانوا يوقدونها في أماكن عالية ليستنير بها عابرو السبيل. والدليل على ما ذكرناه قولُ امرئ القيس واصفاً جمالَ امرأة، ونضارة وجهها المُنير، وبياضها المُفْرط:

تَضيءُ الظّلامَ بالعشاءِ كأنها
منارةُ مُمْسى راهبٍ مُتبَتِّلِ

وقوله كذلك:

يُضيءُ سَناهُ أو مصابيحُ راهب
أمالَ السّليطَ بالذُّبال المُفَتَّلِ

وتبوّأت المرأة، ضمن نسيج الحيّ أو المجتمع الجاهلي بعامّة، مكانة بارزة في كثير من الأحايين؛ لذا شُبِّهت، في أشعار متعددة، بالشمس، والمها، والدمية المعبودة، والعسل، ونحوها من المشبَّهات بها التي تقوم دليلاً خرّيتاً على عظم مكانتها في المجتمع العربي قَبل الإسلام. وكانت هذه المرأة، كما يقول أحد النقاد المعاصرين، هي "عالم الشعر الجاهلي"١٤، و"مستودَع الجمال وصورته وتمثاله"١٥. وقد عمد شعراء الجاهلية إلى وصف وجه المرأة، وأسنانها، وفمها، وريقها، وكلامها، وعينيْها، وجيدها، ونحْرها،وصدرها،ونهديْها،وبطنها، وخصْرها، وقدميها، وساقيها، وردفها، وذراعيها، وأطرافها، وقوامها، وحركتها. ويعد امرؤ القَيس أوْصفَ المعلقاتيين للمرأة؛ لطول عشرته للنساء، ولمقدُرته العجيبة على تصوير الأحاسيس الرقيقة المتبادَلة بينه وبين مَن يتغزّل بهن تغزُّلا حسياً مادياً في الغالب الأعمّ، ولاسيما في مرحلة مراهقته وإقباله الكلي على ملذات الحياة قبل أن يُغتالَ أبوه؛ بحيث نُلفيه قد وصف المرأة، في معلقته، بخمسة عشر وصفاً؛ مما بوَّأه المنزلة الأولى، ضمن مجموع شعراء المعلقات، في هذا المضمار١٦. ويبدو أن ثمة صنفين من النساء في المعلقة المرقسية؛ صنفٍ غير محدد

الأسماء، يشير إلى نساء أحبّهنّ الشاعر، ونظر إليهن بوصفهنّ إناثاً يلهو معهنّ، ويطفئ فيهن نار شهوته الجنسية، وبوصفهن مصدرَ اللذاذة والمضاجعة لا غيرُ، ولم يكن مقصدُه من علاقته بهن إنشاء أسرة، وإنجاب ذرية، والتمتع بحياة الاستقرار والتساكن. وكان يرى في هذا الصنف ما هو حسي فقط؛ كما في قوله واصفاً مفاتنَ حبيبته التي يبدو من أوصافها أنها كانت أنثى غامرة الأنوثة والجمال المظهري:

مُهَفْهَفَة بَيْضاءُ غَيْرُ مُفاضَة
تَرائِبُها مَصْقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ

ولعل إفحاشه في التشبيب، ومبالغته في تصوير مفاتن المرأة، إلى جانب مجاهرته بشرب الخمر، وإتيانه بكثير من أفعال الفُحش، هي الأسباب التي جعلت النبي صلى الله عليه وسلم يقول، حين ذكر له امرؤ القيس في مجلس، إنهَ "رجل مذكور في الدنيا شريفٌ فيها، مَنسي في الآخرة خامل فيها، يجيء يومَ القيامة معه لواءُ الشعراء إلى النار"١٧.

والصنف الثاني من نساء امرئ القيس يَمْثل في نسوة ذكرهنّ بأسمائهن في معلقته؛ كعُنيزة ابنة عمه شُرَحْبيل، التي كانت له معها قصة معروفة يوم دارة جلجل، أشار إليها في معلقته. فهذه المرأة أحبَّها، واقتحم عليها خِدْرَها، وسعى إلى الاستمتاع بجسدِها؛ كما كان يفعل مع سَوائها من النساء.

وإذا كان الغالبُ على سيرة امرئ القيس وشعره النظر إلى المرأة بوصفها مجردَ أنثى تتلخص مهمتها الوجودية في خدمة الرجل، وإشباع نَهَمه الحيواني، فإنّا وجدْناه، في مواقف قليلة، يَظهر أمامها كعاشق ولِهان، متيّم بجمالها، ذي عاطفة رقيقة تجاهها؛ كما في قوله:

وما ذرَفَت عيْناك إلاّ لتَضْربي
بسَهْمَيْك في أعْشارِ قلب مُقتَّلِ

ويشير عَجُزُ البيت إلى عادةِ القمار التي سادت المجتمع الجاهلي؛ هذا إذا فسّرنا كلمة "السهمين" بالمعلى والرقيب؛ وهما سهمان من سهام المَيْسر؛ بحيث إن للمعلى سبعة أجزاء، في مقابل ثلاثة للرقيب. وكان، آنذاك، الفائز بهذين القدْحين يفوز بجميع الأجزاء، ويظفر بالجزور١٨.

ويقدم امرؤ القيس، حيناً، للمرأة الجاهلية صورة تعجّ بالعطاء الإنساني الثرّ؛ صورَةً مثالية، أو أقرب إلى المثال؛ بحيث تتشكل من حولها هالة من النور الوهّاج، والجمال العبقري؛ إذ يقول عنها: "تضيء الظلام بالعشاء كأنها...". فهذه المرأة يبدو مُحيّاها مُنيراً عبر الديْجور الحالك، إنْ خرجت

ليلاً، حتى إنها تظهر كمنارة راهب أسْرَج قنديله عشاءً، فبدَتْ من بعيد للناظرين.

ويصوّرها، حيناً آخر،ةأ

امـرأة عـزيـزة الجـانـب، مَصُونـة الشـرف، موسرة الحـال، مخدومة من غيرها؛ كما في قوله واصفاً عشيقته:

وتُضْحي فَتيتُ المِسْك فوقَ فراشها
نَؤومُ الضّحى لم تَنْتَطِقْ عن تَفضُّلِ

وإذا كانت العرب، في جاهليتها، تعظّم الأمّ، وتضعها في مكان أسْنى، وتفخر بها جنباً إلى جنب مع افتخار شعرائها بالأب؛ كما لدى الشاعر الصُّعلوك الشنفرى، بل إن من الجاهليين مَن قدَّم الفخر بالأمومة على الافتخار بالأب؛ كما فعل السموّأل في إحدى قصائده، فإن منهم فئة قليلة امتهنت الأمومة، وعبثت بنُبْلها؛ مثلما نلحظ لدى شاعرنا القائل:

فمِثلُك حُبْلى طَرَقتُ وَمُرْضِع
فَألْهَيْتُها عن ذي تَمائمَ مُحْوِلِ

وربمـا يُعـزى هـذا السـلوك إلـى افتقاده حنانَ الأم، ودفء الأمومة، لاسيما وأنه قد عاش بين زوجات أبيه، فكان هذا التصرف الصادر عنه حيال المرأة الحُبْلى المُرضع ردّةَ فعل على ذلك الحرمان، وانتقاماً غيرَ مباشر للأمومة والطفولة اللتين حُرمَ منهما في صباه.

وحاصلُ القول أن نظرة امرئ القيس إلى المرأة كانت، غالباً، حسية، ترى فيها مفاتنها الظاهرة، وأنها مجردُ أنثى طافحة الجَمال، خُلقت ليستمتع بها الرجل في الحلال أو في الحرام. هذا بخلاف ما نجده لدى آخرين غيره؛ كالمعلقاتي عمرو بن كلثوم التغلبي الذي تعامل مع المرأة تعامُلا إيجابياً، وعدّها عضواً فاعلة في مجتمعها، لا تقل مكانتها عن مكانة الرجل؛ فهي تُسْهم، كما نستشفّ من معلقته، في الحروب بقَوْت الخيول، وتمريض الجرحى.

ولم تخْلُ معلقة امرئ القيس من إشارات، واضحة أو خفية، إلى بعض مظاهر الاعتقاد لدى عرب الجاهلية؛ من ذلك مسألة تعليق التمائم في أعناق الصبيان التي أوْمأ إليها الشاعرُ في البيت السابق، وذلك ابتغاءَ حفظهم من العين ومن الجنّ؛ وهي عادة ما تزال منتشرة في كثير من البوادي العربية الآن، وإنْ كان الإسلام قد أبْطل هذا المعتقد الوَثني، ونهى عنه. وفي المعلقة كذلك إشارة إلى الرهبان؛ كما رأينا في بيتين سابقين.

ويحسُن بنا أن نشير، في هذا المقام، إلى أن الحنيفية كانت هي السائدة لدى عرب الجاهلية إلى أن جاء عمرو بن لُحيّ الذي يعد

أولَ مَن غيّر دين إسماعيل عليه السلام، وأنشأ صنم اللات لعبادته. واللات صخرة عظيمة كان ابن لُحيّ يَلُتّ عليها الطعام؛ أي يبلّه بالماء، ويخلطه بشيء من السمن، ثم يقدّمه طعاماً لقومه؛ ومن هنا سُميت هذه الصخرة بـ"اللات". وقد رُوي أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال لأكثم بن الجَوْن الخُزاعي: "يا أكثم، رأيتُ عمرو بن لحي بن قمعة بن خندف يجرّ قُصْبَه في النار، فما رأيتُ رجلاً أشبهَ برجل منك به، ولا بك منه، فقال أكثم: عسى أن يضرّني شبَهُه يا رسول الله، قال: لا، إنك مؤمن، وهو كافر. إنه كان أول من غيّر دين إسماعيل، فنصب الأوثان، وبَحَرَ البَحيرة، وسيّب السائبة، ووَصَل الوَصيلة، وحمى الحامي"١٩. وتذكر كتب التاريخ والأبحاث الأنثروبولوجية أن عرب الجاهلية عبدوا كثيراً من المعبودات، وقدّسوا جملة من عناصر الطبيعة؛ كالشمس، لذا تسمّوا، وسموا صبيانهم بـ"عبد شمس" تبرّكا في اليَمن وفي غير اليمن، واعتقدوا بمعتقدات كثيرة.

وبخُصوص مُعتقد امرئ القيس فقد اختلفت آراء الدارسين على ثلاثة أقوال٢٠، يؤيّد كل قول حجج ودلائل تتفاوت في قوة الإثبات. بحيث يقول بعضُهم إن امرأ القيس كان وثنياً يعبد الأصنام والأوثان؛ كما كان يفعل أكثر الجاهليين. ومن أدلتهم في ذلك لقبُ الشاعر الأشهر عينُه؛ إذ إن قيساً اسمُ صنم من أصنام الجاهليين، وبذلك يكون معنى هذا اللقب: "مَوْلى صنم". ولكن هذه الحجة مُنتقَدَة من قبل بعض الدارسين الذين ذكروا أن لـ"قيس" معنىً آخر؛ هو معنى البأس والشدة؛ وعليه يكون معنى لقبه هذا هو: "رجل الشدة"، لاسيما وأنه قد لاقي، فعلاً، خلالَ حياته المتقلبة إحَناً وشدائدَ كثيرة. ومن هنا، تغدو تسمية "امرؤ القيس" فُروسية بدلاً من أن تكون دينية. واستدلّ أولو هذا الرأي، كذلك، بأن الرجل كان يقسم مراراً بالقداح، على عادة الجاهليين الوثنيين؛ كما فعل حين خُروجه لقتال بني أسد، وقسَمه بقداح الصنم ذي الخِلصَة.

ويزعم آخرون أن امرأ القيس كان مُزْدَكياً. والمزدكية، كما نعلم، مذهبٌ دعا إليه مُزْدَك، أيامَ الملك الفارسي قُباذ، ويقوم على نزْع الخلاف بين الناس بجعْل الحق في الأموال والنساء مُشاعاً بينهم، وتَحلّة المُحرّمات، ولم يمنعهم إلا من القَتل؛ بما في ذلك قتل الحيوانات. ويَسُوق أصحابُ هذا المزعم جملة من الأدلة لتأييد رأيهم؛ من ذلك ما يُلاحَظ على سيرة امرئ القيس من إقبال

كبير على الحياة، ومُتعها ولذّاتها، والفحش قولا وفعلاً. ورجّحوا أن يكون الرجل قد تأثر بمعتقد أبيه وجدّه اللذين كانا قد اتصلا بقباذ؛ عظيم الفرس، الذي كان يَدين بالمزدكية، وطلبا دعْمه لهما لتحقيق مآرب سياسية، واطلعا على تعاليم هذا المذهب، وأتياها في حياتهما، وإنْ نفاقاً لقضاء حوائجهما منه! والواقعُ أن رأي هذا الفريق مردودٌ لأمور موضوعية؛ أبرزها أن المزدكية تحرّم قتل الإنسان والحيوان معاً، على حين أن شاعرَنا نذر حياته، كما يروي الرواة، لقتل مائة من الأسديين جزاءً لهم على طعْنهم أباه غدْراً، ثم إنه لم يكن يجد لذة تعادل لذة الصيد والقنص، وغير خاف عنا قيامه بنحْرِ ناقته للعَذارى يومَ دارة جلجل، وأكْلِ لحمها مطهُواً في القدر أو مَشوياً فوق النار. ويقوم هذا دليلا واضحاً كذلك على تفنيد ما زعمه أحد باحثينا المُحْدثين حين أكد أن للحيوان، في الشعر العربي القديم، أصولا أسطورية، تعكس قدسيته، وكونها من معتقدات العرب البدائية٢١. فلوْ كان هذا الحيوانُ (الثور – الحمار الوحشي – الناقة...) مقدَّساً، كما يرى علي البطل، فلمَ اصطاده العرب، واتخذوا لحمَه غذاءً، وامتطوا صهوته في تَظْعانهم؟! وفي المعلقة المرقسية بيتان يصفان معركة دارت رحاها بين فرس الشاعر وبين ثور وبقرته، ولم تجد فرسُه تلك عناءً يُذكر في معاداتهما واللَّحاق بهما بيُسر، وتمكين الفارس من رمْيهما، واصطيادهما للاستمتاع بالتهام لحميْهما. يقول عن فرسه:

فعَادَى عداءً بينَ ثَوْرٍ ونَعْجَةٍ
دراكاً، ولم يَنْضَحْ بماء فَيُغْسَلِ

فظلَّ طُهاةُ اللَّحْم من بين مُنْضجٍ
صَفيفَ شِواءٍ، أو قَديرَ مُعَجَّلِ

ويذهب فريقٌ ثالث من الدارسين إلى القول بنصرانية امرئ القيس، ويتزعّمهم الأب لويس شيخو الذي عدّه من شعراء النصرانية، متّكئاً، في ذلك، على جملة من الأدلة المقبوسة من قصيد الرجل أو من سيرته الحياتية ومحيطه. فأشعارُ امرئ القيس، كما يؤكد شيخو، تخلو من الشرك، وتنطوي على مصطلحات تتمحّض للنصرانية (كـ"الراهب" على سبيل المثال)، وكانت أمه فاطمة نصرانية الملة، وشهدت قبيلته "كندة" انتشاراً واسعاً لهذا الدين. ويضيف آخرون إلى هذه الحجج أخرى يؤكدون بها نصرانية امرئ القيس؛ منها ذكره "الله" في شعره، كما في قوله:

فقالتْ: يَمينَ الله ما لكَ حيلَةٌ
وما إنْ أرى عنكَ الغَوايَةَ تنْجَلي

ومنها، كذلك، ذكره "الإران"؛ وهو تابوت النصارى، في قصيدة تائيةٍ له، وذلك في قوله:

وَعَنْس كألواحِ الإرانِ نَسَأتُها
على لاحِبٍ كالبُرْدِ ذي الحَبَراتِ

ومن الأشياءِ الأخرى التي تتصل بحياة العربي، في الجاهلية، وكان شعر تلك الفترة حريصاً على تسجيلها وتصويرها، اللباس، ولاسيما ذاك الذي كانت ترتديه المرأة. وفي المعلقة المرقسية إشاراتٌ كثيرة إلى ذلك. وقد أخبرنا القرآن الكريم بأن المرأة الجاهلية كانت تتبرّج ولا تتعفّف، وكان تبرُّجها مصحوباً بمظاهرَ إغرائية أخرى؛ كرقة الملابس، وشفافة القناع، ووسْوَسة الحُلي، ورنين الخلاخل، وخَشاش الأساور، واهتزاز الأقراط، وإرْسال الشعر٢٢. ونهى الله تعالى نساء النبي صلى الله عليه وسلم، ونساء المسلمين عامة، عن التشبُّه بنسوة الجاهلية في تبرُّجهنّ، فقال: "وقَرْنَ في بيُوتكُنّ، ولا تبرَّجْنَ تبرُّجَ الجاهلية الأولى"٢٣. وقد فسّر الإمام أبو عبد الله القرطبي هذا النصّ بقوله: "المقصود من الآية مخالفة مَن قبلهنّ من المشية على تغنيج وتكسير وإظهار المحاسن للرجال، إلى غير ذلك مما لا يجوز شرعاً. وذلك يشمل الأقوال كلها ويعمّها فيلزمنَ البيوت، فإن مست الحاجة إلى الخُروج فليكنّ على تبذل وتستر تامّ"٢٤.

لقد نقل لنا امرؤ القيس جانباً من ذلك التبرج والتبختر في عدد من أبيات معلقته؛ من ذلك قوله:

فَعَنَّ لنا سِرْبٌ كأنّ نِعاجَه
عَذارى دَوارٍ في مُلاءٍ مُذيَّلِ

إذ شبّه نعاج القطيع وبقر الوحش الذي عنّ لهم بإناث عذراوات يطفنَ حول حجر كانت العرب تُقيمه، حين تنتقل، وتطوف به، تشبُّهاً بالطائفين حول الكعبة المشرفة، وكنّ يرتدين لباساً مذيلا طويلا يتجرجر خلفهن، فيمسح الأرض؛ شأن فستان العروس الذي نعرفه الآن، مع ما يصحب ذلك من تحلٍّ بالحلي، وتعطُّر بالعطور، وتزيُّن بصنوف الزينة الأخرى. وكان هذا اللباسُ، لشفافته ورقته، يبعث على الإغواء وإفتان الناظرين من الرجال. ويدل على طول لباس الجاهليات كذلك قول شاعرنا متحدثاً عن إحدى مغامراته مع النساء:

خرَجْتُ بها أمشي تجُرُّ وراءَنا
على أثرَيْنا ذيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ

فالشاعرُ خرج بمحبوبته من خِدرها، خفيةً، تحت جنح الظلام، وهي لابسة لباسَ نومها الطويل الذي تجره وراءها، أو وراءهما، بالأحرى؛ لأنهما كانا متعانقين، لتُعْفيَ به آثارَ

أقدامهما؛ اتقاءَ افتضاح أمرهما في الصباح.

ونستشفّ من منطوق نص المعلقة، أيضاً، أن المرأة، أو صنفاً من النساء الموسرات خصوصاً، كانت ترتدي لباساً للنوم يختلف عن ذاك الذي تلبسه نهاراً، أو في أوقات العمل. إذ كان لباسُ نومها خفيفاً شفافاً ناعماً فضفاضاً مُريحاً للابسَته، ومثيراً لناظرها. يقول الشاعرَ:

فجئْتُ وقدْ نَضَّتْ لنَوْم ثيابَها
لدى السِّتْر إلا لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ

فالمقصود بهذه اللبسة ما نريده نحن الآن بـ"قميص النوم"، أو المنامة (Pyjama). كما أنها لم تكن تحتزم على هذا القميص، بل كانت تُرْسله إرْسالاً على جسدها حتى يغدوَ أفتنَ للرائي. وقد يدل على بعض ذلك قوله:

وتُضْحي فَتيتُ المسْك فوقَ فراشها
نَؤومُ الضُّحى لمْ تَنتَطِقْ عنْ تفّضُّلِ

والواقعُ أن هذه الملبوسات لم تكن في متناوَل نساء العصر الجاهلي كلهنّ، بل كانت وَقفاً على نساء بعض القرى والحواضر؛ كمكة ويثرب والحيرة، ممّنْ كُنّ يَرْفُلْن في النعيم، ويعشْنَ حياة الترف والدعة واليَسار. على خلاف حال أغلب نسوة ذلك العصر اللائي كُنّ يرتدين لباساً عادياً منسوجاً من الشعَر أو الوَبَر أو الصوف أو الجلد لا من الحرير أو القطن، ولم يعْهَدْن التبدُّل في كسوتهن بين ما يختصّ بالعمل والنهار وما يختص بالنوم والليل. وفي ذلك إشارة واضحة إلى طبيعة المجتمع الجاهلي الذي اتسم بالطبقية والفروق الصارخة بين فئاته سواء بين صفوف إناثه أو رجاله؛ إذ كان في شقّ هرمه العلوي طبقة من النساء موسرات منعّمات مَخدومات، على حين استوى في شق هرمه السفلي طبقة أخرى عريضة منهن يعشْن على إيقاع الشظف والفاقة والكدْح المستمرّ.

علاوة على لباسها الأنيق والمثير معاً، كانت المرأة الجاهلية، حسبما ورد في المعلقة المدروسة، تتعطّر بضروب من العطور في بيتها وخارجها. وفي المعلقة المرقسية إشارتان اثنتان إلى ذلك؛ أولاهما في قوله واصفاً عطرَ أم الحُويرث وأم الرباب:

إذا قامَتا تَضَوَّعَ المسْكُ منهُما
نَسيمَ الصَّبا جاءت برَيّا القَرَنْفُلِ

فالمرأتان، حين تقومان، يفوح منهما مسْك زكيّ، وينتشر في الفضاء حتى يَغتبق، وكأنه نسيم هبّت مصحوبةً بعَرْف القرنفل الطيب. وتَمْثل الإشارة الثانية في قوله: "وتضحي فتيت المسك فوق فراشها..."؛ بحيث قدم لعشيقته،

هنا، صورة مزدوجة؛ نصفُها مرئي، يظهر في فتات المسك الذي ينتشر فوق فراشها حين تستيقظ ضُحىً، ونصفُها الآخرُ شميّ، يتجلى في ذلك الشذى الذي يَفوح من فراشها بعد أن تقوم منه المرأة المنعَّمَة التي كانت نائمة فيه. والإشارتان معاً تُحيلان على امرأة موسرة مخدومة، ولا تنسحبان على جميع نساء العرب في الجاهلية! وذكر امرؤ القيس، في معلقته، أنه كان للمرأة الجاهلية حجر خاصّ تسحق عليه، أو به، الطيب، ولاسيما مَن كانت عروساً؛ للُزوم العطر لها عند زفافها، وذلكَ في قوله في أحد أعجاز معلقته: "مَدَاك عَروسٍ أو صَلايَة حَنْظَلِ".

ولئن كان شاعرُنا "مؤسِّساً لجمالية الوصف المتمحِّض للمرأة في الشعر العربي على سبيل الإطلاق"٢٥، إلا أن وصْفه ذاك ركز على تصوير مفاتنها الحسية، وتضاريس جسدها المَرْئية. على حين أنه لم يُولِ العناية الكافية لوصف خُلُقها وعَطرها وما كانت تتزيّن به من حُلَيّ ومجوْهرات؛ بخلاف ما نُلفيه، مثلا، في معلقة طرفة بن العبد. ومثلما كان الشأن لتعطر المرأة الجاهلية، لم يذكر امرؤ القيس ما كانت تتحلى به من حلي إلا في موضعين اثنين من نصّ معلقته على سبيل التلميح لا التصريح. يقول في أحدهما واصفاً جيدَ حبيبته الناعمَ والصقيل والأبيض:

وجيدٍ كجيدِ الرِّئم ليس بفاحش
إذا هي نَضَّتْه ولا بمُعَطَّلِ

فهذا العنق، إلى جانب جماله ورشاقته حين ترفعه صاحبته، لم يكن عُطلاً عن الحلي، بل كان موشى بها. ورُغم أنه لم يحدد طبيعة هذا الحلي، إلا أن الذهن ينصرف إلى ضروب من تلك المجوهرات التي كانت تتحلى بها نسوة الجاهلية الموسرات على مستوى أعناقهن؛ كالقلائد الفاخرة المصنوعة من المعادن النفيسة. ويقول، في الموضع الثاني، عن حبيبته الجميلة والمتغنِّجة:

هَصَرْتُ بفَوْدَيْ رأسها فتَمايَلَتْ
عليّ هَضيمَ الكَشْح ريّا المُخَلْخَلِ

فالشاهدُ عندنا، ها هنا، قوله: "ريّا المخلخل"، ومعناه أن مخلخَل حبيبته؛ أي مكان وضْع الخلخالِ من ساقها، كان ريّان ملآن مُزداناً بخلاخيل أنيقة من الذهب أو من الفضة.

وتنطوي معلقة الشاعر على بعض من أدوات الزينة وحاجياتها؛ كـ"الحنّاء" المذكور في قوله في معرض وصف فرسه الخارق:

كأنّ دِماءَ الهَادِياتِ بنَحْرِه

عُصَارةُ حِنّاءٍ بشَيْبٍ مُترَجَّلِ

وكـ"السجنجل" الوارد في قوله واصفاً حبيبتَه وصفاً حسياً:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة

ترائبـها مصقولة كالسجنجل

و"السجنجل" لفظة دخيلة على لغة العرب، ويُقصد بها المرآة، وقيل: المرادُ بها قطع الذهَبيأيأ والفضة٢٦.

وتحضر في المعلقة نفسها جملة ألفاظ تحيل على بعض المرتفقات الحضارية، والحرف اليدوية التي كانت معروفة في المجتمع العربي على عهد الجاهلية، ولاسيما في أرض اليمن؛ بلاد شاعرنا؛ كـ"مداك العروس"، و"الذَبال المفتل" الذي يشير إلى ما كان يستنير به عرب الجاهلية في خيامهم وبيوتهم، و"المِرْجَل"؛ وهو القِدْر من صفر أو حديد أو نحاس أوَ شبْهه يُستخدم في الطهي، و"القِرْبة" الواردة ضمن أبيات أربعة يزعم بعضهم أنها مدسوسة في معلقة امرئ القيس، منحولة عليه، وأنها للشاعر الصعلوك تأبّط شرّاً، وهي ذات صلة بالسقاية. وكذلك لفظ "فلْكَة المِغْزَل" المستعمَلة في صناعة النسيج، وألفاظ "السِّرْج"، و"اللِّجام"، و"الزِّمام"، و"الجَديل" (وهو خِطام؛ أي حبل يوضَع في عنق البعير ويثنى في خَطمه/ أنفه ليُقاد به، ويتخذ من الأَدَم، ويُجمع على جُدُل)، و"الغبيط"، "الخدر"، المتصلة بصناعة الدباغة وبمرتفقات السفر والفروسية.

تأسيساً على ما سبق كلِّه، نخلُص إلى أن المعلقة المرقسية قد نقلت، فعلاً، كثيراً من جوانب حياة الإنسان العربي في الجاهلية، ومن تصوّراته ومعتقداته، ومن مُنتَجات حِرَفه وصنائعه، ومن المرتفقات الحضَارية التي كان يحتاجها ويستخدمها في حياته اليومية وفي بعض المناسبات.

ومن هذا المنطلق، كان الشعر الجاهلي، ومنه المعلقة التي وقفنا عندها بالدراسة والتحليل، وثيقة أمينة وصادقة، إلى حدّ بعيد، في التعبير عن ملامحَ عدة من حياة العربي البدائية، وفي نَقل أوْجُه كثيرة من التطور الحضاري الذي بلغه عهدئذ. وما كان لنا أن نضع الإصبع على هذه الأمور جميعها لوْ لم نتسلّح، مثلما فعل عبد الملَك مرتاض، بمنهج فعّال في المقارَبة؛ وهو المنهج الأنثروبولوجي.

الإحالات الهامشية:

١- "العصر الجاهلي" لشوقي ضيف، سلسلة "تاريخ الأدب العربي"، رقم١، دار المعارف بمصر، ط.٨، د.ت، ص٢٦٥.

٢- "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام

الجمحي، تح: محمود محمد شاكر، القاهرة، د.ت، ١/ ٤٧.

٣- "الشعر والشعراء" لابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط٢٠٠٦، ١/ ١٢٨.

٤- الطبقات، ١/ ٥٥.

٥- "المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكُناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم" للآمدي، صححه وعلق عليه: ف. كرانكو، دار الجيل، بيروت، ط.١، ١٩٩١، ص ٩-١٣.

٦- "أنساب العرب" لابن حزم، تح: عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط١٩٦٢، ص٣٥٩.

٧- "السبع معلقات" لعبد الملك مرتاض، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ط١٩٩٨، ص٢٩.

٨- نفسه، ص٣ (من التقديم)، بتصرف.

٩- نفسه، ص١٠.

١٠- نفسه، ص ص١٠-١١.

١١- "معجم البلدان" لياقوت الحموي، تح: محمد أمين الخانجي، القاهرة، ط١٣٢٤هـ، ١/ ٢٣٥-٢٥٠.

١٢- السبع معلقات، ص٨٤.

١٣- نفسه، ص٢٠.

١٤- "عالم المرأة في الشعر الجاهلي" لحسني عبد الجليل يوسف، دار الثقافة، القاهرة، ط١٩٨٩، ص٨.

١٥- نفسه، ص١٦.

١٦- السبع معلقات، ص٢٦٦.

١٧- الشعر والشعراء، ١/ ١٢٧.

١٨- "شرح المعلقات السبع" للزوزني، المكتبة الشعبية، بيروت، د.ت، ص٢١.

١٩- "السيرة النبوية" لابن هشام، تح: مصطفى السقا وآخرون، مكتبة التراث العربي، بيروت، ط.١، ٢٠٠٦، ١/ ١٠٠.

٢٠- "امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة" لإيليا حاوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص٧٦.

٢١- "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها" لعلي البطل، دار الأندلس، بيروت، ط١٩٨٣، ص١٠.

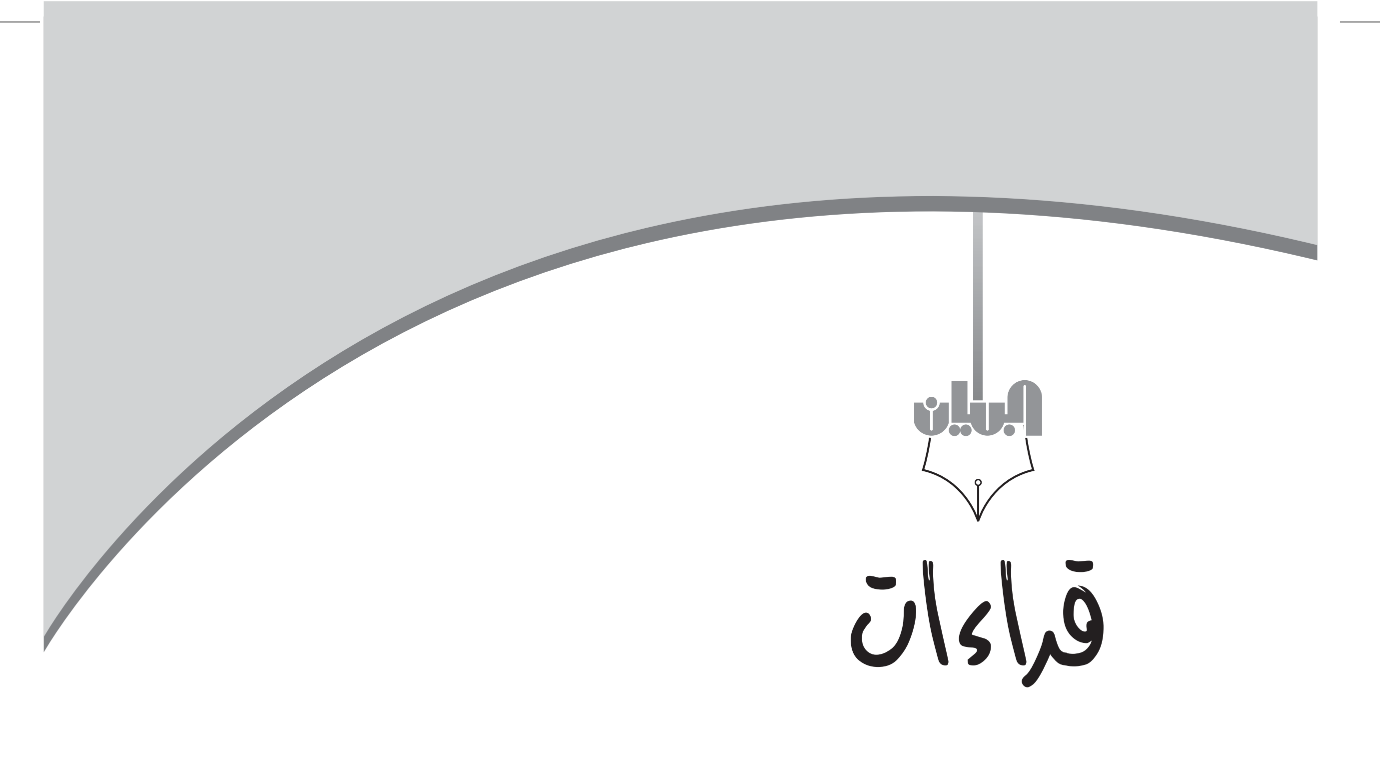
٢٢- السبع معلقات، ص٢٧٣.

٢٣- سورة الأحزاب، من الآية ٣٣، رواية الإمام ورش.

٢٤- "الجامع لأحكام القرآن" للقرطبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.١، ١٩٨٨، ١٤/ ١١٧.

٢٥- السبع معلقات، ص٢٨٣.

٢٦- شرح المعلقات السبع، ص٢٧.



قراءات

دراسة المضامين في قصص د. سليمان الشطي القصيرة

بقلم: د.سيد إبراهيم آرمن *

ـــ مريم نريماني **

اهتم الأستاذ الدكتور سليمان الشطي في نتاجاته إلى موضوعات عدة. ومن أبرز المضامين التي التفت إليها الشطي في مجموعاته الثلاث - أنا... الآخر، رجال من الرف العالي، الصوت الخافت - هي قضية فلسطين، والفقر، والجهل، والحسد، والاغتيال، والشطي يستمد مادة قصصها من حياة الواقع. نناقش في هذه العجالة هذه المضامين عند الشطي.



د. سليمان الشطي

مضامين القصص عند الشطي تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

المضامين الاجتماعية: معظم قصص د.الشطي كتب في هذا المجال من أمثال "جسد"، "الدفة"، "صوت الليل"، "الهاجس والحطام"، "الشيء الجديد"، "قصة حب عادية، عادية جدا".

المضامين السياسية: نجدها في "خدر من مساحة وهمية "، "عبور النهر إلى ضفة واحدة".

المضامين الأخلاقية: وهي نراها في "خناجر نادمة "، "رجال من الرف العالي".

---

* عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية في كرج.

.Department of Arabic literature' Islamic Azad University' Karaj Branch' Iran

** خريجة جامعة آزاد الإسلامية في كرج.

القصة السياسية

"القصة السياسية ليست بشيء جديد أو مستحدثٍ في عصرنا هذا، فبلزاك مثلاً كتب قصصاً يبين فيها مثله العليا في السياسية، ولم يقتصر الأمر عليه بل شمل الكثير من المثاليين الذين عبروا عن مثلهم السياسية في أسلوب روائي خيالي. والشيء الوحيد الجديد في عصرنا هذا هو أبعاد القصة السياسية وأهميتها بالنسبة للصراعات السياسية التي يعاني منها العالم الحديث.

وهناك نوعان رئيسان من القصة السياسية:

قصص تدور حول شخصيات سياسية، وبالتالي حول السياسة نفسها .وقصص تحاول أن تحض القراء على إتباع مذاهب سياسية معينة وغالباً ما يكون هذا النوع دعائياً". (د.محمد عبدالمنعم خفاجي، الأدب العربي الحديث، ص١٤٩)

«ولايعني هذا أن أغلب القصص السياسية تكون قيمتها الأدبية أو الروائية أقل من قيمة الأنواع الأخرى من القصص، فهناك من القصاصين من يكون في الأصل صحفياً سياسياً بارعاً، يستطيع أن يكتب القصة السياسية بعاطفة جياشة". (المصدر السابق، ص١٥٠).

اغتيال الشخصيات

شاهدنا في التلفزيون، وسمعنا عن الإذاعات، و لاحظنا في الشبكات العنكبوتية اغتيال الأبرياء وقتلهم في كل أرجاء العالم، وهذا يثير أسئلة عدة في ذهن الإنسان:

١. ما معني الاغتيال؟

٢. من الذي فعل أول اغتيال في تاريخ صدر الإسلام؟

٣. من الذي كان مغتالاً في تاريخ صدر الإسلام؟

"منذ أن خلق الله الأرض ومن عليها والإنسان لايكف عن الصراع مع أخيه الإنسان.فالصراع والتنافس سنة من سنن الله في كونه، وقانون أنشأه الله لكي تستمر الحياة على الأرض، ولكي يرقى الإنسان في مدارج الحضارة، وهو ما عبر عنه سبحانه وتعالى بقوله: (ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع وصلواتٍ ومساجد يذكر فيها اسم الله كثيراً، ولينصرن الله من ينصره) (ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض ولكن الله ذو فضل على العالمين)". (حسن، عبدالله، الاغتيالات في الإسلام: ص٧).

"قد عرض أحمد حسين يعقوب في كتابه "حكم النبي- عليه الصلاة والسلام- وأهل البيت (رضي الله عنهم) على الإرهاب والإرهابين" أن كلمة الإرهاب لم ترد في القرآن الكريم إطلاقا، وكذلك لم ترد فيه كلمة "الإرهابيين" لكن مشتقات كلمة "رهب" وردت فيه بصيغ مختلفة إحدى عشر مرة: "يرهبون" "فارهبون" "ترهبون"

القصة السياسية ليست بشيء جديد أو مستحدث في عصرنا هذا، فبلزاك مثلاً كتب قصصاً يبين فيها مثله العليا في السياسية، ولم يقتصر الأمر عليه بل شمل الكثير من المثاليين الذين عبروا عن مثلهم السياسية في أسلوب روائي خيالي.

"استرهبوهم" "الرهب" "رهبة" "رهبا" "الرهبان" "رهبانا" "رهبانهم" "رهبانية" ولكنها لاتشير من قريب أو بعيد لمفهوم "الإرهاب" المعاصر ولا معنى "الإرهابيين" المعاصرين! وسنأتي بالآية الكريمة التي وردت فيها مشتقة كلمة رهب: (وفي نسختها هدي ورحمة للذين هم لربهم يرهبون). (المصدر السابق، ص ١٦)

نرى جواب كل الأسئلة في قصة "خدر من مساحة وهمية" وهي القصة التاريخية التي تشير إلى اغتيال الإمام علي (رضي الله عنه) وهو أول مغتال في تاريخ صدر الإسلام حيث"خرج ليلة الجمعة للصلاة راكباً بغلته الشهباء وهو ينادي: "أيها الناس الصلاة الصلاة" وكان عبدالرحمن بن ملجم المكلف بقتله، ومعه رفيق له يتربصان بالإمام علي بجوار المسجد، فلما خرج صرخ ابن ملجم الحكم لله يا علي لا لك ولأصحابك - وعلى نفسه يقول الصلاة يا عبادالله - وعالجه بضربة سيف في جبهته، فانشقت رأس الإمام علي حتى رُئي مخه، ووقعت ضربة سيف رفيق ابن ملجم في جدار بيت، وخر الإمام علي وهو يقول لايفوتنكم الرجل". (حسن، عبدالله، الاغتيالات في الإسلام: ٧٣)

كان ابن ملجم فاتناً لقطام فأرادت منه أن يقتل الإمام للانتقام من دم أبيه الذي قتل في حرب النهروان على يد الإمام وكان رأس الإمام مهراً لها، وقد أشار سليمان الشطي في قصة "خدر من مساحة وهمية" إلى هذه القصة التاريخية: "والآن يا أيها الليل متى تذهب ليأتي؟ أين أنت يا علي، الحكم لله لا لك، وأنا في الانتظار، لقد انتظرت طويلا، فقتلني هدوء الأيام...

لولاك يا قطام ما اشتعلت أن تنسيني ولكن وقفتك الشامخة التي ازدادت عتوا بجمالك:

لاأتزوجك حتى تشتفي لي... يا لها من كلمة رائعة، اشتفاؤك يساوي اشتفايي... ثلاثة آلاف وعبد وقينة و...

هذا أوان سداد بقية المهر، الدراهم والقينة، لايساويان جزءاً يسيراً من هذه اللحظة، هذه البقية الباقية. إن مهرك سيتحدث فيه المتحدثون يا قطام... قتل علي!" (رجال من الرف العالي: ٣٥)

وبطل القصة عبدالحميد هو الطبيب النفسي وكان سكان مدينتها يفتخرون به ويرون صورته

في الصحيفة أو التلفزيون، ولكنه أصيبٍ بالمرض النفسي ويعود ذلك أن يوما عبدالحميد وصديقه يذهبان إلى الحفلة ويرى عبدالحميد ورقة كتب فيها "يا نبعة متفجرة، يا كل الكل، يا ليل الفجر الصادق، أنت ذرة التراب الحمراء التي اندست بين الجفن والعين لتكسر تحجر أمتك يا هذا ... يا ...

وبعد؟

لقد سقطت كلمات مؤرخ فاشل..عليك أن تفقد نفسك يا عبدالحميد..!" (المصدر نفسه ، ص٤٥)

نرى التحول في حياة عبدالحميد بعد رؤية الورقة ويصاب بالمرض النفسي ويظن عبدالحميد أن هذه الورقة وذلك الصوت قد جاء من عالم الغيب ولكن في نهاية القصة يفهم عبدالحميد أن كاتبها صديقه ويقول:

"أردت أن أحييك بطريقتك فكتبت تلك الكلمات وحفظتهما وجلجل صوتي". (المصدرنفسه ، ص ٤٤)

كما نرى قد استخدم الكاتب الوصف بصورة دقيقة وجميلة وتدور القصة حول الاغتيال واستطاع الكاتب بوسيلة عبارات مرعبة أن يرسم تصاوير مخيفة أمام عيون القراء:

"صحراء منبسطة تغطيها عتمة أول المساء، الحلقة الكبيرة تهمهم وقد تلاقى ظلام الرؤوس مع الصحراء، بقية من اصفرار يعصب جبين الأفق، حديث ممتد، أجساد تتحني

استخدم الكاتب الوصف بصورة دقيقة وجميلة وتدور القصة حول الاغتيال واستطاع الكاتب بوسيلة عبارات مرعبة أن يرسم تصاوير مخيفة أمام عيون القراء.

ثم تسجد متممة بقية الصلاة ". (المصدرالسابق، ٢٤)

يلجأ الكاتب في هذه القصة إلى استخدام الرمز، ونور بمعنى الأبرار والأنبياء والمسحوق يغتال الأبرار وموضوعها:

"المسحوق يتغلغل في كل مكان.. هناك أناس، هذه مهنتهم، يقذفون الآخرين بهذا المسحوق القاتل.هل رأيتموه.. يرمونه من أي مكان من الأبواب، الشبابيك، من كل فتحة، من كل مكان ينفذ منه النور مسحوق يرمي عليك فيلتف ويتطاير حتى يحيط بنا ". (المصدرنفسه، ١٦)

فلسطين

احتلت إسرائيل فلسطين عام ١٩٤٨م ومن أهم الموضوعات التي شغلت العالم هي قضية فلسطين. وقد أشار الدكتور سليمان الشطي في إحدى مجموعاته إلى هذه القضية ونراها في قصة "عبور النهر إلى ضفة واحدة" وتبدأ القصة على لسان ولد العائلة الذي من أجل احتلال المدينة، تضطر عائلته أن تخرج من المدينة وتعبر النهر وتقيم في نابلس. وأب الراوي يقتل في

شغلت العالم قضية فلسطين. وقد أشار الدكتور سليمان الشطي في إحدى مجموعاته إلى هذه القضية ونراها في قصة "عبور النهر إلى ضفة واحدة".

الحرب ويروي الولد لنا الحوادث التي وقعت على عائلته في حرب إسرائيل عليهم. وبعد تشريدهم من بلده، تريد أمه من ولده أن يتجول في الشوارع للحصول على الفلوس حتى تشتري الخبز لهما .وأمه تعلمه كيف يبسط كفه وقالت:

"هكذا تمد يدك وتجلس عند ملتقى الشارعين وتقول: لله.

– لماذا يا أمي؟

– ستحصل على فلوس... تحفظها وتعطيني إياها..

سنشتري لك ولأختك نهاد أكلاً... ظلت تمد يدي فترة من الزمن وهي تردد:

هكذا... هكذا... هكذا تمد يدك للناس هكذا...

وبكت أمي... وبكتٍ نهاد... وأحسست بأن واجبا علي أن أبكي...

عرفنا كيف نمد أيدينا... أتقنا الصنعة... مع بدايةٍ كل يوم نتجول في الشوارع بحثاً عن صدقة...". (الصوت الخافت، ص٦٩).

قد استطاع الكاتب أن يعرض شخصيات قصته بصورة دقيقة وما يصدر عنهما من أفعال وحالاتهم وخاصة شخصية الأم وولدها، وعندما يقرأ الكاتب هذه القصة يشعر أن عاطفة الكاتب، عاطفة صادقة ولغته لغة فصحى وعباراتها بسيطة وملموسة ويجذب القارئ.

القصة الاجتماعية

"هذا النوع يعد تطوراً لقصص العادات والتقاليد، ويستهدف الثورة الاجتماعية، بإبراز النواحي الفردية والاجتماعية، لعلاج مشاكل الشعب، وإنصاف فئات المجتمع". (سعد، محمد الدبيب، القصة التاريخية في مصر) كتب معظم قصص سليمان الشطي حول القصة الاجتماعية".(سعد، محمد الدبيب، القصة التاريخية في مصر، ص ٢٤)

مكانة المرأة في الإسلام

لقد أعطى الإسلام المرأة بصفة عامة حقوقها كاملة وعلى جه الخصوص المرأةٍ في الأسرة. سواءٍ كانت أماً أم أختاً أم زوجة أم بنتاً علىٍ نطاق واسع لايمكن أن يقاس أبداً بما تقدمه القوانين الوضعية والنظم الأرضية في سائر الأديان والملل وعلى مر الأحقاب والدهور.

وكتاب الله سبحانه وتعالى وسنة رسوله يحملان الشواهد والقواعد والأسس التي نظمت هذه الحقوق وضمنت للمرأة بعامة والمرأة في الأسرة بخاصة علو المنزلة والاحترام.(الشيخ خالد عبدالرحمن العك، شخصية المرأة المسلمة في ضوء الكتاب والسنة،

ص ١٢٢).
تتصف العائلة العربية ببنيتها الهرمية - الطبقية، فيحتل الأب رأس الهرم، ويكون تقسيم العمل والنفوذ والمكانة على أساس الجنس والعمر. وقد كان لهذه المكانة للأب تأثيرات بعيدة في تحديد مكانة النساء.وفي إطار دور العائلة بوصفها وحدة اجتماعية اقتصادية يتولى فيها الأب دور المنتج والمالك وتعتبر بقية أفراد الأسرة عيالا، فقد احتل الأب مركز السلطة والمسؤولية نتيجة لانقسام العالم إلى عالمين: عالم عام يكافح فيه الرجال في سبيل تأمين الرزق، وعالم خاص داخل البيت تمارس فيه النساء المهمات المنزلية من إنجاب وطهي وتنشئة الأطفال، وكما حرم العالم العام على النساء، اعتبر من العيب على الرجال أن يمكثوا في عالم البيت الخاص طويلاً أثناء العمل أو بعده. (غادة حجاوي، إلياس البراج، الأدب في الكويت خلال نصف قرن (١٩٥٠ - ٢٠٠٠ م)

وفي قصة "جسد" يقدم الكاتب لنا شخصية الأب، وقد كان يستبد بأهل بيته لاسيما زوجته "فوالدي الذي لا يحب أن ترفع الأصوات في بيتنا اضطر إلى ما لايحب عندما حشا الطبيب أذنه اليسرى بالقطن. هو مغرم بسماع الراديو وخاصة التمثيليات التي يحرص على سماعها لوحدة، يقلب رأسه بطريقة معينة نحو الراديو ويسد منافذ الصوت فلا يشاركه في

لقد أعطى الإسلام المرأة بصفة عامة حقوقها كاملة وعلى جه الخصوص المرأة في الأسرة. سواء كانت أماً أم أختاً أم زوجة أم بنتاً على نطاق واسع لايمكن أن يقاس أبداً بما تقدمه القوانين الوضعية والنظم الأرضية في سائر الأديان والملل وعلى مر الأحقاب والدهور.

السماع أحد. تفتتح حلقة تمثيلية ذلك اليوم بالصوت الرجولي يتصاعد ضخماً حاداً صارخاً يحمل هجوما كاسحا على المرأة التي لم تنطق: ماذا تفعلين...
الصرخة كانت كافية كي تفاجئ أمي التي لا تفرق بين الأصوات، فزعها قذف بها إلى الأعلى، طار الجسد فاشتبكت قمته بالشباك الحديدي الذي كانت زخارفه أسياخاً ملتوية إلى الخارج. لم تستطع أن تفسر لأبي شيئاً، اعتذارها عن خطئها دموع وهمهمات. (أنا... الآخر، ص١١)

الجهل والسحر

"تعتبر نشأة السحر وتاريخه منذ نزول الملكين ببابل، ومنذ أن تلته الشياطين على ملك سليمان فيما قرره القرآن العظيم: «واتبعوا ما تتلوا الشياطين على ملك سليمان وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر وما

في قصة "جسد" يقدم الكاتب لنا شخصية الأب، وقد كان يستبد بأهل بيته لاسيما زوجته "فوالدي الذي لا يحب أن ترفع الأصوات في بيتنا اضطر إلى ما لايحب عندما حشا الطبيب أذنه اليسرى بالقطن. هو مغرم بسماع الراديو وخاصة التمثيليات التي يحرص على سماعها لوحده، يقلب رأسه بطريقة معينة نحو الراديو ويسد منافذ الصوت فلا يشاركه في السماع أحد.

أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت»

ويعتبر البابليون من الكلدان هم أول من اشتغل بالسحر ممن كانوا يعبدون الكواكب ويعتقدون أنها تدبر شؤون هذا العالم، فيتقربون إليها ويستميلونها إليهم، أو يصرفون ضررها عنهم بالرقى والدخن، وكل ما يناسب الكواكب، ويقرب منها في رأيهم. وأخطر ما في سحرهم أنهم يستخدمون تمائم وطلاسم لا تفهم. ويسمي العرب السحر بالسر الساقم، أي الذي يصيب البدن دون أن يرى. وكلمة سحر هي اختصار لجملة "سر حرام"، إذ يقوم الساحر بفعله في الخفاء فهو يستتر عن عيون الخلق لكنه لم يغب عن عيون الحق جل وعلا، وهو حرام لأنه معصية للخالق سبحانه ومضرة للخلق وهو ذنب أشد من القتل لأن القتل يتأتى به. وهو ثاني الذنوب السبعة المهلكة التي نهى عنها رسول الله (والسحر، وقتل النفس التي حرم الله إلا بالحق، وأكل مال اليتيم، وأكل الربا، والتولي يوم الزحف، وقذف المؤمنات الغافلات). أي فعل واحدة من هذه الموبقات مهلكة لصاحبها". (محمد محمود عبدالله، القرآن وعلاج السحر والحسد ومس الجان، ص ١٦)

من الموضوعات التي شاعت بين بعض النساء الكويتيات هي قضية الجهل، وخالد الفرج والأدباء في عصره "يسعون إلى الإصلاح، والخروج من أسر الجمود والتخلف والخرافة". (د. خليفة الوقيان، الثقافة في الكويت، ص ٢٤١)

كما نعلم هدف خالد الفرج من كتابة قصة "منيرة" القصيرة هو اطلاع الشعب الكويتي من شيوع الخرافة في النساء الكويتيات، وأيضا يشير الدكتور الشطي في إحدى مجموعاته "رجال من الرف العالي» إلى هذه القضية.

عبدالله داير هو البطل المحوري وتدور القصة حوله، وهو إنسان فاسد وقد فعل أعمالا قبيحة طول حياته "عبدالله الداير وحميد يسبحان عاريين تماما، صفاء الماء يكشف... لم أر أي شيء، بل هربت تاركا خيطي ومعه سمكة كانت يمكن أن تكون من نصيبي". (رجال من الرف العالي، ص ٦٨)

امتازت النساء في هذه القصة بالسذاجة والجهل وينظرن إلى الداير نظرة سطحية، والكاتب قد رسم عبدالله الداير بصورة رجل مؤمن، مشيرا بوضوح إلى عناصر المكر ويخدع النساء مع هيئته وتخيلن أنه إنسان فاضل، وفي أحد الأنهار قالت امرأة بالداير: "عودتك أمل يشع في ترقب اللقاء وأن كل غائب سيعود، أمسك بيديها، ومسح وربت، تمتم وقرأ، هز رأسه بعنف: اللقاء... اللقاء... كلكم إلى اللقاء مشوق.وأنا من لي أنا... ينحرني شوق اللقاء ورهبة اللقيا". (المصدر نفسه، ٦٤).

القصة الدينية والتاريخية

"القصة الدينية ومنها قصص التراث الإسلامي التي لها مساس ببعض القضايا الدينية مثل قصص الأنبياء، وخير ما يمثلها قصص القرآن". (د.عزيزة، مريدن، القصة والرواية، ص ٢٤)

«وهذه التجارب هي التي تستمد من أحداث التاريخ، والمطلع على الآداب العالمية من قصص، وأقاصيص، ومسرحيات يلاحظ أن أدباء العالم كله قد استقوا من التاريخ موضوعات في الكثير من إنتاجهم، وفي أدبنا المعاصر نلاحظ أن جورجي زيدان قد فتح هذا الميدان بسلسلة قصصه التي استمدها من تاريخ العرب موضوعات لمسرحيات مثل: مصرع كيلوباترة، ومجنون ليلى، وقمبيز، وعنترة، وعلي بك الكبير، وأميرة الأندلس لشوقي، وتبعه في ذلك الأستاذ عزيز أباظة، وكثيرون غيرهم من كتاب القصة والمسرحية فيعصرنا الحديث ". (الدكتور عبدالعزيز شرف، كيف تكتب القصة، ص ٣٠)

يشير الدكتور سليمان الشطي في قصة "خناجر نادمة" إلى القضية التاريخية حول قتل هابيل على يد قابيل، وكان الحسد بابا لهذه المعصية والحسد بمعنى هو تمني زوال النعمة عن صاحبها.سواء أكانت نعمة دين أم دنيا، ومادية كانت أم معنوية. كالإيمان، والمال، والجمال، والمنصب، والاحترام، والتقدير، وعلو الشأن، والصحة، والعلم، والأولاد... .

"أول حادثة قتل في التاريخ كان سببها الحسد، وحصل ذلك بين ابني آدم عليه الصلاة والسلام: أراد آدم أن يزوج قابيل أخت هابيل ويزوج هابيل أخت قابيل، رضي هابيل، وأبى قابيل؛ لأن توأمته كانت أجمل.فقال لهما آدم -عليه السلام-: قربا قربانا، فمن أيكما تقبل تزوجها، وكان قابيل صاحب زرع، فقرب أرذل زرعه، وكان هابيل صاحب غنم، فقرب أحسن كبش عنده، فقبل قربان هابيل: بأن نزلت نار فأكلته، فازداد قابيل حسدا وسخطا وتوعد، بالقتل. وقال قابيل لأخيه هابيل: لأقتلنك، قال: لمَ؟ قال: لأنه تقبل قربانك، ولم يتقبَل قرباني. قال: وما ذنبي؟ (إنما يتقبل الله من المتقين) أي: إنما يتقبل ممن اتقى ربه، وأخلص

نيته". (محمدزهير، الحريري، شفاء الحاسد والمحسود، ص ٥٥)

«تذكر تلك اللحظة حين انفتحت أمامه الوسيلة، وتلاشت كل كلماته أخته المسالمة ولم تهدأ سريرته إلا عندما ارتفعت يداه بصخرة الجريمة، رفعها عاليا وهوى بها على رأس أخيه، ودبت فيه قوة، ارتفعت اليد ثم انحدرت فتناثرت قطع حية، وهوى بثالثة ورابعة وانتفض الجسد بقوة، تمدد، ثم همد...

سقط أول قتيل

وأصبح هو أول قاتل..." (أنا... الآخر، ص ١٠٩)

المصادر والمراجع

١. حجاوي، غادة، د. البراج، إلياس، الأدب في الكويت خلال نصف قرن (١٩٥٠-٢٠٠٠م)، المجلس الوطني للثقافة، والفنون والآداب، دولة الكويت، ٢٠٠٣م.

٢. الحريري، محمد زهير، شفاء الحاسد والمحسود، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

٣. عبدالله، حسن، الاغتيالات في الإسلام، الانتشار العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

٤. عبدالله، محمد محمود، القرآن وعلاج السحر والحسد ومس الجان – شباب الجامعة.

٥. شرف، عبدالعزيز، كيف تكتب القصة، المختار، القاهرة، الطبعة الأولي، ٢٠٠١م.

٦. الشطي، د.سليمان، أنا...الآخر، دار النهج الجديد، الكويت، ١٩٩٤م.

٧. الشطي، د.سليمان، رجال من الرف العالي، دار العروبة، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٤م.

٨. الكاشاني، الفيض، المهلكات الكبرى، دارالمحجة البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

٩. محمد الديب، سعد، القصة التاريخية في مصر، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٠. د.مريدن، عزيزة، القصة والرواية، دارالفكر، دمشق، ١٩٨٠م.

١١. الوقيان، د.خليفة، الثقافة في الكويت، الكويت، ٢٠٠٦م.

١٢. يعقوب، أحمد حسين، حكم النبي وأهل البيت على الإرهاب والإرهابيين، دارالإسلامية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.



"الكويت والخليج العربي في السالنامة العثمانية"
للباحث : طلال سعد الرميضي
إضافة تاريخية للكويت من أرشيفات الدولة العثمانية

بقلم : طلال جمعان الجويعد *

في مطلع صيف عام ٢٠٠٩م كانت لي زيارة لاستانبول برفقة الأخ والصديق العزيز طلال الرميضي،حيث كانت هذه الزيارة ذات طابع علمي زرنا خلالها العديد من المكتبات المتخصصة للبحث عن كل ما يتعلق بتاريخ الكويت والخليج العربي ،فكانت بحق من أجمل الزيارات وأمتعها وأكثرها تشويقا، وكان الباحث الرميضي نعم الرفيق في كل رحلاتي،حيث كان يتحلى بالجد والصبر ورحابة الصدر وحسن العشرة.

وفي أحد الأيام أطلعني الباحث الرميضي على نسخة أصلية من سالنامة البصرة العثمانية اشتراها من إحدى المكتبات التجارية في منطقة السلطان أحمد باستانبول،وقال لي انه عندما تصفحها وجد فيها معلومات عن الكويت ومنطقة الخليج العربي،وكان الأخ الرميضي قد عني قبل ذلك بالبحث عن السالنامات العثمانية وجمع أعدادهما مصورة ولكن في هذه المرة عثر على نسخة أصلية ، فلما اطلعت عليها وما حوته من معلومات هامة خطرت في بالي فكرة عرضتها عليه، فقلت له لو تم جمع أعداد هذه السالنامات العثمانية وبحث المادة التاريخية في صفحاتها والمتعلقة بالكويت والخليج العربية لأخرجت مادة علمية جديدة من مصادر لم تأخذ حقها في البحث العلمي فالموضوع جد بكر ولم يتطرق إليه احد.

---

* كاتب من الكويت عضو الجمعية التاريخية الكويتية .

وقد استحسن الأخ طلال الرميضي الفكرة وأخبرني أنه بالفعل فكر في ذلك من قبل ولكنه كان ينتظر جمع أكبر عدد من السالنامات حتى يمكنه حصر المعلومات التي تحتوي عليها، وشرع في تنفيذها وبذل جهودا مضنية في جمع أكبر قدر من أعداد السالنامة باختلاف أنواعها العربية والتركية ،ثم قام باستخراج المادة العلمية منها وترتيبها وترجمة النصوص التركية منها بالاستعانة بي وبالأخ الباحث التركي مصطفى اكسوز.

كما قام الباحث الرميضي بمقارنة ما جاء في السالنامة بالمصادر الأجنبية والعربية الأخرى التي أرخت للمنطقة وبين مواطن الاتفاق والاختلاف بينهما ووفق كثيرا في دراسته لها بمنهجية سليمة ، إضافة إلي ما جاءت به السالنامة من معلومات جديدة ومتفردة حيث بينها في محلها ،كما زود الكتاب ببعض الصور والوثائق التي لها علاقة بالموضوع فجاء الكتاب في ٢٨٥صفحة.

قسم المؤلف الكتاب إلى ثلاثة فصول كل فصل مقسم بدوره إلى عدة مباحث هي كالتالي:

الفصل الأول يشتمل على مبحثين،المبحث الأول عرض في المؤلف مصطلح السالنامة وبين أنها كلمة ذات اصل فارسي يقصد بها السجل السنوي،ثم تطرق إلى تاريخ ظهور فكرة السالنامة وأنواعها.

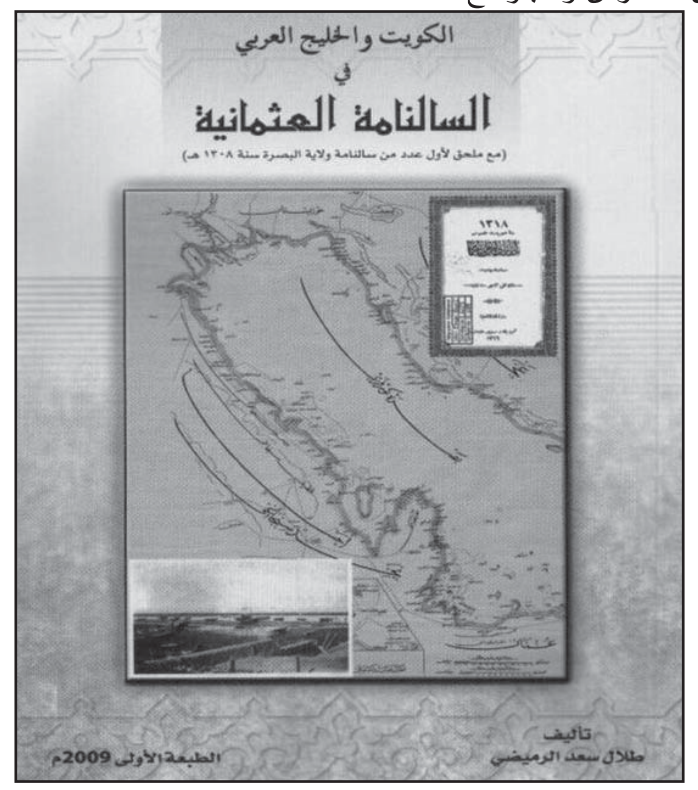
وفي المبحث الثاني تناول فيه التعريف بسالنامة البصرة وتاريخ صدورها وأعدادها وأماكن تواجد هذه الإعداد،حيث استقصى أعدادها واللغات التي طبعت بها وأماكن وجودها ألان في المكتبات التركية وغيرها.

أما الفصل الثاني فخصصه لما ورد عن الكويت في السالنامة العثمانية، وقسمه إلى ثلاث مباحث، تحدث في المبحث الأول عن تاريخ نشأة الكويت وعلاقاتها الخارجية،وتطرق في الثاني عن ما ورد من أخبار عن الكويت في السالنامة العثمانية ،كما بين أهميتها التي ظهرت في وقت مبكر حيث أشار إليها الأب انستانس الكرمي في مقالته بمجلة المشرق عام ١٩٠٤م أما في المبحث الثالث فخصصه لتحليل المعلومات الوارد عن الكويت في السالنامة ومطابقتها بما ورد بالمصادر الأخرى،لذلك فقد حشد المؤلف عددا كبيرا من المصادر التاريخية المتنوعة .

أما الفصل الثالث فخصصه المؤلف لباقي منطقة الخليج العربي وما ورد عنها من معلومات في السالنامة العثمانية، حيث قسمه إلي سبع

مباحث وفقا لما يلي ، حيث خصص المبحث الأول لما ورد في ذكر مهنة الغوص على اللؤلؤ بمياه الخليج العربي والمعلومات الواردة عنها ، أما الثاني فتطرق فيه للحديث عن أسماء القبائل العربية في الجزيرة العربية الواردة في السالنامة حيث عرضها وصحح المسميات المغلوطة منها ،والثالث خصصه للحديث عن ما ورد عن منطقة نجد وطبائع أهلها وعاداتهم وديانتهم،أما الرابع فتطرق لما ورد من معلومات تاريخية عن قطر في السالنامة ، و تناول في المبحث الخامس المدارس والجوامع بولاية البصرة، وخصص المبحث السادس للحديث عن خدمة البريد والتلغراف في الجزيرة العربية، أما المبحث السابع والأخير فتحدث عن جغرافية منطقة نجد وتضاريسها وطرقها وطبيعة مواصلاتها وثرواتها الزراعية والحيوانية.

ورغم إجادة المؤلف في عرض هذا الفصل إلا أنني ألاحظ انه أقحم موضوع مساجد البصرة ومدارسها في الموضوع وهو خارج عن موضوع الكتاب كما أن المبحث المتعلق بالبصرة جاء في وسط الفصل مما أخل بوحدة الموضوع وترابطه،إلا أن ذلك لا يخل بالقيمة العلمية للكتاب وأهميته في موضوعه،حيث أن المؤلف قصد من ذلك الأراضي التي ضمتها الدولة العثمانية إلي ولاية



البصرة كالكويت وقطر ونجد .

وقد هدف المؤلف من خلال طرحه لكتابه إلى نقطتين هامتين هما أهمية المعلومات الواردة في السالنامات العثمانية بالنسبة لمنطقة الخليج العربي على وجه العموم والكويت على وجه الخصوص فهي في نظره تشكل مصدرا تاريخيا هاما لهما ،والأمر الأخر هو محاولة كشف اللبس الذي وقع فيه بعض الباحثين حول تبعية الكويت لولاية البصرة التي تثبتها السالنامة العثمانية والتي جاهد المؤلف لبطلانها واثبات استقلالية الكويت وطبيعة علاقتها بالدولة العثمانية بالاستعانة بما ورد في السالنامة نفسها وما يدعم ذلك بالمصادر الأخرى،حيث يري المؤلف أن هذه التبعية تبعية شكلية وليس لها أساس في أرض الواقع كما أنها صادرة من وجهة نظر عثمانية فقط.

ثم ختم المؤلف كتابه بوضع ملحق يحتوي على عدد كامل مصور من العدد الأول من السالنامة العثمانية للبصرة الصادر سنة ١٣٠٨هـ حتى يتعرف القارئ العربي على شكل السالنامة وما تحتويه من معلومات لكونها غير متوفرة في المكتبات العربية وتحديدا المكتبات الخليجية .

وفي النهاية فالكتاب بحق يعد من الدراسات الجادة لتاريخ الكويت والخليج العربي الذي بمادته جوانب هامة من تاريخ للمنطقة فعد بذلك مرجعا هاما لا يستغني عنه باحث في هذا المجال فاستحق الكتاب بذلك جائزة الكويت التشجيعية لأفضل كتاب في الدراسات التاريخية في دولة الكويت لعام ٢٠١٠م .

حضور أساطير اليونان في الشعر الفلسطيني (عز الدين المناصرة نموذجاً)

بقلم: د. وليد بوعديلة *

يعتبر الشاعر عز الدين المناصرة من بين أبرز الأسماء الشعرية في فلسطين والعالم العربي، يتميز شعره بالاشتغال الجمالي والفكري على الأساطير، فيرحل في عوالمها المذهلة الساحرة، لكي يستخرج الرموز والأقنعة التي يقترب بها من همومه الذاتية والوطنية، وكي يعبر عن آمال وآلام شعبه، وهو من مواليد الخليل ١٩٤٦، عاش متنقلا بين بعض الدول العربية والأجنبية، قبل أن يستقر في الأردن، صدرت له مجموعة من الدواوين الشعرية منها "يا عنب الخليل" ١٩٦٨- "الخروج من البحر الميت" ١٩٦٩، "بالأخضر كفناه" ١٩٧٦. - "كنعانيذا" ١٩٨٣ - "حيزية" ١٩٩٠- "رعاويات كنعانية" ١٩٩١، وهو يجمع النقد والإبداع، وهو الآن أستاذ بجامعة فيلادلفيا بالأردن.

رغم أن الكثير من الأساطير الشرقية تؤسس الفضاء الشعري للمناصرة،، إلاّ أنه وظف بعض الأساطير، اسمًا أو صفةً، وذلك في سياقات شعرية مختلفة، ورغم هذا الحضور غير المكثف كميًا، إلاّ أنه حضر في مشاهد شعرية متألقة، تقول مشاعر وأفكار الشاعر، وتكشف تفاعلاته مع قضايا وطنه وأمته.

١- إيكار:

قد تتجلى الأسطورة انطلاقًا من عنوان القصيدة، كما هو الشأن في

---

* كاتب من الجزائر.



قصيدة "تشمع كبد إيكار"، حيث يوظّف أسطورة "إيكاروس"، وهي أسطورة يونانية معروفة، تقول بأنّ "ددال" أب "ايكار" صنع متاهة لأحد الملوك ولم يستطع الخروج منها، فصنع أجنحة وألصقها بالشمع وطار، وقد حذّر ابنه من التحليق قرب الشمس، لكنه لم يسمع أمر والده واقترب، فذاب الشمع وسقط في الماء، ومن هذه الأسطورة ينطلق الشعر:

بيني وبين إيكار...مسافاتٌ ضوئية

ومع هذا فنحن نلتقي

في نقطة واحدة من العالم

ليلاً دون أن يرانا أحدْ

رغم أن الليل في بيروت مثلاً

ليس شرطًا لستر الأسرارْ

يعترف الشاعر بالبعد الزمني بينه وبين رمزه الأسطوري، كما يحيلنا -في العُمق- إلى الاختلافات الأسطورية والحضارية بين الحضارتين الشرقية واليونانية، لكن لا ينفي الالتقاء،بل إنه يوجه القراءة نحو العلاقة التفاعلية القوية جدًا بين الشاعر وإيكار، لتتهدم المسافات الزمنية والحدود المكانية والقيود التاريخية- الثقافية بينها، وكأنّ الشاعر هو المناصرة/ إيكار وليس المناصرة/ الإنسان العادي، وهذا التصوير هو جوهر التوظيف الأسطوري الناضج، وهو ما دافع عنه المناصرة نقدًا، بحرصه على الالتحام بين الموروث- الأساطير وبين القصيدة، مع عدم جعل الأساطير ملصقات في الجسد الشعري.

عبر ذلك الأفق ينقل الشعر من البساطة والسطحية إلى العُمق والغرابة، وهو ما أصاب القصيدة المعاصرّة عبر التحوّلات المختلفة، وانتقل الإبداع الأدبي "من علم جمال البلاغيات ولطائف المشاعر وطرائف الأوصاف والتعابير إلى علم جمال يعتبر الأدب عامة والشعر خاصة معرفة تقوم على رؤية الذات والموضوع رؤية كاشفة مسائلةً، خارقةً وبانيةً للتصورات، إنه انتقال من فن قوامهُ الضمير الفردي مستقلاً أو مندمجًا بالأنا الجماعي إلى ضمير لا يخلّص الجماعي، ويجرده بل يحاوره ويخترقه، ويخترق به ويضيئه ويستضيء به"بقصد قراءة واعية للماضي والحاضر والمستقبل، فتكون العودة إلى الذاكرة عودة تأمل واكتشاف لا عودة غرق فيه أو انبهار به.

وعندما نعود إلى تفاعل المناصرة مع الذاكرة الأسطورية اليونانية نجده يواصل بناء نصه الشعري على النمط الأسطوري، نقرأ بقية حواره

مع إيكار وعناصر تشابههما:

هو غريب الأطوار
فعْلتُهُ خطأ لا يتكرّر كالديناميت
هكذا قال لنا المدرب
وهو قبل فعلته كان مُصاباً بتشمعُّ الكبد
كان ذلك سرًا للمُقرّبين فقط

يُحيل الشاعر إلى بعض عناصر الأسطورة من قبيل غرابة موقف إيكار وعدم أخذه بنصيحة والده عند الطيران في السماء، وهو موقف ستكون نتائجه وخيمة وخطيرةً، ومن ثمة تتجلىّ لنا عواقب سوء التخطيط، وسيكون السقوط هو نتيجة الاقتراب من الشمس، ولا يكتفي الشاعر بتقديم الأسطورة فقط، وإنّما هو ينجز فعلاً شعريًا- أسطوريًا، يلتقي فيه الحاضر الفلسطيني بالذاكرة اليونانية، ويشكّل صورة بلاغيةً عن المناصرة/ إيكار، نقرأ:

هو سيحترق بشمسه
وأنا سيُذوّبني المنفى
هو يتحّد بعباءة العُشب السماوي
وأنا أنحلُ في تراب المنافي الصخرية
تلك مشيئة عدم التخطيط يا إيكاروس
هل تصدقني الآن أيُها المرحوم؟!!
هل تصدق ؟()

يقترب الشاعر من تحدّيات الوطن وجراحات الإنسان، فإيكار احتراق بالشمس والشاعر يحرقه المنفى، الأول يتناثر بين فضاءات السماء والثاني ينحل في أعماق أرض غير أرضه وتربة ليست تربة أجداده، والسبب الذي يحرقهما واحد، إنه عدم التخطيط، لكن السبب عند الشاعر الفلسطيني لا يقتصر على ذات/ وعي الإنسان الفرد فقط وإنّما يشمل الجماعة بأسرها.

فخ المباشرة

وهنا يقدم الشاعر موقفه السياسي في ثوب شعري، يتأمل الراهن عبر عيون الأسطورة، ويحلّل المشهد التاريخي المعاصر دون أن يقع في فخّ المباشرة والتقرير، وهذا لا يتوفر إلاّ للممارسة الإبداعية، فهي "تعبّر عن نفسها بقدر من الوضوح والتبلور، وتمتلك من المرونة ما يسمح لها بتصحيح ذاتها، ومن التأمل والتحليل ما يهيئ لها تحديد الأهداف، ومن الشجاعة ما يجعلها تعلن عن نفسها وتدافع عن طروحاتها"، وتكشف الأخطاء وتصوّر النتائج، سواء كانت انتصارًا أو انهزامًا وهي عندما ترتبط بتربة الأرض الفلسطينية تتخذ مسارات ملحمية تطمح إلى فتح يوميات الصراع مع المحتل وعناق المشاعر والتصوّرات الخافقة بالشجاعة والبطولة، وقراءة المرجعيات الثقافية والممارسات الشعبية

لتجنب الاحتراق في الداخل أو الخارج، بالقرب من الوطن أو بعيدًا عنه.

يتخذ الشعر- بذلك التصوّر- من أسطورة إيكار شعلةً تنير الدرب المظلم، وتفضح التصورات الخاطئة، كي لا يتجدّد الاحتراق بلهب الشمس، وكي يتجنب إيكار فلسطين سوء تخطيط إيكار اليونان، ويصبح الشعر - هكذا- احتفالاً ثائرًا وصارخًا يرفض السقوط في مشاهد الحزن وأنغام المنفى وأشواك الغربة أو يؤسّس لمشاهد الفرح وأنغام العودة وورود الوطن.

فبعدما تعمق الشاعر في الأسطورة اليونانية اختار التفاعل معها لأجل قراءة واعية للجرح الوطني فيتحقق الاختلاف الفكري للأصل الأسطوري، لأن "انتقال الحدث من الخارج إلى الداخل هو ما يؤدي إلى تشظي دلالة الأسطورة وانزياحها عن معناها الأصلي إلى دلالات مختلفة، كما يؤسس هذا لطبيعة التفاعل على القائم بين النصين الأسطوري والشعري"

إن القصيدة تخفق بأسئلة الخلفية الأسطورية والراهن الفلسطيني، رغم المحاولة الشعرية لتجاوز ظاهر الأسطورة قصد الوصول إلى روحها، وهذا لا يتحقق إلاّ لشعر يحسن التوظيف الأسطوري، وشاعرنا استعان بتقنية التحويل التي تستعين بأسطورة "إيكار" وتوظفه اسمًا ودلالة، ونجد في العُمق الشعري أنّ "حضور أسطورة إيكار هو حضور لانفعالات ورغبات متصارعة تتناوب بين الرغبة في نشدان المستحيل ومحاولة التغلب على النقص وبلوغ الخلاص أوالخروج عن طبيعة وقدر بالتحليق كطائر في السماء بعيدًا، حيث تحلّق الآلهة الإغريقية، فكان المصير سقوط في العدم".

وهكذا يتداخل الراهني بالأسطوري، ويواصل المناصرة بحثه عن لحظة شعرية تتعانق فيها المشاعر والتصوّرات الإنسانية والأسطورية، لكي تكون الأسطورة- بكل دلالاتها- ضوءًا يُوجِّه الإنسان في تحركاته وفي بحثه عن الخلاص والحرية، وتلك هي الرؤى التي قدّمها "إيكار" للشاعر.

٢- أندروميدا:

وقد وظّف المناصرة أسطورة أندروميدا في قصيدته "صخور أندرميدا"، وهي امرأة قدمت كقربان لبوزيدون الذي كان يرعب الناس، فوضعها مشدودة إلى صخور الشاطئ، قبل أن يأتي "برسة"، ويحطم سلاسلها ويقتل الوحش الحارس لها ثم يتزوجها،

وهـي تـرمـز للـتضـحيـة مـن أجل الغير- الوطن.

إذا عـدنـا إلـى الـقـصيـدة نجـدهـا تتضمن جملة من الموضوعات، هي على الترتيب:

١- الأرض/ الذاكرة الشعبية٢- الصخر/الصيد ٣- أندروميدا/ الـصـخـر ٤- فـك الـسـلاسـل ٥- الـعــودة/الأرض، ومـن ثـمـة فهي قصيدة دائرية تنطلق من الأرض وتعود إليها، وبين البداية والنهاية يتأمل الـقـارئ مشاهد أسطورية وحنينًا إنسانيًا، وشوقًا إلى علامات الأرض والتاريخ.

يقول الشاعر متحدثًا عن أندروميدا الجمال والأسطورة:

أندروميدا

مربوطة بالسلاسل في الصخور السوداء

البحر ذليلٌ عند قدميها

تتباهى بأجنحتها وضفائرها

أعطنا مما أعطاك البحرُ

تلومنا الشمس والبحر زعلانٌ علينا

غمامة العطر تهبطين فوق الموجه

يمزج المناصرة جمال هذه المرأة بقوة تأثيرها، فهي لا تسمو بجمال الشكل فقط، وإنما بجلال المجد أيضًا، فرغم أنها مقيدة بالسلاسل في أعالي صخور الشاطئ إلاّ أن البحر يريد عناقها والصعود إليها فـي صـورة شـعـرية بليغة راقيـة، يكون فيها هذا البحر ذليلاً عند قدمي "أندروميدا"، بل إنها تسقي بعطرها الساحر أمـواج البحـر، فتتخذ - هكذا- مسارات العجائبي والمدهش، وكأنّ الجمال والجلال هما اللّذانِ يُشكّلان صورة كل من يتقدم قربانًا من أجل أهله ووطنه.

ويـتـمـاهـى الـنـص الـشـعـري في الأسـطـورة، وتـتـلاحـق الـعـنـاصـر الأسطورية أمام القارئ:

يـا جميلة الجـميـلات، يـا ابـنـة الصخر والبحر والريح

لك الملك أيتها المربوطة بجذور الشجر

تتبجّحين بعنفوانك

يا أنت تذوقين المر

آتـيـك كـصـقـر مـخـالـبُـه تـنـبـشُ الصخر

أفكُ سلاسل آلامك

لهذه المرأة الأسطورية كل إيحاءات الـدهـشـة؛ لأنّـهـا عـانـقـت الصخر والبحـر واختارت أن تكون قربانًا، لكي تعاني أو تموت، لكن قصد ضمان سعادة وحياة أهلها، وهي دلالة التضحية والتنازل عن سلطة الأنـا، والـشـاعـر وجـد فـي الـرمـز الأسطوري "أندروميدا" تعبيرًا عن التضحية، بخاصة عندما ينفتح

الشعر على التضحية/ المرأة فتكون الدلالة هنا أكثر إشراقاً وإضاءة في النص.

سفر بطولي

ولأن "أندروميدا" قامت بتشكيل صورة التضحية، يختار الشاعر/ الإنسان الفلسطيني أن يغامر وينطلق في سفر بطولي، يطمح من خلاله إلى فكّ سلاسل الوجع والمعاناة عن جسد/روح هذه المرأة الجميلة، وفي ذلك إشارة شعرية إلى المرأة/الأرض، وهنا ينفلت الشعر من أحادية المعنى، ويتسع أفقه الجمالي- الدلالي، كما قد تتسع القراءة لتربط بين المرأة والهوية الفلسطينية، انطلاقاً من أن "الأرض أضحت في شعر المقاومة رمزاً للهوية الفلسطينية، كما أصبح الالتصاق بها وجهًا من وجوه النضال"، وصورة من صور التحدّي الحضاري الذي يأتي من عُمق التاريخ والذاكرة، لينفتح على جراحات الراهن وعذابات الإنسان والأرض في ظل الوجود الصهيوني.

لقد عاد الشاعر إلى الأسطورة اليونانية وتأملها فوجد فيها الكثير من التجلّيات التي تسعفُه في مكاشفة عواطفه ومعانقة وطنه، فاختار توظيف "أندروميدا"، كما اختار أن يكون الفارس الأسطوري المنقذ، حتى لو اقتضى الأمر أن يُقتل وأن تكون قطرات الدم الفلسطيني هي القُربان لأجل أن تعود "أندروميدا" إلى أهلها، فلا يكتفي الرمز الأسطوري هنا بحقيقته، وإنّما هو يتحول ويتبدّل، فتكون المرأة الأسطورية اليونانية هي المرأة الفلسطينية، وهي – كذلك- الأرض والهوية وكل رمزيات الانتماء، ولا غرابة أن يربط الشعر الفلسطيني بين الأرض وبين الدم والنضال.

٣- أخيل:

ويوظّف المناصرة "أخيل"، وهو أحد أبطال اليونان، بل "كان مقدرًا له أن يكون أعظم الأبطال الذين يقاتلون عند أسوار طروادة وأن يحقق الكثير من أمجاد الحروب، ولكنه لا يعود حيًا من هناك، بل يهلك برمية سهم وهو في أوج صولته وسطوته"، وذلك رغم المحاولات الكثيرة من أمه لتجنيبه المشاركة في الحرب إلى درجة غمسه في نهر مقدس لكي لا تناله السيوف أو تصيبه الجروح، "فاكتسبت جميع أجزاء جسمه هذه المناعة، ما عدا قدميه فإنّ أمه كانت ممسكة به منهما إذ غمسته، فلم تبتلا بماء هذا النهر، وقد اشتهر أخيل بالشجاعة وقوة البأس وسرعة الغضب".

وإذا كان المناصرة يبحث عن

علامات القوة والشجاعة والذاكرة، فإن رمزية "إخيل" اليوناني تسعفه في هذا المقام، ولو أن توظيفه يبدو غامضًا من خلال القراءة الأولى، بخاصة في ظل ضبابية المشهد الشعري، وعدم تقديم الشاعر لإشارات تعبيرية عن قصة هذا البطل اليوناني:

قد يأتي بعد الصحراء الثلجُ المغسولْ

قد يأتي عسل الملكات الشقرْ

على كعب أخيلْ

صبح برمال سوداء، يليه الثلج المسكونْ

فاجأني فارتعش القلب المعطوبْ

انتظر مسيحي المصلوبْ

انتظر مسيحي المصلوبْ

كلّما انتقلت الأسطورة إلى عوالم الأسطورة الأدبية تحقق اختلافها وتغيّرها، بل" يمكن اعتبار الانتقال من الأساطير البدائية- مادة الأديان والمعتقدات- إلى الأدب على أنه تطوير يوضّح الانتقال من القدسي إلى الدنيوي...، فالأسطورة الأدبية تضفي على الأسطورة البدائية دلالات جديدة"، وقد أضفى المناصرة على بطله الأسطوري "إخيل" سمات جديدة، فإذا كان في حقيقته التاريخية قد حقق الانتصار وقاوم الأعداء، فإنّه في الشعر يجلب معه الثلج إلى الصحراء، ويحوّل جفافها إلى خصب، كما أنه يتماهى في شخصية المسيح المصلوب، فهو البطل/ المسيح كما أنه البطل/ المخلّص.

ولا تخفى على القراءة الأبعاد الدلالية التي يبحث عنها الشاعر من رمزه الأسطوري، فهو يريد من "أخيل" أن يحمل راية تحرير الأرض، وأن يعيد المجد والعزة، فالذاكرة اليونانية بملامحها وانتصارات شجعانها وفرسانها تقدّم للشاعر الفلسطيني الأدوات الأسطورية المساعدة على معانقة أشواق الانتصار وأحلام التحرر، فهل يعود "إخيل" الفلسطيني إلى ميدان المعركة لكي يجنب أرضه الهزائم والانتكاسات؟ وهل تتحول الصحراء الجافة إلى أرض مثلجة ؟ وبعد كل ذلك، هل يتحول موت الأرض إلى حياة ؟

يفتح – من جديد- الشاعر أمام القارئ مساحات من التحدّي والمقاومة، وإنّ كان "إخيل" قد خرج بحثًا عن الثأر بعد مقتل صديقه "باتروكل" على يد الطرواديين، فإنّ شاعرنا يريد الخروج للإنسان الفلسطيني كي ينتقم ممنْ سلب الأرض واغتال الأهل وشوّه الذاكرة وخرّب المعالم الدينية ولم يبق على ملامح الحياة.

وتلك هي الصورة المرسخة في الشعر الفلسطيني فقد "امتازت صورة الفلسطيني عامة بإيجابيتها، فردية كانت هذه الصورة أو جماعية، واقتصرت على الصمود والنضال والثورة واختفت صورة الفلسطيني المتخاذل والرجعي والعميل والخائن"، ولعلّ ذلك ما يفسر استعانة المناصرة "بإخيل"، فرغم أن هذا البطل ابتعد عن ميدان المعركة، إلاّ أن الصوت الوطني كان أكثر من الصوت الفردي، فخرج إلى الميدان وأبرز فروسيته، وذلك هو شأن الفلسطيني في الشعر وفي الواقع، فهو يذوب في الرمز الأسطوري ويعيد تجسيد تجربته.

٤- بروميثيوس:

وعندما يريد الشاعر أن يتحدث عن رمزية اغتيال العُمق الفلسطيني لا يجد أكثر تعبيرًا من أسطورة "بروميثيوس" الذي سرق النار من الآلهة ومنحها للإنسان، كي يستطيع أن يدخل في دروب المعرفة والحضارة، لكن يعاقب بأن يقيّد في أعلى جبل ويأتي النسر لينهش كبده، فتظل الكبد تتجدد والنسر يعاود نهشها، لتبقى معاناة بروميثيوس، وصار – هكذا- رمزًا للمعرفة والتضحية، وقصته تصوّر محاولات الإقصاء والاغتيال التي تتعرض لها أصوات التغيير والتمرد أوالدفاع عن الإنسانية والقيم الجميلة.

يتوقف المناصرة عند الأبعاد الرمزية لأسطورة "بروميثيوس"، فينشدها في قصيدة "يتوهج كنعان":

حنانيك يا حارةً في الخليل

يقينٌ على تلة سرقوا قلبه

جبلٌ قرب قريتنا ويطل على البحر

والبحر الميت يفاصل زلزاله الأبدي

وأحجاره مرمرٌ

واسألوا البرلمان البعيدْ

يغيب اسم بروميثيوس في هذا التوظيف وتحضر مهمته في الأسطورة، وذلك لأن عودة الشاعر إلى الأسطورة كانت عودة ذكية، تأخذ عمقها وروحها ولا تكتفي بمظاهرها وأسماء شخصياتها، فالمهم ليس هو الحضور الشكلي/ الظاهري للأسطورة، ولكن هو التماهي في جوهرها، والاستفادة من أبعادها الدلالية وإحالاتها الرمزية، ثم "إن قراءة الرمز الأسطوري لا تتحقق في مطابقته لمرجعه الأسطوري أو استقلاله فحسب عنه، وإنما في قدرته كذلك على استيعاب هموم الذات الفردية ومقاصدها الأيديولوجية والفنية في خضم الواقع وحرائقه وتصدّعاته"، وهي الهموم والمقاصد التي استطاع بروميثيوس أن

يختصرها -حسب الشاعر- عبر قلبه المسروق ومعاناته المتواصلة، كما هوقلب الفلسطيني ومعاناة وطنه، وهنا تتجاوز الشخصية الأسطورية بُعدها المألوف، وتعانق أبعادًا جديدة.

يجد الباحث ملامح كثيرة في مختلف التوظيفات الأدبية لهذه الشخصية الأسطورية، وإن" الرواة والشعراء قد نسبوا إلى بروميثيوس سارق النار صفات عديدة وأعطوا الأسطورة معنى فلسفيًا وأخلاقيًا، وانتهى بهم الأمر إلى جعل بروميثيوس رمزًا للفكر الإنساني الذي يتطلّع إلى الحرية والمعرفة"، ويواجه الألم المادي والمعنوي لأجل الإنسان/ المعرفة، وإنّ المناصرة اكتفى بالتلميح إلى بعض عناصر الأسطورة اليونانية، وفتح مجال التأويل للقارئ ليجعله مساهمًا في تشكيل النص الشعري بالبحث في مرجعه الأسطوري ومستوى التفاعل بين الشعر والأسطورة، لأنّ الرمز قد توغّل في جسد النص، وغاب الاختلاف بين الذاكرة والراهن وتتحقق التماهي والتوحّد.

إن الألم المادي الذي أصاب الشخصية الأسطورية هو الألم الذي يصيب الفلسطيني المقاوم، وإنّ مغامرة بروميثيوس بإعطائه النار للإنسان هي مغامرة متواصلة ومتجددة عند الإنسان، فالمثقف يعطي المعرفة ويمنح النور للإنسان والوطن، وقد يتعرض للحصار والإقصاء، بل قد يتعرض للتصفية الجسدية، وهكذا تنهش كبده، بما تحويه هذه الكبد من إيحاءات مادية ومعنوية، لكن رغم القهر الاجتماعي والحصار السياسي فإنّ الصوت الثقافي يبقى مرتفعًا ويكون أكثر حرارة وحماسة عندما يرتفع في ظل الاحتلال، لأنّ هذا الصوت يعانق وهج الذاكرة وعطر الأرض، فيزداد غليان الكلمة والأرض، و"طبيعي أن تكون الأرض في شعر فلسطين المقاوم أكثر غليانًا من أية موضوعة يمكن أن تخطر على البال، ذلك أنّ تكوين الشخصية الفلسطينية المقاومة لا يمكن أن يبتعد عن معنى وملامح وامتداد الأرض في كل جزء من التكوين الإنساني، فالأرض هي الفلسطيني والفلسطيني هو الأرض"

٥- أورفيوس:

إن أورفيوس إله يوناني، شاعر وموسيقي بارع، علمه "أبولو" العزف، فحرّك بموسيقاه الآلهة والناس والحجارة، فكان صاحب موسيقى سحرية، وقد عنون المناصرة إحدى قصائده بـ "بأغنيتي أسحر العناقيد"، ويوّجه القارئ مباشرة إلى الأسطورة اليونانية،

حيث للأغنية سحرها وتأثيرها، يقول الشاعر/ المغني:

بأغنيتي أسحر الأغنيات

تشعشع فوق الصواني

بأغنيتي أسحر الأزرق الوثني الكبير

بأغنيتي قمتُ هدهدتها برذاذ الأغاني

أفاجئها بالتعاويذ حتى تراني

عندما نقرأ هذا النموذج الشعري نستحضر الكثير من القصائد العربية التي تفاعلت مع الأساطير اليونانية واستفادت من المؤثرات الأجنبية، وهو ما دفع النقد إلى الاهتمام بهذا الجانب الإبداعي المتميّز في التجربة الشعرية العربية المعاصرة، مع اختلاف مستويات الشعراء في التوظيف، وقد تميّز المناصرة بإقلاله من توظيف الأساطير اليونانية، لكن ما وظّفه منها جاء في سياق التمثل والانصهار، وفي بنية شعرية لا تكتفي بإعادة سرد الأسطورة، وإنّما تحوّرها وتنجز لها الكثير من الانزياح، سواء في المستوى الشكلي أو الدلالي.

وقد تألق المناصرة -انطلاقًا من الإدراك الفكري لأسطورة أورفيوس- بشخصية المغني، واخترق به كل الأغنيات وسحرها، كما شمل هذا السحر كل المخلوقات وكل عناصر الطبيعة، فلا حدود للأغنية الأسطورية ولا مجال لحصارها أو خنقها، لأنها الأغنية/ السحر وليست الأغنية/ الواقع، بل هي الأغنية/ التعاويذ التي تخفي كلمات الغواية ومعاني الدهشة.

عبر ذلك الكون الشعري تكون الأغنية عنصرًا أسطوريًا يعانق كل البنيات النصية الشعرية، ليعود السؤال الوجودي العميق/ البعيد الذي يجمع الأسطورة بالشعر، وتعود معه الكثير من التجليات والجماليات التي ترتقي بالمعرفة والسرد نحو الخوارقية والعجائبية...، وتنفتح أمام القارئ هذه العلاقة بين الطبيعة والأسطورة والشعر، ليتحول النظر نحو تاريخ كبير من الدراسات والأبحاث حول "فكرة الطبيعة" بين الأسطورة واللغة، وحول طريقة التوظيف الشعري لموضوعة الطبيعة/ الأسطورة.

تنتقل دلالة "العناقيد" من بعدها البسيط المألوف إلى بعد أسطوري مدهش، فهي تحيل على الطبيعة كما تحيل على الكون؛ فأورفيوس اليوناني قد كان حرّك الآلهة والإنسان بموسيقاه، وأورفيوس/ الشاعر تحرك الكون بأسره عبر فاعلية الأغنية/ السحر، وهكذا تلتقي الأسطورة اليونانية بأسطورة

الطقس، لأنّ الأخيرة تجمع الكلمة والفعل، و"لقد كانت الأفعال تترافق مع الكلمات المحكية، مع التراتيل ومع التعاويذ التي كانت فعاليتها السحرية جزءًا جوهريًا من الطقس"، لذلك ختم المناصرة مقطعه بالإشارة اللغوية إلى التعاويذ في قوله "أفاجئها بالتعاويذ حتى تراني".

إنّ هذه الأغنية التي تتكرر عبر كامل المقطع الشعري تتميز ببعدها الدلالي الذي يؤسِّس لمسافة تتحرك بين الثبات والتحول، عندما تحيل القراءة على أسطورة "أورفيوس"، كما أنّ حضور الأسطورة في الشعر لا يلغي جدل التماثل/ التشويه بين العنصر الأسطوري والعنصر الأدبي، بخاصة عندما يقابل الشاعر بين سحرية الأغنية وطقوسية التعاويذ، وكأنه ينقلنا- في العمق- إلى حوارية بين الأسطورة اليونانية والأساطير الطقوسية الشرقية، كما فعل غيره من الشعراء الفلسطينيين، لأنّ "القصيدة الفلسطينية- بالإضافة إلى تأثرها بالأسطورة العربية واستغلالها- قد تأثرت أيضًا بالأسطورة غير العربية، وأدمجتها ضمن مراجعها، فاستغلال الشاعر الفلسطيني للمادة الأسطورية لم يقف عند جانبها التراثي العربي بل تعدى ذلك إلى الجوانب الأسطورية في التراث العالمي"، رغم أن شاعرنا المناصرة لم يذهب بعيدًا في توظيف جماليات ورؤى الأساطير اليونانية، وإنما اكتفى ببعضها فقط، مع الحفاظ على القيمة الشعرية وعدم الاستحضار الأسطوري في مستوى الاسم أو الوظيفة، حيث يعتمد تقنية الانزياح التي تغيّر الأسطورة الأصلية.

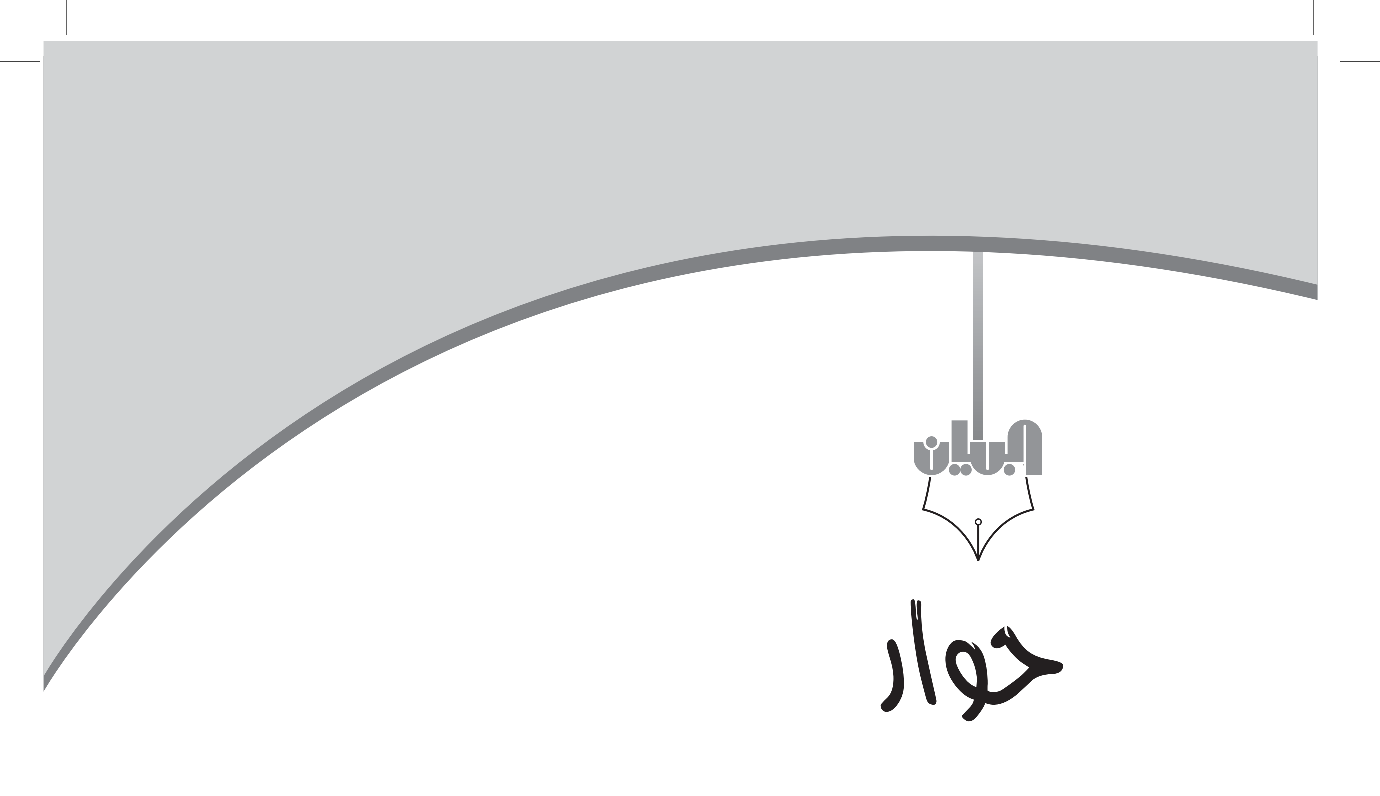
تنطلق الحداثة الشعرية عند المناصرة من فهم عميق للموروث (الأنا والآخر) مع تملّكه وإدراك جوانبه المختلفة، ثم إلباسه خصوصيات جديدة، تتفتح على أسئلة الراهن دون أن تسقط في التقرير أو المباشرة، وفي توظيفه للموروث اليوناني جعل الأسطورة متأرجحة بين الحضور الشامل في القصيدة مع تناول عناصرها المختلفة، وبين الحضور الجزئي في بعض القصائد والتلميح ببعض العناصر الأسطورية، مع ترك مجال القراءة كي تسهم في إنجاز الدلالات والقبض على الأبعاد الخفية للتوظيف الأسطوري لأن ذلك هوجوهر الكلمة، فهي تعتمد الظلال السحرية غير المألوفة.

يتأكد للقراءة- مرة أخرى- أن المناصرة لا ينقل حرفيًا الأساطير، وإنما ينقل روحها وجوهرها، ثم

ينجز تحويره وتغييره، أو لنقل إنه ينجز لعبه الفني مع الأسطورة، وهو ما يجب أن يدركه الشعر العربي المعاصر عندما يتعامل مع الموروث بعامة والأسطورة بخاصة، وأن يدرك دلالات الأساطير ولا يكتفي بنقلها السردي السطحي، "فالشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي، وقد شق لنفسه طريقًا مستقلا بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، بين الدلالة والإشارة، بين المقولة والشطحة، وبعد أن أتقن عنها أيضًا كيف يمكن للغة السحرية أن تقول دون أن تقول".

ونحن عندما اقتربنا من شعر المناصرة وجدناه قد استفاد من الأسطورة اليونانية، ووظفها بطريقة التلميح قصد التعبير عن مشاعره الداخلية وعن أفكاره من القضايا المرتبطة بالوطن والإنسان.

ولم يكتف الشاعر بالأجواء الأسطورية الشرقية واليونانية فقط، وإنما اتجه نحو الأسطرة كذلك، مستفيداً من الثقافة الأسطورية والدينية والشعبية... والتحكم التعبيري خصوصيات في الكتابة الشعرية.



حوار

عبد الإله عبد القادر:
والمسرح العربي يحتاج إلى ثورة ـــــــــــــــــــــ منير عتيبة

عبد الإله عبد القادر:
..والمسرح العربي يحتاج إلى ثورة!

أجرى الحوار: منير عتيبة *

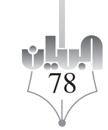
عاش الكاتب العراقي المقيم في الإمارات عبد الإله عبد القادر حلم النهضة في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، شاهدَ وشارك كمؤلف ومخرجٍ مسرحي في الحلم، ثم عانى انكسار هذا الحلم بدخول العراق حروباً أدت تدريجياً إلى خرابه، فرحل عنه سنة ١٩٨٠.

حصل عبد الإله عبد القادر على درجتيٍ الماجستير والدكتوراه في المسرح، كتب وأخرج للمسرح العراقي عدداً من المسرحيات، كما أعد وقدم برامج للأطفال والشباب لسنوات عديدة من التلفزيون العراقي. وكان مديرا للمسارح والفنون الشعبية بوزارة الثقافة، بغداد، حتى عام ١٩٨٠، وفي العام نفسه انتقل إلى الإمارات وعمل بعدة مراكز هامة وبالوسطين المسرحي والمحلي، فكتب وأخرج العديد من المسرحيات للعديد من فرق دولة الإمارات، وكذلك الدراما الإذاعية، كما كتب العديد من الدراسات والكتب عن مسرح الإمارات، وشارك في العديد من المهرجانات المسرحية العربية والمنتديات والملتقيات الأدبية، وهو يكتب زاوية أسبوعية منذ عام ١٩٨٠ في الصحافة. ترجمت العديد من أعماله إلى اللغات الأجنبية، وهو أيضاً محكم واستشاري في عدة جوائز محلية وعربية. أصدر مجلة "الرولة"، وتوقفت عام ١٩٨٧. وهو مدير لتحرير مجلة "شؤون أدبية" الصادرة عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات عام ١٩٨٧ وحتى الآن.

كما أنه عضو اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، واتحاد الكتاب العرب، وجمعية المسرحيين بدولة الإمارات. ورئيس اللجنة العليا للموسوعة الوطنية لدولة الإمارات. صدرت عن أعماله كتب ودراسات ماجستير (نابولي (إيطاليا)، جامعة الموصل (العراق)، الجامعة الأردنية (الأردن)، جامعة فاس (المغرب) وغيرها. أصدر له ١٧ كتاباً في الدراسات الأدبية، و١٢ كتاباً في المسرح،

---

* إعلامي من مصر.



و٤ روايات، و١٤ مجموعة قصصية، وهو يعمل حاليا مديرا تنفيذيا لمؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية.

*** وصفت ما كتبته حتى الآن بأنه "خربشات على الورق"، فهل هو تواضع المبدع أم إحساسه بأن ما يكتبه لا يرقى إلى ما يتمنى أن يكتبه، فالأجمل دائما لم يأت بعد ولا يأتي أبداً؟**

– كل جديد جميل حينما يخلق على الورق أو على الخشبة، لكن المراوحة في مكان تحديد لطاقات المبدع، والإبداع حلم ولابد من تجديده حتى تتجدد الكتابة، وأنا أحلم بالأجمل تماماً مثلما يتناوب الليل مع النهار، كل فجر تتجدد الحياة وكل منجز نحلم بآخر جديد، وهكذا هي الحياة تجديد مستمر.

أنا اسميها خربشات لأن التقييم النقدي هو الذي يحدد قيمة المنتج الأدبي – الفني، ولا أريد أن أكون مغروراً، تعلمت التواضع من أساتذة كبار وعلماء أمثال د. إحسان عباس، د. علي جواد الطاهر، د. عبد القادر القط كانوا مثالاً يحتذى بهم في تواضعهم وسعة علمهم ومعارفهم، ثم إنني حينما أقارن نفسي بمن أعجب بهم وأقرأ لهم أمثال ماركيز، محفوظ، وغيرهم أجد أنني مدعواً للوصول إلى مستواهم بنكران ما أستطيع تحقيقه في العمل على تحقيق الأفضل والأمل في أن أترك بعدي بصمة لإبهامي.

ضيق الحريات

*** لماذا نلاحظ انحسار المسرح العربي الجاد في معظم الدول العربية؟**

– عوامل عديدة منها ضيق سقف الحريات، الأزمات المالية – تنافس الدراما في دواخلها بين المسرح والسينما والتليفزيون، تحولات المجتمع مع سكون حالة المسرح.

كما ظل المسرح مراوحاً في مكانه في تقنياته وحتى في أفكاره، المسرح العربي يحتاج إلى ثورة كبيرة ليجتاز عنق الزجاجة، كما أنه يحتاج إلى دعم مادي ليستطيع منافسة أجور الممثلين العالية جداً في الدراما التليفزيونية والعمل السينمائي، ولابد من التفكير في تجديد الوسائل الفنية وإيجاد تقنيات جديدة تتناسب وعصر التكنولوجيا.

*** كتبت للمسرح وأخرجت، كتبت دراسات حول المسرح، كتبت القصة والرواية والدراسات الأدبية، أيهما تجد فيه نفسك أكثر، وكيف تقرر الشكل الفني للعمل الذي تكتبه؟ كيف تستبطن لحظة الإبداع عند عبد الإله عبد القادر؟**

– كل هذه وسائل مختلفة للتعبير عن الذات، ولكل جنس أدبي أو فني متعة في تناوله، ولكن الموضوع هو الذي يفرض الوسيلة. لكن بالضرورة العمل فوق الخشبة أكثر

متعة لأنك تبث الحياة في خشبة ميتة وتصبح حية، وتتلمس تلك الحياة وتراها منعكسة في وجوه الناس، وارتباطهم بالخشبة.

المسرح متعة سحرية لا تعوض ولا يمكن مقارنته بأي فن أو أدب، إنه حقاً أبو الفنون بل الحاضنة الأساسية لكل الأجناس الأدبية، وبذلك فإن من يتأسس جيداً سيجد الأجناس الأخرى سهلة أمامه وسيلج في أعماقها بسهولة، فالشعر والرواية والقصة والكتابة عموماً هي جزء من المسرح الذي يجمع كل هذه الأجناس ويقدم للناس هذا المزيج الكامل على خشبة المسرح الحية.

ما بعد الحداثة

*** منذ عدة سنوات ارتفع في مصر وفي دول عربية أخرى شعار أو فكر المسرح التجريبي، فما تقييمك له؟ وهل أضاف أم خصم من المسرح العربي؟**

- مع الأسف أن هناك فهماً ساذجاً لمفهوم التجريب في المسرح، المفروض أن يكون التجريب بعد مراحل عديدة يمر بها الفنان، إلا أننا نرى تجارب في العديد منها غير جيدة، بمعنى أن هذا المفهوم غير متطور وأن معظم المسرحيات التجريبية التي اطلعت عليها كانت في إطار ساذج وقسري لإطلاقه مفهوم التجريب.

إطلاق المصطلح فيه الكثير من الخطأ والخلط، إذ ينبغي أن نكون أمام تحديث المسرح دائماً لا أن نجرب، أي بماذا سنجرب بالأساسيات؟ تلك سذاجة تجرنا نحو البديهيات، إذ أننا أمام ضرورة التحديث أو ما نسميها حداثة المسرح في كل جوانبه وبذلك نستطيع أن نتجاوز مرحلة الحداثة إلى ما بعد التجريب.

*** نشرت أعمالك في بلاد عربية عديدة، وترجم بعض هذه الأعمال إلى لغات أجنبية، فما رأيك في قضية عدم تواصل المبدعين العرب مع بعضهم البعض، فكل قطر شبه منغلق على نفسه، والقارئ العربي المشرقي مثلاً لا يعرف الكتاب في دول المغرب العربي، والعكس، رغم انتشار وسائل التواصل وأحدثها وأهمها الآن شبكة الإنترنت؟**

- الثقافة العربية تمر بإشكالية إن لم يكن أزمة، فتعدد الأزمات والانحسارات والانكسارات في حياتنا في العقود الماضية أزمت كل وسائل الإبداع، والأجناس الأدبية، وأن من أسباب انتكاسة القراءة على سبيل المثال الإنترنت والكومبيوتر، لأننا نفهم هذه الوسائل بشكليتها لا بتوظيفها لتطوير إبداعاتنا، ثم إن قوانين الدول والموانع التي يضعونها أمام رحلة الكتاب وانتشاره مما يحجم هذا الانتشار، إضافة إلى الحريات المقننة في العديد من البلدان العربية والتي لا تسمح بمرور الكتاب عبر هذه الرقابة وهي تمارس تحجيم انتقال

الكتاب وانتشاره تظل عاجزة مع الفضاء المفتوح في وسائل الاتصال الحالية التي تجاوزت حدود المعقول والخيال.

المشروع الفكري

* **من موقعك كمدير تنفيذي لمؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، هل ترى أن عدد المؤسسات الثقافية الكبرى الجادة فى الوطن العربى كاف لإحداث نهضة ثقافية عربية؟ وكيف ترى أداء هذه المؤسسات فى الإجمال سواء رسمية أو شعبية؟**

- أزمة الثقافة وإشكاليتها واسعة التفشي في المجتمعات العربية بعد تفشي الأمية الثقافية والجهل والأمية، وكل ما يتوفر حالياً من مؤسسات جادة لن تستطيع هذه من تصحيح المناخات وتجاوز الأزمات، الوطن العربي بحاجة إلى بؤرة فكرية، وإلى مشروع فكري جديد واضح الأبعاد والرؤى المعاصرة والتي تتناسب مع الألفية الجديدة، إننا إزاء متغيرات خطيرة على عدة مستويات وأن مستوى الإستجابة والاستعداد أعتقده صفرا.

لقد سقط المشروع الفكري العربي الذي انبثق في الستينيات والسبعينيات، وأصبح الفكر العربي بلا مرجعية أو إستراتيجية، ينبغي للمة الأفكار والاتجاهات والأيديلوجيات للالتقاء حول مائدة مستديرة لوضع لبنات مشروع فكري متجدد وقادر على تجاوز أزمة الفكر المعاصرة والتفاعل مع عصر الإنترنت وصورة الاتصال، والانفتاح على كل العوالم في إطار مشروع العولمة الذي لا يمكننا أن نتجاوزه ونتحسر في زاوية مهملة من هذا العالم.

* **أنت محكم واستشاري في عدة جوائز محلية وعربية، والجوائز العربية عموماً متهمة بعدم المصداقية، فما رأيك فى مدى صحة هذه التهمة؟ وكيف يتم تفعيل الجوائز العربية سواء داخل كل قطر أو على مستوى الوطن العربي لتؤدي دورا إيجابياً في حراك ثقافي عربي مأمول؟**

- تتفاوت مستويات الجوائز العربية بقيمها المادية والمعنوية وإستراتيجيتها، ولعلنا لا نستطيع اتهام أي مؤسسة ترعى هذه الجوائز بأنها مخيبة للإنسان، فهناك العديد منها جاد وفعال ومثمر، ولكل مؤسسة وسائل تفعيلها مجتمعياً، إن إجابة هذا السؤال تحتاج إلى مقال تحليلي خاص ومتخصص.

ورغم تعدد الجوائز العربية، لا بد من اتساعها أكثر، مع ضرورة وضع ضوابط فاعلة واستراتيجيات جادة في الحفاظ على حيادية هذه الجوائز، وعدم إغراقها في الأبعاد الأيدلوجية المغلقة ، لندع هذه الجوائز تكرم المبدع لإبداعه لا لانتمائه أو جنسه أو طائفته أو دينه أو عرقه، وأن تشمل كل فئات المبدعين عبر جوائز تشجيعية للشباب وتقديرية لأصحاب التجارب.

الحلقة الأهم

*** ترجمت أعمالك إلى الإنجليزية والفارسية والأوردية والإيطالية، فما الذى تمثله الترجمة بالنسبة لك خصوصا أنه تم عمل دراستين للماجستير فى جامعة نابولي الإيطالية حول أدبك؟**

- الترجمة جسر ضروري لتوصيل مجتمعنا وأدبنا وإنسانيتنا إلى الجانب الآخر، والعالم أصبح صغيراً، ولا بد من تفهم شعوب العالم من خلال إبداعاتهم وكتبهم، إننا بحاجة ماسة لتجميل صورتنا عند الآخر بعد أن شوهت عبر الحركات المتطرفة التي ساعدت على تباعدنا. إن الترجمة جسر هام وأساسي للوصول إلى الشاطئ الآخر.

وعلى السبيل الشخصي فإن ترجمة بعض أعمالي إلى الإيطالية مثلا ساعد أكثر من طالبة ماجستير لإعداد أطروحتها لتقديمها إلى الجامعة والحصول على الدرجة، إذن فالترجمة هي جسر للتواصل بين الشعوب والأمم، وهي وسيلة التعايش مع الآخر وفهمه، وهي الحلقة الأهم في التعايش السلمي وتحقيق التوافق والتلاقي مع الإنسان.

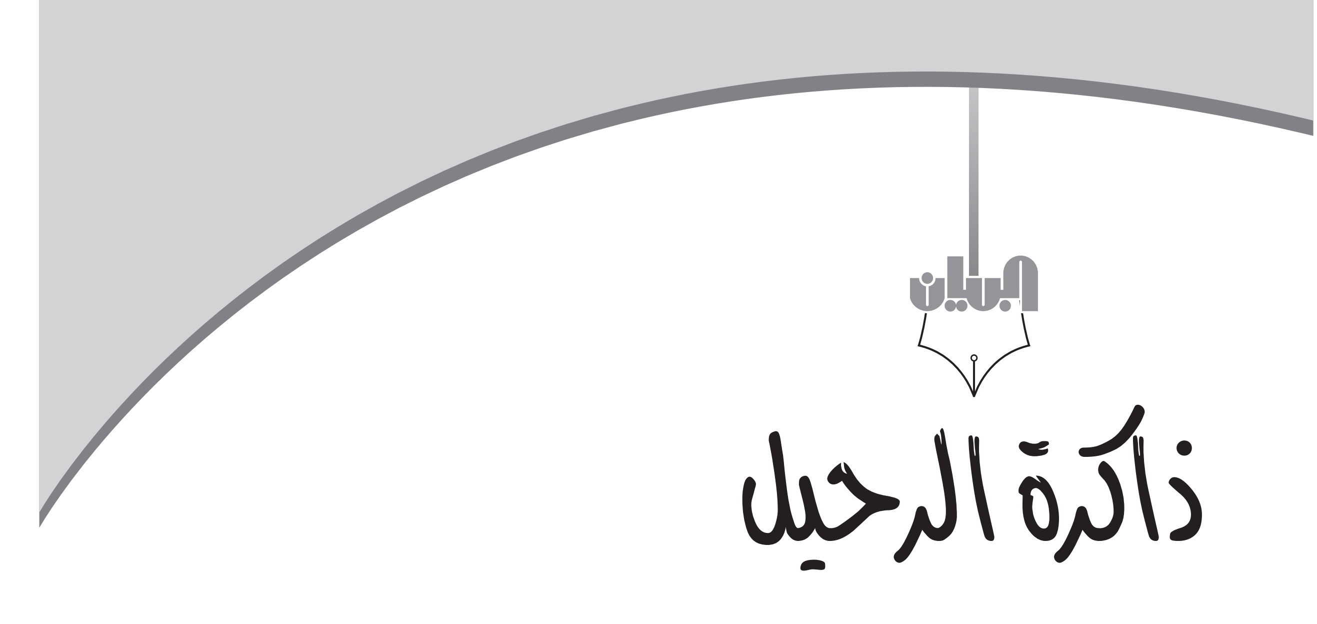
*** تحلم دائماً؛ مثل معظم المبدعين، بالتفرغ للكتابة، فهل ترى يستطيع المبدع العربي أن يتعيش من كتابته؟**

- الحلم يختلف عن الواقع، ويبتعد عنه كثيراً، واقع الحياة الثقافية العربية ما زال يعاني من خلل عميق، والمجتمع ما زال يعتقد أن مهنة الكتابة من المهن غير المقبولة أو هي ليست مهنة إنما مجرد كلام مجاني لا يستحق مقابل مادي خاصة في انحسار مكافأة الكاتب تحديداً بما يتناسب مع جهده الإبداعي، إلا أن العديد من المسؤولين يجدون غير ذلك ويتمنون لو أن هذه المعاهد والنوادي تغلق أبوابها.

إن عدم وجود نظام للنشر واضح وعدم وجود قانون شامل لحماية المنتج الأدبي إلا عند بعض الأقطار سيقف حائلا أمام تفرغ المبدع إضافة إلى انحسار القراءة وزيادة نسبة الأمية مما يقنن القراءة وبالتالي يقلل فرص بيع وانتشار الكتاب، وكذلك فإن الكتب غير مدعومة، وتجارة دور النشر متفشية وتستغل حقوق الكاتب في غياب قانون حقيقي يحمي المبدع ويعطي حق الناشر.

لابد من وجود نظام يمنح المبدع إجازة تفرغ على الأقل لإنجاز مشروع كتابي أو أكثر، مما سيساعد على تنوع الإبداع وانتشاره.





آخر ثلاثة أيام في حياة توفيق الحكيم

حنفي المحلاوي



آخر ثلاثة أيام في حياة توفيق الحكيم المرض والخوف ثم الرحيل

بقلم:حنفي المحلاوي *



الذي ينظر مقدار بوصة واحدة .. فوق السطر الذي أكتب فيه هذه العبارة سوف يقرأ عنواناً كتبنا فيه: "الذي عاش بيننا ٨٩ عاماً رائد الفكر والتنوير توفيق الحكيم .. ذلك لأن الظروف الطيبة قد أتاحت له مصاحبة هذين العملاقين منذ أن بدأوا الطريق الفكري سوياً!

ولمن يريد معرفة المزيد عليه الرجوع لما سبق وكتب عن هذين الصديقين اللذين رحلا قبل توفيق الحكيم بسنوات قليلة .. الأول في عام ١٩٦٤ عن عمر يناهز الخامسة والسبعين .. والثاني في عام ١٩٧٣ عن عمر يناهز الرابعة والثمانين.

وقد عبر توفيق الحكيم نفسه عن مدى تأثره برحيل هذين الصديقين العملاقين في عبارة ذكر فيها: "لقد أحلت قلمي إلى المعاش بناء على طلبه، فقد لبث يكتب بلا انقطاع نحو ستين عاماً وصاحبه اليوم في الثمانين، وصديقاه المعاصران طه حسين والعقاد، أولهما ترك

* كاتب وصحافي من مصر.

قلمه للمرض في مثل هذه السن، والثاني ترك قلمه للقاء ربه في الخامسة والسبعين، ولذلك لم يبق له الآن غير الكلام ..".

ويؤكد الكاتب الصحفي صلاح منتصر، الذي سجل لنا هذه العبارة .. أن توفيق الحكيم كتب هذا الكلام في ورقة خاصة سلمها إليه بمكتبه في نهاية عام ١٩٨١ .. بمناسبة إجراء حوار صحفي معه.

وحتى بعد هذا التاريخ الذي أحال فيه توفيق الحكيم قلمه إلى المعاش أمام شهود عيان .. معتقداً أن أيامه الأخيرة في طريقها إلى النهاية عاش بيننا لأكثر من ست سنوات .. قاسى خلالها العديد من الأمراض، كان من أخصها أمراض الشيخوخة والوحدة .. بعدما مات ابنه إسماعيل ورحلت من بعده زوجته.

ففي عام ١٩٨٩ رحل هذا العملاق .. وقبل هذا التاريخ بثمانية وثمانين عاماً ولد لأبوين مصريين بحي محرم بك بالإسكندرية وقد ظل يعيش به حتى نال الشهادة الثانوية التي أهلته لدخول كلية الحقوق لدراسة القانون .. وكانت آمال أسرته العريضة تنحصر فيما كان عليه أبوه القاضي إسماعيل الحكيم الذي استمد كيانه الاجتماعي من هذا المنصب الرفيع.



ولكن لحكمة لم نكن نعرفها في حينها ولا حتى هو أو أسرته .. تغيرت وجهة حياته نحو المسير إلى مكان آخر .. لا يمت بأية صلة لا بالقانون ولا بالعاملين به .. هذه الحكمة تجلت في ريادته لأحد فروع هذا الفن الجميل الذي أضاف إليه الكثير ونعنى به فن الكتابة المسرحية هذا بالإضافة إلى إتقانه العديد من ألوان الأدب والفكر .. وارتياده آفاقاً حضارية أراد من خلالها الوصول إلى الكمال.

وقد برزت على الطريق نظرية التعادلية التي أراد أن يبثها في حياتنا .. ولكنها لأسباب غير منطقية لم تصل إلى ما كان يرمق إليه توفيق الحكيم من أهداف.

كان من المفترض في إطار الجو التقليدي الذي تربى فيه أن يسير على نفس طريق والده الذي عمل بالقضاء، ولذلك فقد أدخله مدرسة الحقوق، وأرسله إلى باريس لدراسة الدكتوراه، ولكنه في باريس نسى القانون والدكتوراه التي سافر من أجلها وانجذب إلى الأدب والفن والمسرح.

وتلك كانت بعض مظاهر عظمة هذا الرجل الذي أهلته لكي يتربع على عرش هذه الحياة من بعد صديقيه طه حسين والعقاد. وأستاذهما أمير الشعراء شوقي.

ولو استعرضنا سوياً مسيرة حياة هذا العملاق .. سوف نكتشف أكثر وأكثر مواطن العظمة في حياته سواء من قبل أن يشتغل بالفكر أو من بعد ذلك .. مع التسليم بشيء هام وعظيم .. هو أن لحظات الميلاد نفسها هي التي قد تدفع الإنسان إلى نهايته التي لا يعرف مداها او منتهاها! سواء أصيب بأمراض الشيخوخة أو بغيرها .. لأنه مع تقدم الأيام وزحف السنين إلى الصدور وإلى القلوب يهيىء الإنسان نفسه لبلوغ النهاية .. وتلك ما عبر عنه توفيق الحكيم نفسه في الكثير من أحاديثه الصحفية .. خاصة في السنوات الأخيرة من حياته .. وكما سوف يمر علينا بعد قليل!

وبالعودة إلى ما سطره التاريخ عن مسيرة حياة توفيق الحكيم .. نجد أن توفيق الحكيم من مواليد ٨ أكتوبر عام ١٨٩٨ .. واسمه بالكامل حسين توفيق إسماعيل الحكيم .. واسم الشهرة كما نعلم توفيق الحكيم .. وهو كما يبدو اسم مركب لشخص واحد.

وكان من المفترض في إطار الجو التقليدي الذي تربى فيه أن يسير



على نفس طريق والده الذي عمل بالقضاء، ولذلك فقد أدخله مدرسة الحقوق، وأرسله إلى باريس لدراسة الدكتوراه، ولكنه في باريس نسى القانون والدكتوراه التي سافر من أجلها وانجذب إلى الأدب والفن والمسرح.

وعلى مدى الأعوام الثمانية والثمانين التي عاشها بيننا ترك وراءه أكثر من ١٠٠ مسرحية و٦٢ كتاباً كان أولها وأعظمها كتابه "عودة الروح" الذي أصدره في عام ١٩٣٣ .. وآخر هذه الكتب الكتاب الذي صدر في عام ١٩٨٣ بعنوان "مصر بين عهدين".

وقد تزوج توفيق الحكيم في سن متأخرة وكان ذلك في الخامسة والأربعين من عمره وأنجب إسماعيل وزينب وفي عام ١٩٧٧ .. رحلت زوجته وبعدها بعام في أكتوبر ١٩٧٨ مات ابنه إسماعيل وهو سن الثلاثين.

ونستطيع أن نؤكد وفق ما جاء في هذه السطور القليلة عن مسيرة حياة توفيق الحكيم .. أن أيامه الأخيرة قد بدأت تشده بقوة إلى النهاية المحتومة، حيث الموت والرحيل مع نهاية عام ١٩٧٨ .. إذ شعر بالوحدة وبدأت أمراض الشيخوخة أيضاً تزحف إلى نفسه.

ولكننا من أجل المزيد من المعرفة

كان دائماً يعلن أنه يفضل الشنق على الزواج، ولكن هذا العدو اللدود للمرأة .. كما كان يعلن دائماً وقع في شباك الزواج .. فتزوج من السيدة سيدات بيومي .. وكما كان هذا الزواج مفاجأة للجميع فقد كان أيضاً أغرب زواج في العالم. حيث كتب توفيق الحكيم كما يقال عقداً مكوناً من (15) بنداً واشترط على عروسه أن توقع أمام كل بند بالعلم قبل أن يتم الزواج.

عن مشوار حياة هذا العظيم الذي سطر بعض ملامح هذا المشوار بقلمه في أكثر من مناسبة خاصة في كتابه "سجن العمر" .. فسوف نعرض بعض التفاصيل المرجوة حتى تكتمل المعرفة المنشودة في هذا السياق .. وكانت الدكتورة نعمات أحمد فؤاد من أكثر المصادر التي تغنت بهذه التفاصيل لأهميتها في اكتشاف شخصية الحكيم .. ففي عام ١٩١٩ شارك في الثورة بأول عمل أدبي مسرحي .. حين أخرج لنا مسرحيته أو روايته "الضيف الثقيل"، وكانت حواراتها تدور حول الاحتلال البريطاني. وقد رفضت السلطات القائمة آنذاك السماح

> **قضى توفيق الحكيم السنوات الثلاث الأخيرة في حياته في متاعب صحية عديدة سواء بسبب أمراض الشيخوخة أو أمراض الوحدة والأحزان التي تولدت عن رحيل ابنه إسماعيل.**

بتمثيلها فقبض على توفيق الحكيم أثناء ثورة ١٩١٩ .. وحقق معه وأعمامه على أثر ضبط منشورات بمنازلهم، وأكثر من ذلك، فقد نظم توفيق الحكيم الشعر والزجل بل وعالج التلحين. وكل ذلك كان من وحي الثورة.

ومضى توفيق الحكيم في طريق الفن ضارباً عرض الحائط برغبة الأسرة .. فكتب لفرقة عكاشة رواية "العريش" التي مثلتها في عام ١٩٢٤ .. كما مثلت له نفس الفرقة مسرحية "على بابا" وهى من نوع الأوبريت، ثم أخرجت له أيضاً مسرحيتي "خاتم سليمان" و "المرأة الجديدة".

وقد عاصر توفيق الحكيم في الفترة نفسها مجموعة من المؤلفين المسرحيين من أمثال الشيخ يونس القاضي وعباس علام وسليمان نجيب وبديع خيري وغيرهم .. وهم من الذين كانوا يكتبون المسرحيات آنذاك لفرق أولاد عكاشة.

ولولا قرار الأسرة بسفر ابنها إلى باريس أملاً في تحقيق أمنية الحصول على الدكتوراه في القانون لاستمر يعيش في هذا الوسط الفني .. ولتوقف رصيده الفكري عند هذا الحد .. إذ يعتبر توفيق الحكيم نفسه وعلى حد قول الدكتورة نعمات أحمد فؤاد ... هذه الرحلة الحدث الذي غير مصير حياته ومفاهيمه وفتح عينيه على قيم جديدة للأدب والحياة.

فما كان ليخطر بباله قط، أن الأدب يحتاج إلى اطلاع واسع وعميق. كما راعه أن ما نسميه في مصر مسرحا إنما في أوروبا قسم نابه من أقسام الأدب. وحين يعنى المسرح في أوروبا لوناً رفيعاً من الفن ينظر إليه في مصر علي أنه خروج على الأدب "قلة حياء" فكتابه مشخصتيه ولا يطالون الأدباء ولا يحسبون عليهم.

ثم عاد الحكيم مرة أخرى إلى مصر في عام ١٩٢٨ وعمل بالنيابة المختلطة بالإسكندرية لمدة عام .. انتقل بعدها إلى القضاء الأهلي لمدة خمس سنوات متنقلاً بين طنطا ودمنهور ودسوق وفارسكور وإيتاي البارود وكوم حمادة، وقد سجل انطباعاته عن العمل في هذه الفترة في كتابه الجميل "يوميات

نائب في الأرياف" .. ثم كتابه "ذكريات الفن والقضاء".

وفي حياة الحكيم العظيم، كان هناك نوعان من الانتقال ... الأول تمثل في الخروج من مصر إلى أوروبا .. أما الثاني .. فكان من مصر إلى الريف .. وإن لم يبلغ خروجه الأخير في تأثيره شأن انتقاله من مصر إلى أوروبا.

وبعد فترة عملٍ فيها الحكيم بوزارة المعارف مديراً للتحقيقات، تركها واشتغل بالصحافة في أخبار اليوم .. على أن اتصاله بالصحافة كان سباقاً على أخبار اليوم .. فقد كتب وهو في وزارة المعارف كثيراً في "مجلتي".

ثم عادت الوظائف فشدت إليها "توفيق الحكيم" فعمل مديراً عاماً لدار الكتب، ثم عضواً متفرغاً بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ثم مندوباً لمصر في اليونسكو في عام ١٩٥٩ .. بعدها عاد إلى مصر في مارس عام ١٩٦٠.

وبعد عودته عين عضواً بمجمع اللغة العربية. وفي فبراير من عام ١٩٦٢ عين مقرراً للجنة جوائز الدولة للفنون .. وكان آخر منصب تولاه شرفياً هو رئاسته لاتحاد كتاب مصر .. والذي ظل رئيساً له حتى وفاته!

لقد شهدت الأيام بل والساعات الأخيرة من حياة توفيق الحكيم نوعاً من الهدوء النفسي والجسدي معاً حيث كان يرقد فوق سريره من دون أن يدري بكل ما يدور حوله .. وكان محبوه ومرافقوه هم الذين يسجلون عليه هذه اللحظات.

وقد نوقشت عدة رسائل للماجستير والدكتوراه عن حياته وفكره .. كما تم تكريمه في حياته في أكثر من مناسبة .. ففي عام ١٩٥١ منح جائزة الدولة للأدب عن كتابه "مسرح المجتمع" وقلده جمال عبد الناصر قلادة الجمهورية للأدب والفكر في عام ١٩٥٨ .. وفاز بجائزة الدولة التقديرية في الأدب في عام ١٩٦٠ من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .. كما حصل في عام ١٩٨٢ على درع الثقافة .. ثم رشح لنيل جائزة نوبل للآداب في أعوام ١٩٨٠ و ١٩٨٢.

وفي فترة عمله بأخبار اليوم اشتهر بأنه عدو المرأة، وبدأت هذه الشهرة بشائعات أطلقها زملاؤه عليه وقد ساعد هو في تقويتها بأرائه التي كان يعلنها عن المرأة في كل

مناسبة رغم أن جلسته المفضلة في أخبار اليوم على حد تعبير العديد من الصحفيين كانت في حجرة المحررات!!

وكان دائماً يعلن أنه يفضل الشنق على الزواج، ولكن هذا العدو اللدود للمرأة .. كما كان يعلن دائماً وقع في شباك الزواج .. فتزوج من السيدة سيدات بيومي .. وكما كان هذا الزواج مفاجأة للجميع فقد كان أيضاً أغرب زواج في العالم. حيث كتب توفيق الحكيم كما يقال عقداً مكوناً من (١٥) بنداً واشترط على عروسه أن توقع أمام كل بند بالعلم قبل أن يتم الزواج، وكان من أغرب هذه البنود ألا يتم الإعلان عن هذا الزواج!، وألا يخرج معها وألا تفاتحه في أمر شراء سيارة وأن يعطيها فقط مائتي جنيه في الشهر.

والغريب كما يقول بذلك الراوي أن السيدة "سيدات" قبلت هذه الشروط جميعاً بدليل أن زملاء الحكيم في أخبار اليوم اكتشفوا زواجه بالصدفة !!

وأنجب توفيق الحكيم كما سبق وذكرنا ابنا وبنتاً .. هما إسماعيل الحكيم الذي اختار اسمه على اسم والده .. وقد عشق الموسيقى وكون فرقة موسيقية مفضلاً الفن على العمل في النيابة كما كان يحلم والده .. وقد توفي إسماعيل في عام ١٩٧٨ بعد إصابته بتليف في الكبد بعد عام واحد من وفاة والدته.

ثم زينب التي لازمته حتى آخر لحظة من لحظات عمره .. ولسوف يكون لنا معها وقفة نسمع من خلالها شهادتها التي سجلتها مما عاصرته من أحداث في الأيام الأخيرة من قبل رحيل الحكيم.

وقد قضى توفيق الحكيم السنوات الثلاث الأخيرة في حياته في متاعب صحية عديدة سواء بسبب أمراض الشيخوخة أو أمراض الوحدة والأحزان التي تولدت عن رحيل ابنه إسماعيل، ولدينا صورة صادقة سوف ننقل بعض ملامحها لبيان مدى الآلام التي أصابت توفيق الحكيم من بعد وفاة ابنه وهذه الصورة بكل ملامحها قد ذكرها إبراهيم عبد العزيز حين كتب لنا عن الرسائل الخاصة في حياة الحكيم. وقد قال: "عندما اشتد الألم على إسماعيل، نادى والده .." آه يا بابا" .. وكانت كلمة بابا أجمل كلمة يسمعها توفيق الحكيم في حياته .. ولم يشعر بطعم ومذاق هذه الكلمة إلا في هذه الساعة، ولكن بعد فوات الأوان .. ففي الوقت الذي كان فيه الحكيم يجلس في صالون البيت يتحدث إلى الطبيب بشأن علاج

إسماعيل في الخارج، جاءه صوت "ناجا" أخت إسماعيل وصوت زوجة إسماعيل الثانية "هيدي" وهما تصرخان: إسماعيل مات!!

ولم يشعر الحكيم بنفسه إلا وهو يقوم من مقامه ويقع على الأرض ..، ويقوم ويقع خلال حركته من حجرة الصالون إلى شرفة البيت وهو يلطم خديه كالنساء، ثم ما هي إلا ساعة حتى جلس صامتاً يحمل على كاهله جيلاً من الحزن المهيب، وقد بدا لمن رآه في ذلك اليوم متجلداً جلداً عجيباً يخفي خلفه بركاناً من الآلام والهموم. والأحزان والندم، وكل ما تركه في دنياه ورقة صغيرة كتب فيها عبارة قصيرة: "كل شيء راح ولم يبق شيء" .. ولا يملك الحكيم إلا أن يقول "اغفر لي يا ابني" !!

وكلما اقترب شهر أكتوبر خاصة ٢٤ منه ينتاب الحكيم حالة حزن وتبدأ نفسيته في التعب والشعور بالذنب اعتقاداً منه أن إهماله لابنه منذ طفولته وحرمانه من حياته كان سبباً في موته، بل كان سبباً فى قتله.!

وتحاول ابنته زينب أن تخفف عنه بأنه لا يزال باقياً على شهر أكتوبر عدة أشهر أخرى .. رغم أنها هي الأخرى تتشائم من ذلك الشهر لأن فيه مات زوجها، وحتى والحكيم في المستشفى أثناء مرضه الأخير يتذكر شهر أكتوبر فطمأنته ابنته بأن هذا الشهر لا يزال بعيداً فلا يخاف ولا يجزع.

ومع بداية ذلك الشهر من كل عام .. يعيش ذكريات مأساة أبوته المفقودة لإسماعيل ويتفاقم لديه الشعور بالذنب طالباً من الله الصفح والغفران.

ويوم الذكرى الأليمة في ٢٤ أكتوبر من كل عام يستيقظ الحكيم ليرى انطباع ذكرى ذلك اليوم على وجوه من حوله، ممن يعيشون معه والذين يحرصون على عدم الاقتراب منه أو التحدث إليه في هذا اليوم، إلا إذا تحدث هو إليهم أو طلب منهم شيئاً، ماعدا ذلك يتركونه في صمته مع أحزانه.

وقبل رحيل ابنه إسماعيل عاش نفس المأساة عندما رحلت زوجته التي قيل إنها أصيبت بشلل أقعدها عن الحركة حتى توفيت .. وقد أصاب الحزن الشديد توفيق الحكيم على فراق هذه الزوجة المخلصة.

ويوم أن مات ابن الحكيم في عام ١٩٧٨ كان قد بلغ من العمر ثمانين عاماً .. وكما سبق القول بأن هذا العظيم قد بدأت أمراض الشيخوخة تهاجمه بقوة وقسوة بدءاً من عام ١٩٨١ .. عندما قرر اعتزال الكتابة، إلا أن الأمراض

الشديدة لم تبدأ بشكل مباشر في وضع النهايات المحتومة في حياة الحكيم إلا منذ عام ١٩٨٤ .. عندما نقل إلى مستشفى المقاولون العرب مصاباً بالغيبوبة.

ففي ٢١ أبريل من العام نفسه، استدعيت سيارة الإسعاف الخاصة بالعاملين في جريدة الأهرام لنقل الأستاذ من بيته المطل على النيل إلى مستشفى المقاولون العرب، إثر إصابته بهبوط فى القلب والتهاب رئوي حاد .. وقد تم إدخاله غرفة العناية المركزة ومنع الأطباء زيارته لحرج الحالة حتى يجتازها.

وعلى حد قول الكاتب الصحفي صلاح منتصر الذي كان من المتابعين لحالة توفيق الحكيم خلال هذه الفترة .. فقد التزم أصدقاء الحكيم بعدم زيارته لتفادي إزعاجه، واستمر هذا الالتزام حتى بعد خروج الحكيم من غرفة العناية المركزة ونقله إلى الجناح رقم (٤١١) الذي أصبح منذ ذلك الوقت يحمل اسم جناح الحكيم.

وفى التقرير الطبي الذي أصدرته المستشفى آنذاك عن حالة الحكيم .. قال الدكتور عبد المنعم حسب الله أستاذ الأمراض الباطنية بطب القصر العيني أنه بعد إجراء الأبحاث والفحوصات الطبية وأهمها رسومات القلب وإشاعات الصدر .. تبين أن توفيق الحكيم كان مصاباً أصلاً بقصور في الدورة التاجية للقلب، وكان من أهم أسبابها تصلب الشرايين الناتج عن عامل السن .. وكذلك إصابته بنزلة برد شديدة .. وقد أدت هذه النزلة ولتقدم عمر الحكيم إلى إصابته بالتهاب رئوي .. حيث أصيب فص كامل من الرئة اليمنى .. مما أدى إلى انكماش الرئة، مما زاد من صعوبة التنفس حيث أصبحت الرئة المصابة بالالتهاب لا تعمل بكفاءة عالية.

علاوة على أن ضغط السائل البللوري على القلب، دفعه إلى الجانب الآخر من الصدر .. ونظراً لوجود قصور بالدورة التاجية في الأصل أدت جميع هذه العوامل إلى حدوث هبوط بالقلب مما أدى إلى حالة الصعوبة الشديدة في التنفس.

ويقول صلاح منتصر أهم أحد شهود عيان الأيام الأخيرة في حياة توفيق الحكيم .. أنه فى أواخر شهر يوليو من عام ١٩٨٤ وكان شهر رمضان قد بدأ، تذكرت توفيق الحكيم الذي انقطعت أخباره بعد أن دخل المستشفى، وأصبح الغفلان عن خبر وفاته أمراً متوقعاً .. ولما كنت أكتب في الأهرام مقالاً أسبوعياً في ذلك الوقت كل يوم

أحد تحت عنوان "مجرد سياسة" فقد فكرت أن أذهب إلى توفيق الحكيم وأسجل معه سبق صحفي وهو الحديث الأخير له وهو على فراش الموت وفى انتظار الرحيل.

وفى يوم الأربعاء ٥ يوليو - بعد الإفطار - والكلام لا يزال لصلاح منتصر - دخلت جناح توفيق الحكيم .. لم يكن هنالك أحد في الصالون الملحق بالغرفة التي فيها السرير الذي ينام عليه .. لا زائر ولا مرض ولا ممرضة .. ولا صوت لأحد !!

لا ... هكذا يكون حال مثل هؤلاء العظماء في أيامهم الأخيرة؟! .. إنه شيء صعب على النفس - التعليق للكاتب.

وفي هدوء سحبت كرسياً وجلست أمام سريره، ونظرت إليه ووجدت صوتاً يصرخ بداخلي: هل هذا هو توفيق الحكيم؟!

كان الرجل عبارة عن كومة هشة من اللحم، وقد اختفى جسمه تحت الأغطية ولم يظهر منه سوى وجهه والطاقية التي كان يغطى بها رأسه .. وكان الوجه بتجاعيده الغائرة إحساس إنسان وضع قدمه على حافة القبر وجلس في الانتظار!

ونظرت إلى توفيق الحكيم بعينين هزيلتين .. وبدأت أسأل نفسي: ماذا أقول له؟!

إننى لا أذكر منذ عرفته أني دخلت عليه مكتبه بالأهرام وجلست أمامه دون أن أثير أمامه قضية يتحمس للحديث عنها والتفكير فيها. وأستمتع أنا بالاستماع إليه .. ولعل هذا ما كان يحببه في زياراتي له .. ولكن هذه المرة كان يبدو في حالة مختلفة .. ووجدت نفسي وقد تغلبت على أنانية الصحفي أقول له - وأنا أضغط على زرار جهاز التسجيل الذي كنت أحمله:

- توفيق بيه كلمنى عن الموت .. لقد فهمت أنا كنت قريباً منه، او ربما عشته وأريد أن أكون أسرع منه: هل كنت تتمنى فعلاً أن تموت؟ هل حلمت أو تمنيت أن تموت ثم تعود إلى الدنيا لتفاجىء أصدقاءك ومعارفك وترى أثر عودتك عليهم؟ .. هل الموت أجمل أم الذي تعرفه أفضل من الذي لا تعرفه؟!

قال لي توفيق الحكيم: "لم يعد لي سوى الله .. وفي كل دعواتي السابقة إليه لم يحدث أن دعوته بشدة طالباً منه أن يأخذني إلى جواره مثل هذه المرة لأن مهمتي في الحياة انتهت، تصور أي مسرح في آخر الليل .. بعد أن يغادر الجمهور وينصرف ممثلوه وعماله، مسرح خال بدون جمهور .. ما الذي يبقى له سوى أن يمد عامل يده ويطفيء ما بقي فيه من أنوار !! أنا هذا المسرح .. وهذا

الوقت بالذات هو الوقت المناسب الذي يجب أن ينطفيء فيه نوره"!

ويقول صلاح منتصر أيضاً في هذه الشهادة المهمة: لقد روى لي توفيق الحكيم كيف أن الأطباء أخبروه أنهم بالفعل هيأوا أنفسهم لموته، ولكن المعجزة الإلهية شاءت أن يعيش،

وقلت له: هل معنى ذلك أن إرادة الحياة تغلبت فيك؟. قال الحكيم منتفضاً: إرادة حياة مين؟ أنا الذي لي هو إرادة الموت، لكن ربنا لم يرد .. وبدأت أسير في طريق الشفاء. وبدأت أسأل ليه يا رب مديت في أجلي، وهل هو أجل بسيط .. ربما كان قصيراً وربما كان طويلاً، ولكن المهم ليس الأجل، المهم هو المهمة أو العمل الذي يمكن أن أقوم به في هذه الفترة التي أعيشها.

وعندما كان الأطباء يطمئنونني على شفائي فقد كنت أسألهم بصدق: وما الفائدة من حياتي؟، وكانوا يقولون: علشان تمتعنا .. ليه .. هو أنا مطرب؟! .. يقولون لي علشان تكتب لنا . أكتب؟! هوه أنا لسه حأكتب؟ أنا أريد شيئاً له قيمة .. مهمة غير الكتابة لأنه ما فائدة الكتابة؟ الناس لو بتقرأ كان يبقى فيه أمل .. لكن الناس النهارده للأسف لا تريد القراءة .. وإذا قرأت فهي تقرأ الصحافة والمقال الطازج .. وما عندي الآن ليس سوى ذكريات قديمة .. وحياة قديمة . والناس عاوزه الطازه .. عاوزه الجديد .. لكن أنا بقيت روبا بيكيا!

ويضيف في نفس الشهادة التاريخية عن أيام توفيق الحكيم الأخيرة: وعندما زرته لأول مرة بعد شهرين من مرضه وعزلته وحده، بلا أصدقاء، أو زوار، أو تليفونات تسأل عنه وتعطيه أهمية، كان أدق ما ينطبق عليه ما قاله هو نفسه في أحد مقالاته القديمة: "إن الفنان أو الأديب لا يهدمه الذم أو النقد، بل إنهما يدعمان وجوده، وإنما الذي يهدمه ويقتله هو الإهمال..".

وتتابعت زيارتي لتوفيق بيه .. وفي الوقت نفسه توافد الزائرون عليه .. أصدقاء ورسميون ووزراء، ومنهم وزير الثقافة في ذلك الوقت المرحوم محمد عبد الحميد رضوان، إلى جانب زوار آخرين كانوا في زيارة أقرباء لهم في المستشفى وعرفوا من الأحاديث التي نشرتها بوجوده في المستشفى فوضعوا في برنامجهم المرور عليه، وبعضهم جاءه ومعه باقات الورود التي ملأت جنبات الجناح، الذي كان قبل أيام يشكو من الوحدة والذبول.

وبعد أن قضى توفيق الحكيم تسعة أشهر في فراش المرض داخل

مستشفى المقاولون العرب عاد من جديد إلى الحياة .. بعدما كان اليأس في شفائه قد ضاع .. وبالتالي رجع ولو على استحياء لممارسة نشاطه الذهني والفكري رغم أن هذا الجروع، كان في قرارة نفسه .. نوبة صحيان مؤقتة .. يعاود بعدها الاستعداد للرحيل الأخير.

وقد ظن أن هذه النوبة قد لا تطول ربما لعدة ساعات .. ولكن نظراً لإرادة الله .. والالتزام بقاعدة لكل أجل كتاب وساعة رحيل .. فقد ظل توفيق الحكيم يعيش على هامش الحياة .. قاعداً أو جالساً أو نائماً أو متألماً لأكثر من ثلاث سنوات .. رحل بعدها عن عالمنا.

ولم تكن تلك السنوات الثلاث على خلاف غيرها من السنوات العجاف صحياً التي بدأت في حياة الحكيم منذ أوائل الثمانينيات .. بل بالعكس كانت صحته تشهد بين الحين والحين تدهوراً مستمراً، إلا أن رعاية الأطباء له ومتابعتهم حالته الصحية يوماً بيوم قد خففت عنه حدة آلام هذه الأيام.

وظل الحكيم كذلك على هذه الحالة ما بين الصعود والهبوط حتى شهر أبريل من عام ١٩٨٧ .. وهو عام الرحيل .. عندما أعلنت الصحف نقل توفيق الحكيم إلى القصر العيني بعد إصابته بغيبوبة!

وجاء في التفاصيل .. أنه في صباح يوم ١٢ أبريل تم نقل الكاتب الكبير إلى مركز رعاية الحالات الحرجة بالقصر العيني، وهو المركز الوحيد من نوعه في مصر أثر أزمة صحية مفاجئة أصابته بغيبوبة منذ يومين!

وقال الدكتور شريف مختار أخصائي القلب والمشرف على المركز إنه تم إجراء رسم قلب وبعض التحاليل، وكان التشخيص المبدئي هو إصابة الكاتب الكبير بهبوط في القلب وقصور في الدورة الدموية .. صحب توفيق الحكيم ابنته زينب وزوجها إبراهيم عزت إلى المستشفى. وبعد ٤ ساعات من دخوله القصر العيني بدأ الحكيم يفيق تدريجياً من الغيبوبة.

ومنذ هذه الساعة بدأت الصحف والمجلات .. في كل مكان تتابع حالة الحكيم .. وكان يرقد آنذاك في العنبر رقم (١) بالقصر العيني .. والسيدة زينب الحكيم تروي لنا هذه المرة قصة المرض الأخير في حياة والدها .. وكيف تطور هذا المرض منذ عام ١٩٨١ .. فقالت: "كان بابا طبيعياً ولم يكن هناك ما ينذر بالمرض .. وحالته النفسية طبيعية، وكان يمارس حياته أيضاً بشكل طبيعي ويدخل

حجرته ليكتب مقاله للأهرام، ولم تظهر أية أعراض للمرض سوى قبل دخوله المستشفى بيوم واحد. عندما ارتفعت حرارته فجأة وامتنع عن الطعام، فاتصلنا فورا بالدكتور أحمد عبد العزيز إسماعيل الذي أمر بنقله إلى المستشفى .. وهناك اكتشفوا أنها نفس الحالة التي حدثت له منذ ثلاثة أعوام عندما نقلناه إلى مستشفى المقاولون العرب .. فقد أصيب وقتها بالتهاب رئوي حاد .. فجأة أيضا ولم يكن له سابق إنذار".

ويكمل هذه الشهادة الطبيب شريف مختار الذي قال" : الحقيقة الحالة كانت حرجة فهو مصاب بهبوط في القلب وقصور في الدورة الدموية وفشل كلوي نسبي، هذا غير أنه في حالة غيبوبة كاملة".

أما الدكتور أحمد عبد العزيز طبيب الحكيم الخاص منذ ثلاثين عاما فقال: عن نفس الحالة: "الحقيقة الحالة بدأت بنزلة شعبية حادة أقرب إلى الإلتهاب الرئوي ثم شفي منها تماما وذلك منذ عشرة أيام .. وكان قد تناول جرعات كبيرة من المضادات الحيوية التي أدت إلى عزوفه عن الطعام والشراب .. مما أدى إلى قصور في الدورة الدموية، تماما مثل الحالة التي حدثت له في عام ١٩٨٤ والتي أدت إلى نقله إلى مستشفى المقاولون العرب بالجبل الأخضر والتي ظل بها لمدة تسعة أشهر. وبالتحديد من أبريل عام ١٩٨٤ إلى يناير عام ١٩٨٥ .. ولدينا أمل في شفائه هذه المرة أيضا!

وكأنما صدقت دعوات طبيبه الخاص .. وتنبؤه بشفاء توفيق الحكيم وعودته إلى منزله هذه المرة أيضا .. فبعد أكثر من شهر قضاه الحكيم في القصر العيني تحت الملاحظة والرعاية .. عاد يمارس حياته مرة أخرى .. ولكنه لم يعد قادرا على كتابة مقاله الأسبوعى بجريدة الأهرام .. وقد توقف عن كتابته من قبل دخوله المستشفى هذه المرة. وكان آخر هذه المقالات ما نشر بالأهرام في ١٣ أبريل عام ١٩٨٧ بعنوان "الفكر السياسي".

ونحن نعتقد أن هذه المرة التي أصيب فيها الحكيم بالإلتهاب الرئوي ودخل من بعدها القصر العيني .. كانت في تصور الأطباء المرة الأخيرة التي من الممكن أن يرحل بعدها الحكيم إلى عالم الأبدية .. مع التسليم بشيء هام يتفق مع الإيمان بقدرة الله .. وهو بأن لكل أجل كتاب .. وأقول هنا أعتقد أن التصور الأخير للأطباء كان هو الأرجح ذلك لأن الأيام نفسها قد أثبتت ذلك .. إذ لم يمر سوى شهران حتى غادرنا الحكيم لآخر مرة .. عندما أعلن عن خبر وفاته في ٢٧ من شهر يوليه عام ١٩٨٧.

وفي هذه المرة الأخيرة .. لم يسلم الحكيم نفسه من الإرهاق وتعب التنقل بين أروقة المستشفيات

ودخـــول مــراكــز عـنـايـتـهـا، ســواء الخاصة بالقلب أو بالتنفس!

ففي أوائل شهر يوليو وقبل رحيله بعشرين يوماً نقل للمرة الأخيرة إلى مستشفى المقاولون العرب بعد ما قضى أكثر من شهر مريضاً في مستشفى السلام الدولي

وجـاء فـي الـتـقـريـر الـطـبـي لأخير الـذي أذاعـتـه إدارة المستشفى أن الحكيم دخل إلى المستشفى مصاباً بالتهاب رئـوي والتهاب في عضلة القلب والغشاء المحيط بها .. مع ارتفـاع في درجة الحـرارة. وكانت نسبة الوعي لديه قليلة .. إلا أنه بعد أيـام بـدأت حالته فـي تحقيق بعض التحسن فانخفضت الحرارة إلى الدرجة العادية وتحسنت درجة الوعي قليلاً.

وكـان قد أشـرف على علاجه في الأيــام الأخـيــرة مـن حـيـاة توفيق الحكيم الدكاترة عبد المنعم حسب الله أستاذ الأمراض الباطنة بطب الـقـصـر الـعـيـنـي والـدكـتـور محمد سيد الجندي أستاذ أمراض القلب والدكتور الحسين الغنيمي أستاذ أمـراض الباطنة والـدكـتـور يحيى طاهر أستاذ المخ والأعصاب.

وقال الدكتور محمد سيد الجندي: أن حالة توفيق الحكيم كانت في غيبوبة فـي أغلب الـوقـت ولذلك كان حديثه نادرا أو منعدما تقريباً. وقد أصيب في آخر يومين بجلطة في شرايين الساق اليسرى، ساءت بسببها حالته الصحية ..فتقرر نقله إلى غرفة العناية المركزة وهو في غيبوبة كاملة. واستمر بها حوالي ٢٤ ساعة قبل أن تفيض روحه في تمام الساعة العاشرة من مساء يوم الأحد ٢٦ يوليو من عام ١٩٨٧.

ولقد شهدت الأيام بل والساعات الأخـيـرة مـن حـيـاة توفيق الحكيم نوعاً من الهدوء النفسي والجسدي معاً حيث كان يرقد فوق سريره من دون أن يـدري بكل مـا يـدور حوله .. وكان محبوه ومرافقوه هم الذين يسجلون عليه هذه اللحظات.

وكما سبق ومر علينا .. فقد عاش الـحـكـيـم لـفـتـرة امـتـدت لأكـثـر من ثلاث سنوات في غيبوبة الموت .. التي كـان يفيق منها من حين إلى حين. وبالتالي كانت أيامه وساعاته الأخيرة تقترب ببطء نحو النهاية!. وقـد أبـت عليه الحياة بهدوئها ألا يـمـوت إلا فـوق سـريـر الـمـرض في الجناح (٤١١) بمستشفى المقاولون العرب .. التي كان قد دخلها قبل رحيله بعشرين يوماً فقط!

ورغم تحسن حالته المرضية نسبياً إلا أنـه طـوال الأيــام الـتـي سبقت الرحيل في شبه غيبوبة الموت .. وكان قد أصيب قبل لحظات الموت المؤكد بأزمة صحية نقل على أثرها إلى غرفة الإنعاش التي لفظ فيها أنفاسه الأخيرة، في حضور ابنته زينب التي شهدت تلك اللحظات المرعبة وأيضاً في حضور عدد من كبار الأطـبـاء الـذيـن أشـرفـوا على علاجه.

وقالت زينب الحكيم عن تلك اللحظات الأخيرة في حياة والدها من قبل أن يسلم روحه إلى الله: أنه عندما عادت إلى منزلها بجاردن سيتي مساء الأحد، اتصلت بمستشفى المقاولون فأخبرها الأطباء أنها يمكنها العودة فوراً للمستشفى والمبيت مع والدها، فشعرت أن هذه الليلة الأخيرة في حياته وبالفعل ظلت بجواره هي وفريق الأطباء حتى فارق الحياة.

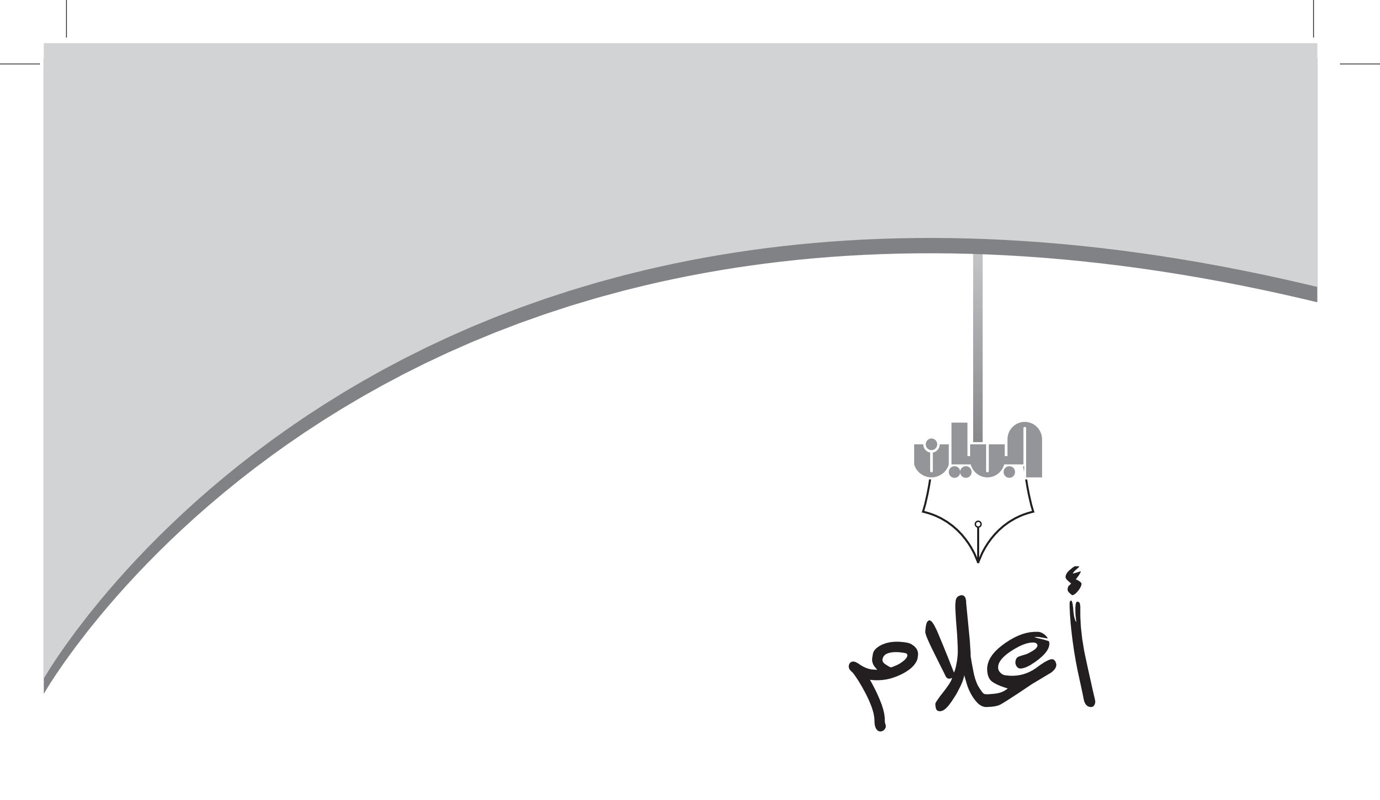
وقالت زينب أيضاً أن آخر ما طلبه والدها قبل وفاته أن ينتقل من العناية المركزة إلى جناحه بالمستشفى ليموت بجوار صورته ولوحة يزينها لفظ الجلالة معلقتان على جدار جناحه .. وأنه عندما كان يفيق من غيبوبته يسألها عن أحوالها وأحوال أحفاده ثم يطلب ورقة وقلماً يضع عليها بعض الخطوط ليثبت لمن حوله أن يده قادرة على الكتابة، كما أنه أوصاها بألا تتصرف في أشيائه الخاصة!

وفي صباح يوم الاثنين ٢٧ يوليو خرجت كل الصحف والمجلات بنبأ وفاة عملاق الأدب والفكر توفيق الحكيم عن عمر يناهز الثامنة والثمانين .. وقد وافته المنية في غرفة الإنعاش في الساعة العاشرة من مساء الأحد.

وفي يوم الثلاثاء تم تشييع جنازة الحكيم في جنازة عسكرية .. وبدأت من مسجد عمر مكرم من قبل أن ينقل الجثمان إلى مدينة الإسكندرية مسقط رأسه لدفنه هناك تنفيذاً لوصيته الأخيرة. كما تم إبلاغ الرئيس مبارك في مقر إقامته حيث كان آنذاك بأديس أبابا .. وقد أصدر أوامره بأن تكون الجنازة عسكرية تكريماً لعطاء الحكيم لمصر وللفكر العربي.

كما أصدرت رئاسة الجمهورية بياناً نعت فيه فقيد مصر والعالم العربي .. وذكر البيان: "إن مصر فقدت علماً شامخاً وشخصية فذة برحيل الأديب الكبير توفيق الحكيم الذي ظل معبراً عن نبض الشعب المصري لمدة تزيد عن ٦٠ عاماً أثرى خلالها الأدب العربي والعالمي وكان نموذجاً للفكر الذي يتفاعل مع حياة العصر وينفعل بنبض الجماهير".

هذا وكانت أسرة الحكيم قد سبقت جثمانه إلى مدينة الإسكندرية لتكون هناك في استقباله وتقبل العزاء بدار المناسبات بحي المنارة قبل تشيع جثمان الكاتب الكبير إلى مقره الأخير.



أعلام

بودلير: مدينة وحداثة ______ محمد علاء الدين عبد المولى



بودلير: مدينةٌ وحداثةٌ

بقلم: محمد علاء الدين عبد المولى *

مدخل: في السّيرة الذاتية

ولدَ بودلير في ٩ نيسان سنة ١٨٢١ في باريس. مات والده بعد ستّ سنوات من ذلك (١٨٢٧). وبعدَ سنة من ذلك، أي في عام (١٨٢٨) تزوجت أمُّه من المقدَّم أوبيك البالغ تسعةً وثلاثين عاماً. مما يثيرُ وضعاً نفسيّاً معقدًّاً لدى بودلير الطّفل.

عندما كان بودلير طالباً في معهد لوي لوغران ١٨٣٩ يُطردُ من المعهد لأنّه كان عَصيّاً على الانضباط. ومع ذلك سوف يُتمُّ دراسة شهادته الثانوية في مكان آخر.

بدأت حياتهُ تأخذ منحىً تصادميّاً مضطرباً، وحرّاً لامنضبطاً، مما سيثيرُ مخاوفَ أمّه وزوجها الذي أصبح عقيداً، وعُيّن رئيساً لأركان الفرقة العسكرية السابعة، فتقرّر الأسرة أن يبحر بودلير إلى جزيرة موريس، ثمّ جزيرة بوربون. وذلك في عام ١٨٤١ العام الذي تعرّف فيه قبل سفره على بعض أدباء باريس مثل (جيراردو نيرفال)، و(غوستاف لوفافاسور). ومن ثمّ سيعود إلى باريس عام ١٨٤٢ ليتعرّف على وجوه أدبيّة جديدة، والأهمّ أنه التقى بالمرأة التي ستأخذ حيّزاً واسعاً في حياته الرّوحيّة والجسديّة والإبداعيّة وهي الخلاسيّة جان دوفال، التي كانت تؤدّي أدواراً مسرحيّاتٍ صامتةً.

---

* كاتب وشاعر من سوريا.

بدأ يكتبُ مقالات يطرحُ فيها أفكاراً أقلُّ ما وُصِفَتْ به أنّها منافيةٌ للحشمة، ولا أخلاقيَّةٌ، ومن هنا بدأت ملامح تجربته الأدبية والفنية تتبلور بوضوح: شاعرٌ ضدّ المجتمع، بأخلاقه، بسلطاته، بتهذيبه المزيّف الذي يخفي وراءه تفسّخاً روحيّاً نتناً، شاعرٌ لا يهنأ له عيش، ولا يستقرّ بالٌ من غير إثارة المشاكل ينثرها هنا وهناك، وكان مستعدّاً في أعماقه بطبيعة الحال لمواجهة نتائج خياره الأعمق- نُبذَ من الأسرة، من المجتمع، من الصّحافة، من الدّين، وفي لحظة ما حاول الانتحارَ بطعنة من سكّينٍ عام ١٨٤٥ بعد أن كتبَ وصيّةً أوصى فيها بكلّ ممتلكاته لعشيقته الخلاسيّة جان دوفال. وسوف يكرّر محاولة انتحاره مرة أخرى ١٨٦١.

إنّ بودلير في هذه الطّريقة التي اختارتهُ هو، كان منذوراً لرسالةٍ جحيميّة، سيؤدّيها بجنونه وأعصابه المتلاشية، ورؤاه البوهيميّة، وانحرافاته الذّهنيّة، وأفقه المجازيّ الموغل في الاختلاف. وكان لابدّ لهذه الرّسالة أن تطردَه من حنان أمّه، ويقيم عدّة مرّات في غرفٍ مستأجرةٍ في أماكنَ متباينة... وسوفَ يدخل فيما بعد في نشاطات متنوّعة تضمنُ له التّعبير عن القلق المؤلم والأفكار اللامتوقّعة في رأسه. ومن هذه النّشاطات: الاشتراك عام ١٨٤٨ في انتفاضات شعبيّة، انضمّ إثرَها إلى الجمعية الجمهورية المركزيّة - ثمّ إصدار صحيفة اشتراكيّة مع اثنين من أصدقائه باسم " الخلاص العامّ " - وبعد ذلك اشتراكه في ثورة عمّاليّة. وفي هذه الآونة نفسها سوفَ تتعرّض علاقته بأمّه للقطيعة التّامّة، كما سوفَ يعترض زوجُ أمّه اعتراضاً حادّاً على علاقته المتهوّرة بجان دوفال الّتي حسبَ زعمه تخونهُ وتلهو بحياته حيث انفصل عنها نهائيّاً عام ١٨٥٢ مع تعهّده بأن يبقى يهتمّ بها وينفق عليها من ماله.

ولبودلير جولاتٌ غريبةٌ في مواقفه وعلاقاته مع المرأة، وذلك ضمن موقفه الكليّ من العصر الحديث، وكانت المرأةُ كما هيَ دوماً مختبراً فكريّا حقيقيّاً يثبت في المبدع مصداقيّة انتمائه للعصر والحضارة والقيم الحرّة. وقد تهيّأ له أن يقيم علاقات متعدّدةً لقناعته بحرّيته الشّخصيّة، ومن غرائب أفكاره

عن العشيقات قوله في مقال " التّمثيليّات والرّوايات الفاضلة ": "إنّ عشيقات الشّعراء عموما عاهراتٌ حقيراتٌ أقلّهنّ سوءاً هنّ اللّواتي يصنعن الحساء ولا يعطين دراهمَ لعشيق ثان ".

ومن نشاطات بودلير المهمّة كتاباتُه النّقديّة عن الفنّ التشكيليّ وأبرز رسّامي عصره وتيّاراتهم وأساليبهم. وقد يعتبره البعض ذوّاقة مهمّاً في هذا المجال.

لم يكن هذا المبدع الواحد/الكثير يرتوي عطشه الأبديّ في فضاء أدبي أو كتابيٍّ واحد، فسيرته تنبئُ عن مقالات له في المسرح والرّواية والسّياسة والفلسفة. وأنّه هو الذي عرّف المجتمع الأدبيّ الفرنسيّ على المبدع إدغار ألن بو من خلال ما ترجمه له من نصوص مختلفة، سيقعُ هو نفسه تحتَ تأثيرها، وهي التي سوف تسهم في إنضاج الظّروف المناسبة لولادة ما عُرف بالرّمزية.

من أبرز أعمال بودلير

أزهارُ الشرّ - سأمُ باريس - قلبي المعرّى - فراديسُ اصطناعيّة - صواريخ...وغيرها...

أمراضه

الزّهري، آلام عصبية وغثيانات وآلام مفاصل. تشوّشات دماغية أدّت إلى إصابة جانبه الأيمن بالشلل. وأصبح لسانه ثقيل النطق. وعندما أدخل أحد المشافي خلال تواجده في بروكسل كان لم يعد ينطق إلاّ كلمةً واحدة: اللّعنة.

انتهت حياتُه في ٣١ آب من عام ١٨٦٧ عند السّاعة الحادية عشر صباحاً.

بودلير، مدينةُ الحداثة / حداثةُ الشّعر

سننطلقُ في حديثنا عن حداثة بودلير وارتباطها بمفهوم المدينةَ، ممّا كتبه بودلير نفسُه في مقدّمته لديوان سأم باريس، عبرَ رسالة إلى رئيس تحرير صحيفة لابريسً أرسين هوساي، الّذي نشر له عشرين قصيدة الأولى من ديوان سأم باريس.

" عِندي اعترافٌ بسيط أقدّمه لك وهو أنه عند تصفّحي للمرّة العشرين على الأقلّ، لديوان " جاسبار الليل " الشّهير لألوزيوس بيرتران (وهو كتاب معروف لك ولي، ولبعض أصدقائنا، أليس له كلّ الحقّ في أن يُسمّى شهيراً) جاءتني فكرة أن أقومَ بتجربة شيء مشابه، وأن أطبّقَ على وصف الحياةً الحديثة، أو بالأحرى حياة حديثةً أكثر تجريداً، النّهجَ الّذي طبّقه في تصويره للحياة القديمة المليئة بالصّور على نحو غير مألوف.

مَنْ منّا لم يحلم أيّام طموحه بمعجزة نثر شعريّ موسيقيّ بلا إيقاع وبلاً قافية، أكثر مرونة وأشدّ تفاوتًا في اللفظ ليتلاءم مع الحركات الغنائيّة للرّوح، وتموّجات الأحلام وقفزات الوعي؟

فمن مُعايشةِ المدُنِ الكبرى خُصوصاً،

ومن تشابك علاقاتها الّتي لا تُحصى ولدَ هذا المَثال المؤرّق، وأنتَ نفسك يا صديقي، ألمْ تحاول أن تترجم الصّرخة الحادّة لصانع الزّجاج في أغنية، وأنْ تعبّرَ في نثرٍ غنائيّ عن كلّ الإيحاءات المحزنة الّتي ترسلها هذه الصّرخة إلى حَجرة السّقف عبر الضّباب بالغ الارتفاعِ فيَ الشّاعر " (١)

في هذه الرّسالة الوثيقة الّتي يعتمدها جميع دارسي بودلير، يجب أن نفهم ماذا كان آلوزيوس بيرتران يفعل في ديوانه الشّهير (جاسبار الليل)، وفي ترجمات أخرى (جاسبار الليلي) ويجب وضعَ اليد على صلة هذا الشّاعر بالمدينةِ وبالتّالي بالحداثة، حتّى نفهمَ شغفَ بودلير الصّريح بأن يقوم بتجربة مشابهة له في علاقته بالمدينةً وبالحداثة في نهاية المطاف.

كان ألويزيوس برتران الذي بدأ ظهور نجمه نهاية عام ١٨٢٨ من أوائل من حرث الأرضَ المجهولة البكر في جغرافية الشّعر الفرنسيّ، ولهذا اعتبر بعضُ النّقاد ديوانه جاسبار الليل، الذي نشر بعد وفاته، بأنّه:

"مفصلٌ أبديّ للتاريخ الأدبيّ " وذلك – بالتّحديد – لأنّ ثمة شعراً مكتوباً بالنّثر يبدأ في "جاسبار"، ولأنّ " برتران " هو المبدع الحقيقيُّ (وهي المسألة التي لم تتمّ مناقشتها أبداً، في اعتقادي) لقصيدة النثر باعتبارها نوعاً أدبيّاً ". (٢)

وباختصارٍ تصفُه سوزان برنار بأنّه:

" " يُصفّي " – إنْ صَحَّ التّعبيرُ – قصيدةَ النّثر من العناصر النّثريّة الّتي كان يُغالى فيها إلى ذلك الحين: وربّما لم يكن ذلك فيما يصنّفه، بقدر ما كان فيما يحذفه، وهو ما أدّى إلى الوجود كنوع أدبيّ ". (٣)

في كتابة برتران صاحب جاسبار اللّيل، تبرز مظاهرُ المدينة من بيوت وكنائس ورائحة تراث وتماثيل حجريّة وممّرات ونوافّذ وقباب وأبراج... وفيها، في تلك الكتابة، تعبيرٌ دقيقٌ ومخيفٌ عن جماليّات المكان. ومعروف أنه قد جعل من مسقطِ رأسه (ديجون) مصدراً حاضراً دائماً يستلهمه في شعره ونثره، مصدراً يحتوي على جانب كبير من فلسفة المكان يكفي الشّاعرَ عناء البحث عن أماكن أخرى يتخيّلها، فها هو مكانه الخاصّ ثريٌّ بما يَتمنّاه.

لقد كرّم برتران المكان، ثم أعطى باريس حقّها من الخطاب الّذي شيَّده متخلّصاً من الأداء الرّومانتيكي، الذي لم يعد يناسبُ مقتضى العصر، لهذا رفض هذا الأداء ورآهُ مُعيقاً لحِراكِ اللّغة الشّعريّة الحديثة.

ومنْ ملامح تجربة برتران، والّتي سوف يقتفيَ بودلير أثرها بطريقته وخصوصّيته: المزجُ بين الواقعيّ والشّعري، بين الرّعب والتّهكّم، بين الفانتازيّ والمنطقيّ... إلخ

نقرأ من جاسبار الليل: استيقظوا

أيّها النائمون، وصلّوا من أجل الموتى آه! كم هو عذبٌ – عندما ترتجف السّاعة في قبّة الجرس، ليلا – النّظرُ

إلى القمر بأنفه الشّبيهةِ بكارولوس ١من الذّهب!

كان أبرصانِ ينتحبان أسفلَ نافذتي، وكلبٌ ينبحُ في مُلتقى الطّرق، وجدجدُ بيتي يتكهّنُ بصوتٍ خفيض.

لكنّ سرعانَ ما لم تعدْ أذُنايَ تستجوبان إلاّ صمتاً. كان الأبرصان قد دخلا مسكنهما القذرَ، مع لطمات جاكيمار الذي كان يضربُ زوجته.

كان الكلبُ قد سلكَ شارعاً صغيراً، أمام حراب البوّابة الّتي أصدأها المطرُ وأضجرتها رياح الشّمال.

كان الجدجدُ قد راح في النّوم، ما إن أطفأت آخرَ شرارةِ ضوءٍ لهاَ في رمادِ المدفأة.

وأناَ بدا لي – إذ الحرارةُ تسبّبُ التّشوّش – أنّ القمَرَ عابس الوجه، يسحبُ لساني مثل مشنوقٍ (٤)

رفْضُ الرّومانسية وتعبيراتها الهلامية، والانخراط في خطاب المدينة وجماليات المكان بتقنيات التهكم والسخرية والرّعب والفانتازيا... هذا بالضبط ما تلقّفهُ بودلير واستعاده وطوّره وقادَه إلى الحدّ الأقصى من التجربة مفجّراً في ذلك كل ما يمكن أن تحتملهُ هذه التجربة.

في جاسبار اللَّيل حقّق برتران حداثتهُ، بالنّثر، وفي شعر بودلير ونثره حضرت المدينة باعتبارها الشّرط الأميز لعملية الحداثة، ويؤمن بودلير بألاّ حداثة حقيقية دون معايشة عميقة لمفهوم المدينة، فهي الفضاء الاستّراتيجيّ الذي تجد فيه الحياة المعاصرة تعبيراتها وتجلياتها ومفرزاتها، بإيجابياتها وسلبياتها، بخيرها وشرّها، بجمالها الشّفاف وقبحها الأسود، بزهرها وصبّارها بعشاقها وقضاتها ولصوصها.

إن بودلير في مقدمته لديوان سأم باريس، يقدّم لنا بياناً نقدياً موجزاً مكثفاً، لا يمكننا دون الاستناد إليه أن نستوعب الديوان بكامله. ولاسيما تلك الفقرة التي يستشهد بها بغزارة منظّرو "قصيدة النّثر" في أيّ مكان وأيّ ثقافة وهي: " مَنْ منّا لم يحلم في أيام طموحه بمعجزة نثر شعريّ موسيقيّ بلا إيقاعٍ وبلا قافَية، أكثر مرونة وأشدّ تفاوتاً في اللفظ ليتلاءم مع الحركات الغنائية للروح ، وتموّجاتِ الأحلام وقفزاتِ الوعي " .

رؤيةُ بودلير للموضوع المَدنيّ والحداثة، تفيد بأنّه حتّى تتحقَّق عمليّة الحداثة الحقيقيّة، ينبغي أن تتوفّر البيئةُ المتكاملة، والتي

---

١ كارولوس Carolus عُملةٌ نُحاسيّةٌ سُكَّتْ في عهد شارل الثّامن، ودام استخدامها حتى القرن الثّامن عشر.



تتعلّق بأبعاد ومستويات المجتمع وعلى الأصعدة كافّة. ومن الخطأ والتعّسّف أن يقتصر مفهوم الحداثة على كتابة الشّعر فقط، أو رسم لوحات معاصرة، أو تجريب في القصّة القصيرة... ففي كل من هذه الأنواع يكمن جانبٌ واحدٌ من مشروع الحداثة، لكنّه جانبٌ غيرُ مكتف بنفسه، بل هو مثل الفعل المتعدّي إلى مفعول أو مفعولين وأكثر... وهذه الحداثة هي فعل يحتاجُ إلى مكان يلائمُ متطلباتها. وهو المدينة. فباريس التي شهدت دائماً الولادات الكبرى والصّعبة للأفكار والذّائقة والمفهومات واللّباس والعطر الخ... ما كانت لتشهد ذلك لو أنّها بُقعة حالمة في طرف ريف هادئ ساكن يكتفي بينابيعه وقمره وأحراشه وأغنامه وحواكيره ورعويّاته البدائيّة... إنّ ذلك كان مرتبطاً عند بودلير بالخطاب الرّومانسيّ الصّافي، والذي أنتج شعراً هلاميّ التكوين غنائيّ الأداء بطريقة مائعة جامدة لا تطوير فيها ولا حراك. ومن المفيد أن نأخذ هذه الفكرة في السياق التاريخي، وعبر علاقتها بالمفهوم الفلسفي للنظرية الرّومانسيّة. لا أن ننفرَ منها ونتذمّر لأنّها تنتقدُ الرّومانسية المفهومة على أنّها مجموعة من الأحلام الرّوحية والتّوهّجات العاطفية، أو أنّها تشكّل خشبة الخلاص من القلق والحزن والتّعب، أو هي رافدٌ من روافد الشعر والإبداع... فبهذا المعنى لا أحد يقف ضدّ الرومانسية باعتبارها تُغني البُعدَ الميتافيزيقي للإنسان. ولكن، وهذه هي المعضلة، لا يمكن تحقيق مشروع الحداثة المتكامل منطلقين من اعتبارات ميتا فيزيقية، لأن الخطاب المشبعً بروح الميتافيزيقيا سيكون في النهاية عائقاً أمام طموح الحداثة كعملية كلية تقوم بدورها البنيويّ العميقً في أيّ بقعة من كيان المجتمع.

لابدّ من انخراط العقل والروح والحلم والكتابة والتقاليد والمقدّسات في عملية الحداثة، وإلاّ فسوف يقف بودلير راعياً بقصبة على مرأى النّبع الرّقراق، مستغرقاً في تهويماته المطلقة التي تخّفف عنه وطأةَ النفسَ وتعب الذّهن... وهذا كلّ ما هنالك. لذا كان عليه الاندفاعُ بكلّيّته في جموع مدينة باريس وحشودَها وغليانها وتناقضَها، ممّا فرضَ عليه البحث كإنسان عن بدائل اجتمَاعية وشاملة وفكرية وجمالية لواقعه المتحلل. ولأنّه واقعٌ متحلّل، متصدّعٌ، فهو مدفوعٌ لأن يكون ليس شاهداً على هذا التّحلل والتّصدّع والانهيار فحسب، بل، وهذا الأصعب والأخطر؛ أن يكون جزءاً منه متماهياً معه دون ادّعاء بطوليّ بأنه كائنٌ طهرانيٌّ متعفّفٌ عن أمراض مجتمعه وعهره وتفسّخه وريائه وشرّه... إنَّ التّماهي مع باريس كمدينة، ليسَ تماهياً صوفيّاً بل هو التّمرئيّ في المدينة ليبصرَ وجْهه فيها كما رسمّتهُ هي، ولكنْ ليرفضَ في اللحظة نفسها، هذا الوجه المقدَّم له من سُلطة المدينة، لذا فقد قامَ بعمليّة عكسيّة لذلك، فقد جعل

أيضاً من وجهه مرآةِ لباريس ترى فيها عيوبَها، مجونها، ميوعتها، فنّها، لقد وصل الأمر ببودلير إلى أن يذهب إلى آخر مدى متخيّل في تأمّل قبح المدينة وبشاعتها، ممعناً في الحفر داخل ملامحها البشعة، محتضناً في الوقت نفسه قبحها وشرّها، ملتقطا اللحظة التي تحمل نقيضها داخلها: وهي لحظة وعي المدينة المبتذلة الرّخيصة، مع تحويل هذا الابتذال والرّخص إلى لوحات شعريّة جميلة. وهذا ما كان يبتغيهً على الأرجح من عنوانه المشهور (أزهار الشرّ) إنه يقطف الزّهرة من عمق الشرّ الكامن في المدينة وكائناتها، أي بتعبير آخر يكتشف الجميل في الشرّ المهيمن، وهذا ما اشتهر به بودلير عندما أطلقَ فيما بعد على موقفه مصطلح " جماليات القبح ". وثمّة عبارة شهيرة له يلخّص فيها الموقف برمّته، يقول مخاطباً باريس: (لقد أعطيتني طينك فصنعتُ منه ذهباً) لقد غَرق بودليرَ في طين المدينة، في قاعها السفلي، مستمتعاً باكتشافاته الغريبة، سعيداً بما يمارسه من تهكّم وسخرية عاصفة بمدينته التي يعشقها ويركلها في الوقتَ نفسه. وهو الذي يقول عن " سأم باريس " " إنّ فيه كثيرا من الحرية، والتفاصيل والتّهكم ". وهذه كلها عناصر ربّما يتيحها النّثر الشّعريّ أكثر ممّا يتيحه مفهوم الشّعر. لهذا استغرق بودلير في سأم باريس في النّثر إلى المدى الأبعد. حتّى أنّ بعضاً من مقطوعات سأم باريس كانت تتردّد فيها أصداء قصص إدغار ألن بو التي قام هو بترجمتها.

لقد استفاد بودلير من كتابة النّثر في إعطاءِ شكل آخر بطعم مختلف وسمات جَديدةً للشعر الحديث في فرنساً والعالم في وقت واحد معاً، ونلاحظ أن بودلير الذي اختار مصطلح (النّثر الشّعريّ) وهو المصطلح الذي نراه أشمل وأدقّ من مصطلح قصيدة النثر، لأن الشكل الذي كتب به بودلير نثره الشّعريّ، وسأم باريس مثال على ذلك، هو الشّكل الذي يظهر فيه النّصّ على أنّه فقرةٌ واحدةٌ، أو مجموعة فقرات، لا مجموعة أسطر، عموديّة كما هو الشكل السائد لمّا يسمّى قصيدة النثر في تقاليد كتابتنا العربية لهذا الجنس.

إنّ ما دفع بودلير إلى النّثر الشّعريّ وتقنيّاته، أنّه وجد جماليّاتَ الإيقاع القديم لا تلائم الانفجار المدينيّ وبتشظياته ولا توازنه، فكان لا بدّ من معجزة نثر شعري إيقاعي بلا وزن فتخلّى، وهو ينغمس في قاع المدينة وسراديبها وأهوالها، عن التّوازيات الموسيقيّة في الكتابة، هجرَ تكرارَ الأنماط التّقليدية، والنّغم الرّتيب. ممّا كَانَ توصيفاً شكلانيّاً للشّعر. ولشدّة ما غرق بودلير في "سأم باريس" في النّثر الشّعريّ الحرَّ، رأى فيه بعضهم أنه نثرٌ خالصٌ رافضين إطلاق وصف " قصيدة نثر " إلاّ على نصّ وحيدٍ هو " أفضال القمر " ومنها:

(نظرَ القمرُ الّذي هو النّزوةُ ذاتُها، من النّافذة، فيما كنت تنامين في مهدك وقال لنفسه: " تعجبني هذه الطفلة "ونزل في نعومة على سلّمه الغيميّ، ومرّ دون صخب عبر الزّجاج، وبسط نفسه عليكِ في رقّة أمٍّ حانية، ونشر ألوانه على وجهك، فبقيتْ حدقتا عينيك خضراوين، وخدّاك شاحبين على نحو غير عاديّ، وعند تأمّلك هذا الزّائر اتّسعت عيناك على نحو بالغ الغرابة، وضمّك برقّة إلى الصّدر حتى انتابتك إلى الأبد الرّغبة في البكاء.

ومع ذلك، ففي اتّساع فرحه، ملأ القمرُ الغرفة كلّها، كجوّ فسفوريّ، كشراب مضيء، وكان كلّ هذا الضّوء الحيّ يفكّر ويقول: " ستعانين سرمديّاً تأثير قبلتي، ستكونين جميلة على طريقتي، ستحبّين ما أحبُّ، ومن يحبّني: الماء والغمامُ، والصّمتُ، واللّيل، والبحر الهائل الأخضرُ، والماء الّذي لا شكل له، والمتعدّد الأشكال، والمكانُ الّذي لن تكوني فيه، والعاشقُ الّذي لن تعرفيه، والزّهور البرّيّة، والعطور التي تبعث على الهذيان، والقطط تنتشي فوق البيانو، والتي تئنّ كالنّساء بصوت خشن وجذّاب...")(٥)

لم يكن بودلير يعمل عشوائياً، كان يدرك ماذا يفعل شعراءُ عصره من تكلّف بلاغيّ، ولعب غير ذي قيمة بلغة الشعر، ومحاولات مضحكة في إثبات أصالتهم بالرّجوع إلى أساليب قديمة، وكان ينأى بلغته عن كلّ ذلك، لأنّه يريدُ تقديمَ تجربة إبداعية تولد في رحم الحياة الحديثة، كيفمًا كانت هذه الحياة الحديثة: زائفة، متعبة، مدمّرة، منحلّة. لمَ لا يكونُ هو أحدَ أعضاء هذه الحياة بكامل صفاتها؟ لمَ هوَ مضطرٌ إلى أن يلبس أقنعة تخفي الصّورة الحقيقيّة لكائن يحيا الآن في قلب باريس التي شقّت عصا الطاعة وانقلبت على ذاكرتها وعلى رومانسيتّها وأعرافها، انقلاباً ماجناً، تهكميّاً؟ لماذا يعاني كلّ هذا، ويضطرّ لإخفائه بلغة جميلة شفّافة رقراقة كالمياه العذبة؟ بينما هو يجدُ العذوبة في ذلك الدّرك الأسفل الّذي تغوصُ فيه المدينة هاوية بما فيها، لتولد من جديد شكلا آخر، يحتاج لخطاب آخر.

قدّم بودلير شعراً مدينيّاً حقيقيّاً متطابقاً مع حداثة المدينة، الذّئبية الهاجمة على الإنسان بشراهة لم يعد يُجدي معها الشّعر الحالمُ الهلاميُّ. مدينة شوّهت وجوه البشر، وحرفت طبائعهم، وكان عليه أن يكتب هذه الوجوه والطبائع كما رآها هو، قاسياً في الحديث عنها، ساخراً منها بتشفٍّ وانتقامَ، حيث وقف أمام الموادِ والأشياء المحسوسة المرئية رأيَ العين، واستلّ منها روحَ الشّرّ الكامنة في طبقاتها العميقة، فيما وراء قناعها، وكأنه يقول للمدينة: أنت قبيحة، وسأتلذّذ بنشر غسيلكِ الوسخ على الملأ... وهذا ما فعله بامتياز عندما أشهرَ أمام المدينة وأناسها،

المستوى القيميّ الذي وصلت إليه على صعيد الحبّ مثلاً، حيث يقرأ في فضاء هذه المدينة البائسة أنّ عاطفة الحب لن تنسجم مع مبدأ الواجبِ أو الموقف الخُلُقيّ، فهناَ لا مجال لرومانس رعوي، وحنين صاف، وموعد سرّي تحت شجرة سنديان... هنا يقول بودلير:

ليُلعنَ إلى الأبد الحالمُ العديمُ الجدوى

الأول الذي أراد في سخافة عقله

وقد أكبّ على مسألةٍ عصيّةٍ وعقيمة

أن يُشرِك بشؤونِ الحبّ الأمانةَ

فالذي يرومُ أن يجمع في وفاقٍ روحيّ

الظلَّ مع القيظ والظّلمةَ مع النّور

لن يدفئ أبداً جسمه العاجز

بتلك الشّمس الحمراء المسّماة الحبّ(٦)

إنّ المدينة الحديثة الّتي شهدَ بودلير تحوّلها، سحبت الرّوح من الكائن البشريّ، حوّلت شهواته إلى عمل جحيميٍّ نابع من افتراس الجسدً، لا لوعة القلبِ، يقول:

لمصيري الّذي سيغدو نعيمي

سأنقادُ كمن يستسلمُ لقدره المحتّم

ضحيّةً طيّعةً، محكوماً عليه بريئاً

يزيد ولهَهُ تأجيجُ عذابه

وسأرضَعُ لإطفاء ضغينتي

" السّلوى " و " الشّوكران " ٢ النّاجع

من الحلمتينِ الفاتنتينِ لهذا الصّدرِ المدبَّب

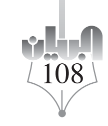
الذي لم ينطوِ قطُّ على قلب (٧)

لكن ينبغي ألاّ نكتفي بهذاً الجانب الشّرير الذي فضحه بودلير في الإنسان، الذي وصفه – عبرَ وصفه لنفسه – بأنّه ضحيّةٌ تنقادُ لمصيرهاَ التّلجيّ مُطيعةً لا حول لها، فهو كما قلنا يعرّي إنسان المدينة، وعشقها، وجسَدها، وهذا لا يعني أنه يدعو إلى ذلك، كلّ ما فعله أنّه شاهدَ، واكتشف أنّ جسده المعطوب وروحَه التّالفةَ لا يمكن أن يُزيّفا رؤيته، إنّ

---

٢ السّلوى nepenthes لدى قدماء الإغريق: شرابٌ سحريّ يمسح الأحزان ويزيل الهموم. وهو نباتٍ في آسيا الاستوائية وجزيرة مدغشقر في طرف أوراقه كأس يفرز سائلا قابلاً للشّرب، يجتذبُ الحشراتِ وصغارَ الزّواحف فتحبسها الورقة وتهضمه.

أما الشّوكرانٍ cigue نبتةٌ تنمو في الخرائب وعلى جوانب الطّرق تحوي عصارة شبهَ قلويّة شديدة السميّة هي "زيت الشّوكران cicutine كان الإغريق الأقدمون يكرِهونَ على شربها المحكومين بالإعدام (كما حدث للفيلسوف سقراط).



خطابَ الشّرّ ليس خطابَهُ، مع أنه ملوّثٌ به، ليس هنالك شاعرٌ عبر التّاريخ يدعو للشّرّ، فعند ذلك يُسحبُ منه لقب الشّاعر إلى الأبد. لكن بودلير فضّل أن يجرحَ ويَصعَقَ بصدقه، وبوجه الذّئبيّ الشّرس، على أنَ يكون داعية خيرٍ وواعظاً. ولأنّ الشّرّ ليسَ خطابَهُ، ولا رسالتَه، ولا موقفَه، كانٍ يترك في عدد من قصائده، لغة الرّوح والجمالَ المرهف الحَادّ كنصلِ البرَق تعلو من ثنايا تلك القصائد:

ماذا ستقولين لهذا المساء أيتها الروح

المسكينةُ الوحيدة

ماذا ستقول يا قلبي، القلب الذي كنت ذاويا

للبالغة الجمالِ، للبالغة الطِّيبة، للبالغةَ المعزّة

التي نَظرَتُها الإلهيّةُ أزهرَتكِ فجأةً من جديد؟

- إننا سنجعل فخرنا في تمجيدِ محامدها

لا شيء يماثل حلاوةَ سلطتها

إنَّ جسدَها الرّوحيّ فيه عبيرُ الملائكة

وعينها تكسونا برداءٍ من نور

سواء في اللّيل في العزلةِ الموحشةِ

سواء في الشّارع وبين الجموع

خيالُها وهو يرقص يسيرُ كمشَعل

وأحياناً يتكلّم ويقول: " أنا جَميلةٌ وآمرٌ

محبّةٌ بي ألا تحبّوا غير الجمالِ

أنا الملاك الحارسُ والملهمةُ و " السّيّدة "(٨)

يخطئ من يعتقد أن بودلير كان يدعو إلى الفُجور كقيمة اجتماعيّة تسودُ المجتمعَ، بديلاً عنَ الحبّ والعاطفة والوجدان. ويخطئ من يتصوّر أن هناك إبداعاً حقيقيّاً يدعو إلى ذلك، بل إنَّ المسألة تتوضّح أكثر إذا ذهبنا إلى أنّ الإبداع ليس له وظيفة أخلاقية، لا بمعنى نشر الفجور ولا بمعنى الوعظ والدعوة إلى الأخلاق الحميدة... فتلك رسالة لا تدخل في صلب طبيعة الإبداع: تشكّلا وتوجّها ودورا... يقول بودلير في مقالة ذات دلالة حاسمة في هذا السياق:

"هل الفنّ مفيدٌ ؟ - نعم - لماذا ؟ - لأنّه الفنّ. هل من فنّ مفسد؟ - نعم. إنه ذلك الذي يشوّش أوضَاعَ الحياة. الرذيلة مغرية، يجب تصويرها مغرية؛ لكنها تجرّ معها أدواءً وآلاماً غريبة يجب وصفها ".

... ويتابع:

" إنّ الشرط الأول اللازم لإبداع فنّ صحيح هو الإيمان بالوحدة الكلية. إني أتحدّى أن أوتى بعمل خياليّ واحد جامعاً لكل شروط الجمال ويكونَ عملاً مفسداً ". (٩)

نضيفُ بأن بودلير في تصويره لبشاعة وشرور المدينة، لم يكن يتّخذ من ذلكَ مادة يبشّر بها ويدعو إلى الانسياق وراءها، بل كان منسجماً مع مقولته بأنّ" الرذيلة مغرية، يجب تصويرها مغرية... " وذلك من أجل فضحها وإقصاء الآخرين

عنها، ولكن ليس بطريقة الموعظة والإرشـاد ، بل بالطريقة التي لا تخدم إلاّ مهمة وغاية الشّعر.

إن بالإمكان ضبط الموقف البودليريّ من المدينة والشرّ والأخلاق بصورة عامةٍ، وبناءَ هذا الموقف بناءً منطقيّاً، من خلال النظرة العامة التي تمزج بين الفعالية الشعرية، والسياسية، والفكرية والعاطفية، في خليط واحد، وتقرأ في رأس هذا الشّاعرَ الرّجيم تناقضاته وهوَاجسه، وعلينا نحن أن نخمّن بماذا كان يفكّر في هذه اللحظة، ثم لماذا غيّر فكرته في اللحظة التالية وماذا كان يرى ويحسّ هنا وهناك...

في هذا السّياق يمكنُ القولُ: إنّ المدينة الّتي هي الفضاء الحقيقيّ للحداثة، خانت شاعرَها ورائيها، وكسرتْ له كريستال أحلامه. حتى الحركات الشعبية التي ساهم فيها، وكافة نشاطاته السياسية المتنوعة لم تكن قادرةً على إقناعه ولا هدهدة القلق الناري في جوفه كشاعرٍ يريدٍ إعادة بناء العالم... هذه مَدينة أقامت حداثتها. على جثثَ أرواحها، رفعت من شأن العقل البارد على حساب عبير الجسد الملائكيّ، اخترعتْ ثورات فقدت مضمونها لدى أوّل اختبارٍ عميق، مدينة سيطرَ فيها الشّرُّ على مَقاليد الأمور... فماذا هو صانعٌ بها؟ لا ينبغي أن نغمط بودلير المثقف ذا الرّؤيا الشعرية الحادّة، حقّهُ، في أنه بما كان يفعله من تعرية المدينة القبيحة إنما كان يقشّر الوهمَ عن جسد الحداثة... كان ينتقدُ بأسلوبه التّدميري اللاّ أخلاقيّ خطابِ الحداثة، التي كان هو نفسُه جزءاً منها، ولكنه كان يقوم بدوره المتاح له، حسب قناعاته. وكان في الوقت نفسه يحدّث الأساليب الشعرية، يضع أكثر من بذرة لولادة أنواع أدبية جديدة، ثم يفتحَ عينهَ بكل جرأة ووقاحة مطلوبة، ليكشفَ عورةِ الحداثة وما تصنعه مدينتُها في الرّوح والجسد والسلوك والسياسة و... الخ

يقول في رسالة مؤرخة في ٥ آذار ١٨٥٢ إلى موجهة إلى عمدة نوّيي:

" لم ترَني في التّصويت. ذلك عمدٌ منّي. انقلاب ٢ كانون الأول أفرَغني من السّياسة جسدياً. لم يعد من آراء عامّة. كونُ باريس كلّها " أورليانيّة " ٣ واقعٌ حقيقيٌّ، لكنّ ذلك لا يعنيني. لو صوّتّ لما صوّتُّ لغير نفسي. قد يكون المستقبل للرّذالة؟ " (١٠)

وفي " قلبي المعرّي " يقول:

" السّياسة: ليست لديّ قناعاتٌ بمفهوم أهلِ عصري إذ ليس لي طموحٌ.

لا يوجدُ عندي أساس لقناعة.

يوجدٍ بعضٌ من تخاذل، وبالأحرى بعضٌ من تراخ لدى الأخيار.

الأشرارُ وحدهُم مؤمنون – بماذا ؟

---

٣ أورليانية: مؤيّدة لنظام حكم أسرة " أورليان Orleans " الملَكية التي أقصيت إثرَ أيّام شباط ١٨٤٨

- بوجوب النّجاح لذا ينجحون .
لماذا أنجحُ بما أني ليست لديَّ حتّى الرغبة في النّجاح.
يمكن إقامة إمبراطوريّات مجيدة على الجريمة ، وأديان نبيلةٍ علىً الغشّ.
على أنّ لي بعضَ قناعات في معنىً أرفعَ لا يمكنُ أن يفهمَهُ أهل زماني".(١١)
في هذه النّماذج السّابقة، تبرز فكرةٌ مركزيّة تلحّ على تفكير بودلير: وهي وعي الأنا = وعي الذات، وإذا كان وعيُ الذات، وهو كذلك، علامة دالّة على الحداثة، من جهة بروز الذات كمركز للعالم، فإننا نكوَن قد وصلنا إلى التّوصيف الأهمّ للموقف البودليريّ: وعي الحداثة مُطابقٌ لوعي الذات. لذلك لن نفهمَ إشاراته إلى شخصه في هذه النّماذج المذكورة، إلاّ على أنها شكلٌ من أشكال إشهار الذات أمام الجموع الفاسدة، فالرّاهنُ فسادٌ وتزويرٌ وعهرٌ، فماذا سيكون المستقبل إذاً إلاّ للرذالة، لذلك فمن الأجدى بالبقاء، ذاته، أم الآخرون؟
ليس هذا فقط، بل إن بودلير تتوهّج في رأسه فكرة بمنتهى السطوع والحدّة، وهي الفكرة التي يطيبُ لأي شاعر مبدع رؤيويّ أن يتغنى بها، أقصدُ عندمًا قال: " إنّ لي بعض قناعات في معنى أرفع لا يمكن أن يفهمه أهل زماني " ... فما يراه ويقتنع به أسمى من أن يُسمَّى وأرفع شأناً من مستوى أهل زمانه... إنّ هذا الإحساس يعني في داخله أنّ أهل زمانه لم يحققوا حداثتهم كما ينبغي، وأنّ عصره لم يتمكن رغم كل إعلاناته ومانشيتاته الرّنانة من الدّخول في صُلب الحداثة... إنّ ما حققهَ هذا العصرَ ما هو غير ابتزاز للرّوح وتفريغ للذّات من طاقاتها، إلى درجة أن تتلاشى، وهذه ضريبة كونيّة تفرضها أيّ مدينة حديثة حقيقية على الكائن الذي سيعيش مشاعرَ " القلق والسّأم والعبث " باعتبارها مفرزات طبيعيّة، لمعاناة الإنسان داخل حَداثة مدينيّة أساسَيّة.
وقد يكون ذا جدوىً نقديّة هنا، أن نسجّل نقطة، بل مجموعة نقاط سوداء، على تجربة شعر المدينة في شعرنا الحديث، لأنّه بما يخصّ الموضوع المذكور، شعرٌ مشبعٌ بالإدّعاءِ والوهم المنتفخ، بل ويمكنني شخصيّاً وصفه بالكذب. فلا حداثة حقيقية لدينا، لأنه لا مدينة حقيقية تنهض بأعباء مشروع الحداثة، ولا عقل مدينيّ خلاّق لدينا، وما لدينا كان عبارة عن تجمعات سكنيَّة متناثرة، عاجزة عن بناء فضاء مدينيّ بمعنى الكلمة ومع ذلك، ادّعى شعراءُ الحداثة ولاسيّما في مرحلتها الأولى، الإحساسّ بالقلق الوجوديّ، والمعاناة من المدينة، ولم يكن ذلك إلاّ من باب التأثّر وحده يشعر المدينة الأوروبيّ، وخاصّة الشعر الفرنسي والأمريكي... وهكذا خُلقَ لدينا شعرٌ يدّعي رؤىً مستعارةً على سبيل المثاقفة ولم تكن نتاجَ تجربة جوهريّة حقيقية، شعرٌ يفتقد للحسّ الوجودي العميق، مع كل محاولاته



البائسة والهزلية والهزيلة، لتلافي هذا الأمر. وفي النّهاية ما ذلك إلاّ وجه من أوجه مأزق الحداثة، التي توصف في كثير من الأدبيات النّقدية، في جميع أنحّاء العالم، بـ " وهم الحداثة " الذي عبّر عن نفسه بولادة هجينة ومبستره لـ " قصيدة نثر "ً تبحث حتّى الآن عن حاملهاً الفكريّ والمعرفيّ الّذي ولدت ولادة طبيعيّة في سياقه، في فرنسا...

بالعودة إلى وعي بودلير للذّات، نقول إن سلوكه المضادّ لمنظومة السّلطات السّائدة من أسرة وعائلة ودين وأخلاق وفكر ماً هو إلاّ التّعبير الطّبيعيّ لهذا الوعي بذاته. فليس هناك ذاتٌ تكتشفُ ماهيَّتها دون الدّخول في مُجابهات لا تنتهي مع هيمنات وسلطات المجتّمع، وهذه المجابهات لن تحدثَ إلاّ في فضاء المدينة، والمدينة وحدها.

وما هو خطيرٌ على هذا الصَّعيد، أن الذاتَ لا يمكن أن ترضخ حتى لما تبتدعه هي من خروقات وإنجازات بخصوص الحياة والكتابَة على حدٍّ سواء، لذلك هي تجد أنها مدعوّة للدخول في صدامٍ ونزاع مستمرّين حتى مع ما تخلقهُ هي، إلى درجة هدمه والبناء من جديد، وهذه هي على وجه التحديد الأمثولة المهيمنة للحداثة. التي تنقدُ، وتنفضُ نفسها على طول الخطّ، وإلاّ فقدتْ ماهيتها وانتفتْ مشروعيتها...

وضمنَ أمثولة الحداثة تلك، انكبّ بودلير على تَشييد نصوصه وهدمِها، خوفاً منْ أنّ يستقرَّ على نَمط نهائيّ في الكتابة. ماضياً إلى تحقُّيق أوسع مدى حرٍّ في مجال ابتداع أشكال، وصيغ، وتشكيلات، نثرية وشعرية وثقافيَة على جميَع الجبهات.

*** *** *** ***
*** ***

المصادر:

(١) بودلير: سأمُ باريس – تر: محمد احمد حمد – المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٢ – القاهرة – ص ١١

(٢) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ج١ – تر: راوية صادق شرقيات للنشر – القاهرة ١٩٩٨ – ص٦٧

(٣) سوزان برنار – المصدر السابق ج١ – ص ٨٧

(٤) سوزان برنار – المصدر السابق ج١ – ص ٧٥

(٥) بودلير: سأم باريس – مصدرٌ سابقٌ – ص١١٧

(٦) باسكال بيا: بودلير – تر: صلاح الدين برمدا – وزارة الثقافة – دمشق ١٩٨٥ – ص٧٥

(٧) المصدر السابق ص ٨٢

(٨) المصدر السابق ص ٨٩

(٩) المصدر السابق ص ١٩٣

(١٠) المصدر السابق ص ١٢٧

(١١) المصدر السابق ص ١٢٩

كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها : خالد سالم محمد

تأثرت اللهجة الكويتية على مر العقود بلغات ولهجات مختلفة، كالفارسية والهندية، والتركية والإنجليزية، وبعض الكلمات الإيطالية والفرنسية والسواحلية والأوردية، وبقايا كلمات سريانية وآرامية، وهذا يعكس مدى علاقاتها وتأثرها بحضارة وتجارة تلك الدول منذ نشأتها.

وفيما يلي ثَبْت لبعضٍ من تلك الكلمات.

---

* باحث من الكويت.

ب	
بِسِتن	والجمع " بساتن" مكابس ، من لوازم مكائن المركبات ،انجليزية فَرنسية ، وهي لفظة عامة مستعملة في كثير من البلدان.
بَسْتُوك	جرة من النحاس أو المعدن أو الألمنيوم أو الفخار ، يوضع فيها السمن أو المخللات ، واللفظة من "بَسّتو" الفارسية ، أصلها القُلة من الفخار ، هكذا في معجم الألفاظ الفارسية المعَربة.
بُسطار	حذاء جلدي غليظ يلبسه الجنود والشرطة ، واللفظة من التركية "بُستَال".
بَسْكُوت	رقائِق عجينية محلاة بالسكر ، يمكن الاحتفاظ بها زمنا طويلا ،أختلف في أصل التسمية ،فقيل لاتينية وقيل انجليزية وقيل فرنسية ،جاء ذلك في مجلة اللسان العربي وفي المنجد في اللغة.
بَسَّة	من حبال أشرعة السفينة الرئيسية ،يربط " بالفرمن" لتصعيد الشراع ،وهناك "بَسَة" تُفَر وبَسة صَدو،واللفظة من "بَوسَة" بالفارسية وهو حبل يربط به المَغزل عند الغزل ، جاء ذلك في المعجم الفارسي الكبير. أما صاحب معجم الألفاظ العامية في دولة الإمارات العربية المتحدة ،فردها إلى الفصيحة : إنبسَ: بمعنى انساب ،وبَسَ أرسل وفرق ، وأضاف : وفي العامية يسمى هذا الحبل " البَسَّة" لأنه وسيلة انسياب الشراع.



نوع جيد من الرز يزرع في مدينة "بَشاوَر" في الباكستان ، يفضله الكويتيون على غيره. والتسمية نسبة إلى مدينة بَشاوَر.	بَشاوَر
والجمع" بشوت" عباءة رجالية منها عدة أنواع وألوان صيفية وشتوية ، واللفظة فارسية من "بشت دار " بمعنى حام واق وكل ملبوس سميك، أو من "بشت رو" بمعنى القَفا أو اللبس على القفا ، هكذا في المعجم الذهبي فارسي عربي.	بِشْت
صندوق خشبي أنيق لحفظ الأشياء الثمينة ، يصنع في الهند من خشب الأبنوس " السيسم" يحتوي على جيوب وزوايا يستخدمها أصحاب المجوهرات وتجار اللؤلؤ، قيل أن اللفظة فارسية من " بنج تخته" أي الرفوف الخمسة وقيل تركية من " باشاتخته" بمعنى الطاولة الملوكية . وقيل من "بيش بالفارسية ومعناها ، أمام ، قدام ، تجاه و"بيش تخته" تعني التخته الأمامية ، كأنها تكون بين يدى من يليها ، هكذا في القواميس الفارسية. كما تطلق لفظة " بِشْتَخْتَه" قديماً على الحاكي "الفونوغراف".	بِشْتَخْتَه
النقش على الورق أو القماش ، والبَصمةُ:بصمة الإبهام التي تؤخذ للشخص للدلالة على شخصيته واللفظة من التركية "باصمق" بمعنى الدوس والطبع،وكذلك هي بالفارسية ، أقرها مجمع اللغة العربية.وفي القاموس المحيط ، البُصْمُ : ما بين طرف الخِنصرِ إلى طرف البِنصِرِ، ورجُلٌ أو ثوب ذو بُصمٍ : غليظ.	بَصْمَه



بُطَاقَة	ورقة تحمل بيانات خاصة "كَرْت" أصلها من اليونانية "بتاكيون" ومعناها الورقة أو الرسالة ، هكذا في قاموس محيط المحيط أقرها مجمع اللغة العربية . وسنة البطاقة نظام عُرف في الكويت خلال الحرب العالمية الثانية من عام 1941م حتى عام 1947م لتوزيع المواد الغذائية على الأهالي. قال أدي شير : أنها معربة عن "بتك" الفارسية ومعناها الرسالة، وهي مأخوذة من الآرامية.
بُطُل	بتفخيم الباء والطاء وضمهما ، القِنينَة الزجاجة ذات أحجام وأشكال مختلفة وهي انجليزية ، وكذلك هي في الهندية أيضاً.
بَغْلَة	نوع من السفن الكويتية القديمة ،كانت تستعمل للأسفار البعيدة ما بين الكويت والسواحل الهندية وشرقي إفريقيا. يرى بعض الباحثين أن تصميمها مقتبس من السفن البرتغالية القديمة.
بَغْمَة	من الألفاظ المتروكة ، كانت تطلق على القِلادة الذهبية التي تتزين بها النساء ، واللفظة من التركية "بَغْمَغ" القِلادة وهناك قول بأنها من "بُوغمق" التركية أيضاً وتعني : الخنق أو الشَد على الرقبة ، واصطلحوا على إطلاقها على العِقد ، هكذا في موسوعة حلب المقارنة.

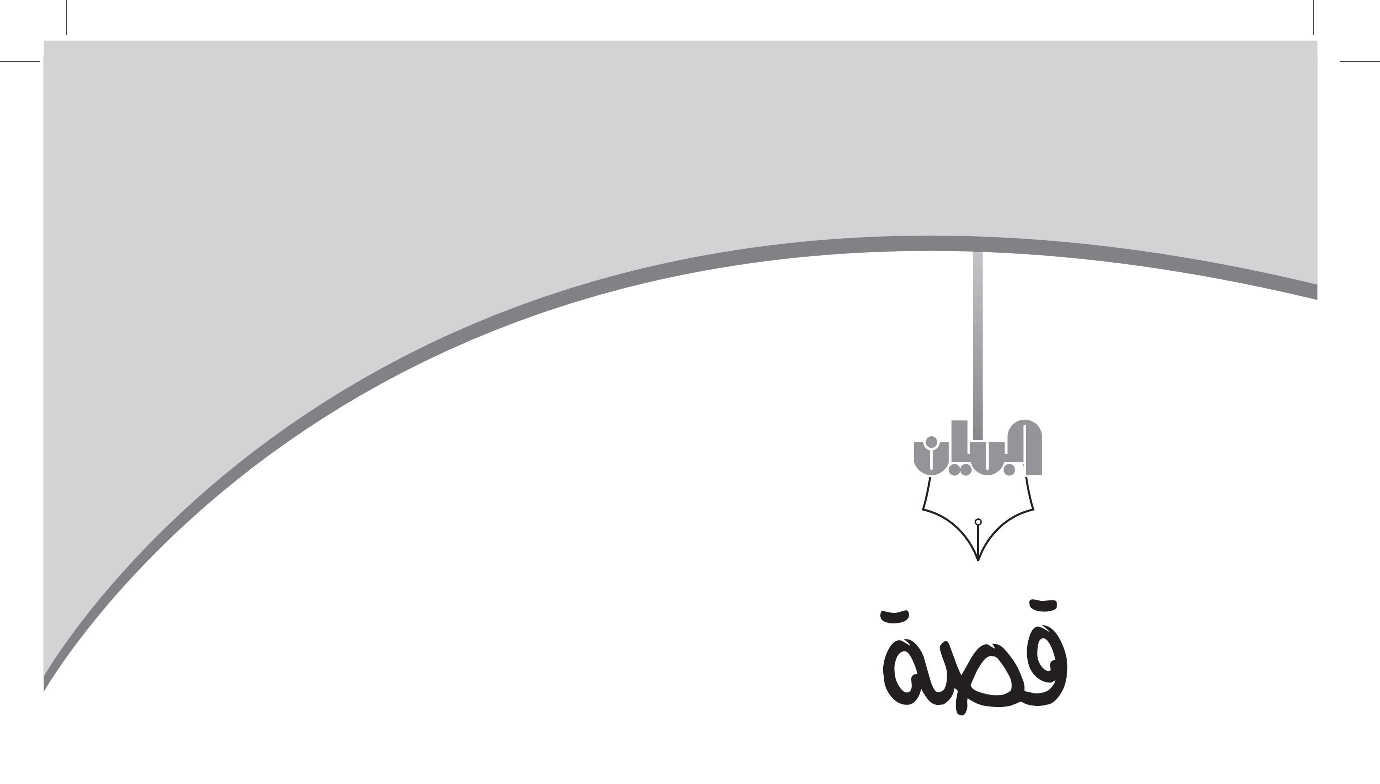


بَفُر	تسمية قديمة كانت تطلق على الثلج يقولون : بارد جنَه بَفُر يقول حمد السعيدان : أن أصلها من "بَرافو" في اللغة السواحلية ، أما صاحب كتاب "أصول اللغة البحرينية" فيرى أنها هندية.
بَقْلاوَة	نوع معروف من الحلوى ،يحشى بالجوز والفستق، وهي تركية "باقلوا"،هكذا في معجم المؤنثات السماعية.
بُكْلة	طريقة من طرائق تزيين الشعر قديماً ، بحيث تبدو خصلة مقدمة الرأس مرتفعة وبارزة شبه مُقببة ربما تكون من الإنجليزية BOUKLE أو أنها من التركية "بُوكلو" أي مبروم مطوي ، وقد كانت شائعة في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي. قال ذلك جلال الحنفي في معجمه. وأقول أنا : والحقيقة أن " البُكلةُ" فصحى معناها الزي والهيئة ، جاء ذلك في قاموس رد العامي إلى الفصيح،وفي المعجم الوسيط مادة بُكل.
بَكن	البَكنُ : في اصطلاحات ميكانيكي السيارات قديماً: عُطب كبير يصيب ماكنة المركبة ، وهي انجليزية.
بلاتين	معدن أبيض أثمن من الذهب ، واللفظة لاتينية عامة ، والبلاتين أيضاً من أدوات ماكنة السيارة ، وهي هنا فرنسية عن الإسبانية ، قال هذا :صاحب موسوعة حلب المقارنة.



بَقَارَة	نـوع من السفن الشراعية القديمة، تتخذ للأسفار البعيدة ، واللفظة سواحلية "بَكَارو" نسبة إلى قبيلة "بَكَارو" السودانية على ساحل البحر الأحمر ، هكذا في الموسوعة الكويتية المختصرة لحمد السعيدان.
بُكْس	لفظة حديثة ،معناها : الضربة بقبضة اليد،والبكسُ أيضـاً: مـن أنـواع السـيـارات الـصـالـون حجمها دون الباص تتسع لستة أشخاص ، قل استعمالها واللفظة انجليزية.
بُكْشَة	البُكْشةُ: صرة الملابس ، من "بقجة" التركية ، وهي كما يقال : من أصل فرنسي BAGGE . والأصل الفرنسي هذا يقال أيضاً مأخوذ من اللفظة العربية "بهجة". والبُكْشةُ في لهجة أهالي جزيرة فيلكا تِطلق على المزرعة التي تضم أشجار النخيل والسدروالأَثل،واللفظة هنا من الفارسية "باغجة" أي بستانٍ.

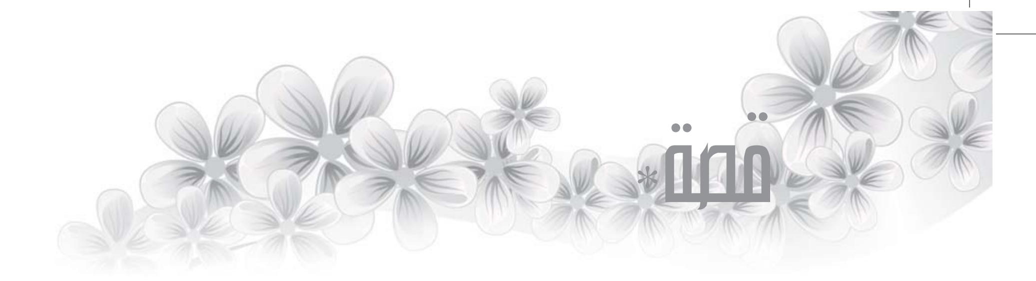




قصة

على قارعة الحلم ____________ منى الشافعي

ارتعاشات ________________ محمد عطية محمود



على قارعة الحلم

بقلم: منى الشافعي *

أخذت الكيمياء تعصف بداخلهما، لتحرك المياه الراكدة التي خلفها ماضيها المر.. التقته صدفة على قارعة الرصيف.. وبلحظة مجنونة وبغفلة منها انجذبت لوسامته الطاغية وابتسامته الرائقة، وقبل أن يمد يده مصافحاً جمالها ورقتها وأنوثتها الفائرة، اعترتها رعشة غريبة استقرت في قاع قلبها الذي كان مغلقاً موصداً بالفولاذ لسنوات عجاف.. يبدو من ابتسامته أنه لطيف وظريف لا يشبه أحداً غيره.. رجولته الشامخة لها مذاق غير المذاق.. جميلة كانت هي، بشعرها الأشقر الطويل المنثور خلف ظهرها، وعينيها الزرقاوين المكحلتين بآلامها، المشعتين بمعاناتها.. لأول مرة ومنذ زمن بعيد، انتثرت البسمة على جسدها الأنثوي لتمد له يداً مرتعشة، أتعبتها السنين.. انحنى عليها قبّلها.. ردد:

- أهلاً سيدتي.. سيدة الجمال والأناقة.

هزتها هذه العبارة، قلبت كيانها، رطبت يباسها، ترى منذ متى لم تسمع هذا الإطراء الذي أنعش أنوثتها الذابلة، منذ متى لم يرتجف قلبها الذي لا يزال طرياً، منذ متى توقف نبض الحب في داخلها؟

كان الليل يودع منتصفه.. الشارع الممتد يخلو من المارة إلاَّ فيما ندر، أما الرصيف العتيق فقد كان مزيناً بالبلاط الإسمنتي المثلوم جوانبه، دعاها للجلوس، افترشت برودة الرصيف بقربه بدأ حديثه الشيق/ المرح، حتى

* كاتبة من الكويت.



اهتز الرصيف من علو ضحكاتهما، كما أيقظت كل خلايا ذلك الجسد المسجون في قفص الحياء، والمقبور في ظلمات العادات والتقاليد.

حين بدأ الفجر يعلن عن حضوره البهي في حضرة جلوسهما كانت الشمس تخرج من خدرها الليلي لتشرق بنورها الذهبي فوق جسدها المرتاح بعفوية على بلاط الرصيف، لتفضح فرحها المرسوم بدقة على تقاطيع وجهها الجميل.. ازدادت رقعة ابتسامتها حين قال:

- صباح الياسمين وأبعد يا أحلى ياسمينة.

- صباح جميل معطر بأحاديثك العذبة.

وشيء من الحياء بدأ يتسرب إلى روحها لتنتشر حمرته على خديها تزيدهما روعة وجمالاً،.. وأشياء من اللوم.. ماذا حدث، وكيف حدث هذا، ولماذا.. لا تدري؟! لكنها تعرف جيداً أن هناك لحظة في الحياة تغافلنا لترسم شيئاً جديداً على جباهنا.



اللوحة بريشة الكاتبة

انتشى وهو يردد:

أشعر بجوع غريب.. أعرف مقهى قديماً في آخر الشارع .. أعشق عتقها وأحترم سنينها الطويلة.. تقدم أطباق الجدات، والأجمل أنها تستقبل زبائنها في أول الفجر.. هل..؟

قاطعته، حين نهضت

بخفة فراشة، نظرت إليه بكل الحب أمسكت يده والصمت يلفهما.

تحركت أقدامهما بهدوء، دبت الحياة في ذلك الشارع، دخلا من ذلك الباب المنقوش بعتق السنين.. جلسا على أول طاولة.. أكلت بشراهة وهي تستمع بشغف إلى تعليقاته المرحة، وأحاديثه الشيقة البعيدة والقريبة.. شربا أكثر من فنجان قهوة مستلذان بطعم الهيل ورائحة تلك الليلة المعطرة بغرابة ما هو آت.

صوت فيروز الملائكي ذلك الطقس الصباحي المقدس الذي يعشقه الجميع.. بدأ يحرك الأشجان، ويستثير العواطف.. تمنت أن ترقص على تلك الأنغام العذبة التي تذكّرها ببعض أحلى أيامها التي رحلت .. لكنها تمايلت وهي جالسة على كرسيها، وكتفها الأيمن ملتصقاً بكتفه الأيسر العريض، لم تشعر بتعب ولا بآلام ظهرها التي لازمتها منذ فترة ليست قصيرة، حتى أنها نسيت، أنها لم تنم البارحة ولم يغمض لها جفن، وكأن السعادة التي سكنتها، طردت النوم من عينيها.

حين خرجا من المقهى، كان الصباح يرتدي حلة أنواره الساطعة.. التفت إليها.. ثم:

- في الشارع الموازي، على شاطئ البحر هناك "جالري" يجمع لوحات أشهر فناني المدينة، تلك المدينة العريقة.. المكان قريب من هنا.. هل تودين؟

ابتسمت، أمسكت بيده اليسرى الممتدة نحوها، وتركت حقيبتها تتمرجح من فرح اللحظة من اليد الأخرى، سارا متشابكي اليدين بقوة عجيبة.. في الطريق، لم يتوقف عن سرد حكاياته الطريفة التي زرعت في نفسها شيئاً من الفرح والمرح.. أما هي، فلم تتوقف عن الضحك، ليظل جسدها الممتلئ الجميل يهتز مرتاحاً، متمرداً على سجنه اللعين.

عند خروجهما من "الجاليري" جذبها رمل الشاطئ الذهبي، وأمواج البحر الهادئة التي تغازل باستحياء أقدام الكبار قبل الصغار المستمتعين بذلك



الرذاذ المنعش الذي يداعب أجسادهم المشتاقة إلى البلل.

أمسكت بيدها اليمنى حذاءها وحقيبتها، أما الأخرى فرفعت بها طرف فستانها الحريري الأزرق، وبدأت بخفة تقترب من تلك الرمال الرطبة.. تبعها ولأول مرة منذ البارحة، ووضع يده حول خصرها.. ظلت ابتسامتها المشرقة تتصدر كل جزء من جسدها بفرحة ودهشة غريبتين، أما الصمت فكان ثالثهما، ثم جلسا يحدقان في ذلك البحر المترامي، حتى بدأت تباشير الظهر تؤذن بحلوله.. التفت إليها فجأة:

- هل نذهب لتناول وجبة خفيفة، الجوع يقرصني، يبدو أن شهيتي مفتوحة على غير العادة، أعرف مطعماً قديماً تديره عائلة أم وردة وبناتها وزوجها.. قريباً من هنا.

لم تنظر إليه.. انحنت على صفحة الماء الرائقة، فتحت حقيبة يدها، أخرجت قلم الحمرة الأحمر الفاقع، نظرت إلى الأسفل، رسمت شفتيها بمهارة، تناولت قلم كحلة بني اللون، مررته بين جفنيها بحرفنة.. ثم انتعلت حذاءها.. اعتدلت، وقفت، ابتسمت له، أمسكت بيده.. سارا في اتجاه الطريق.

* * *

المكان.. صغير، بسيط وحميمي، جميل بزينته الشرقية التراثية، يبدو أن طاولات الطعام القليلة المنتشرة هنا وهناك بعفوية، يزيد عمرها على نصف قرن.. إطلالته ساحرة، يطل على مجرى رافد صغير قد جف نصفه، يزيده رهبة.. دفء الماضي ينتشر بين شقوق جدرانه الآجرية العتيقة.. كان المطعم خالياً إلا منهما، فالوقت أول الظهر... كان صوت الأذان يشق السكون في ذلك الحي البسيط.

كانت تتمتع بشهية غير عادية، التهمت كل تلك الأطباق البيتية اللذيذة التي حملتها وردة وبناتها، لتصطف بخيلاء على المائدة أمامهما.. أما ابتسامتها فكانت تزداد تألقاً واتساعاً.. هو، كعادته منذ البارحة لم يتوقف عن النظر



إليها وإلى حركاتها ولفتاتها، ينقل عينيه بلهفة واضحة من وجهها إلى يدها اليمنى الممسكة بآخر خوخة شهية .. يضحك فرحاً، يصب لها كأس ماء بارد من القنينة.

أستأذنته كي تذهب إلى غرفة السيدات، كي تعدّل هندامها، وتجدد زينتها.. حين عادت كان ينتظرها على الباب.

أمسك بيدها، قال:

- هناك بستان رائع، في آخر الطريق العام.. ليس بعيداً من هنا.. هل تودين التجول بين خضرته والتمتع برائحة وروده الجورية وزهوره العطرة.. يا وردة.

- أومأت بنعم ... أكمل:

- البستان قريب جداً، بل ملاصق من بيت جدتي، التي ربتني طفلاً صغيراً ورعتني كبيراً.. هي الوحيدة الباقية من أسرتي حتى الأمس، أخي الكبير قتل خلال الحرب الأهلية الطويلة، أختي التي تصغرني بعامين توفيت في حادث إرهابي خلال الحرب.. أمي وأبي توفيا حين ولدت أختي في سرداب/ملجأ، كنا نختبئ به خوفاً من قنابل العدو.. حينها أخذتنا جدتي الحنون أنا وأختي الرضيعة لنعيش معها، أما أخي الذي يكبرني بعامين فقد تبنته عمتي التي هاجرت إلى فرنسا.. وحين عاد شاباً يافعاً إلى هنا، قُتل في أحد حروب الوطن.. أما أنا وأختي الصغيرة فقد استمتعنا في طفولتنا باللعب مع أقراننا في هذا البستان.. انظري إلى هذه الشجرة الكبيرة.. كنت دائماً أجلس تحت فيئها وأقرأ الكتب.. الكتب التي تتحدث عن الحروب كانت تستهويني، كذلك الكتب الرومانسية.. غريب مزاجي، أليس كذلك؟!

لم ترُد ، لم تضحك، بل نزلت دموعها بغزارة، أخرج منديله الأبيض النظيف، استدار نحوها، مسح خديها.. و السكوت يخيم عليهما للحظات.. ثم عاد ليتذكر مراهقته وشبابه وشقاوته، هذره وشطحاته.. أقرانه.. ولم ينسَ



المرحومة أخته.

قضيا وقتاً ممتعاً في التجول بين الخضرة والزهور وينابيع الماء ونوافيره الجميلة ذات الطابع التراثي القديم الجميل.. وحين أرخى الليل سدوله، وتلفع بعباءته السوداء، تزينت السماء بحلة زاهية من النجوم والأقمار.. كانا يسيران يداً بيد نحو رصيف البارحة.. وقبل أن يصلا إليه بخطوات قليلة، التفت إليها وبابتسامة متأرجحة.. ردد:

- انظري .. سيخ الشاورما.. حرك شهيتي برائحته الطيبة.. هل..؟

قبل أن يكمل باقي جملته، ضغطت براحة يدها على بطنها.. ابتسمت وظلت واقفة في مكانها وعيناها تبرقان على الشاورما.. حين عاد بعد قليل كان يحمل كيساً مليئاً بسندويتشات الشاورما اللذيذة، وبعض المقبلات الحارة التي تفضلها.. ومشروبات باردة.

الرصيف يخلو من المارة، كأنه يبتسم لقدومهما لتحتويهما برودته المنعشة.. جلسا على البلاط المثلوم كما البارحة لحظة اللقاء الأول والصدفة القدرية.. قدم لها الساندويتش، وجلس أمامها يتأملها وهي تستلذ بطعمه ورائحته.

بدأت عيناها الجميلتان تغرقان في النعاس.. دنا منها، اقترب أكثر.. أسندت رأسها المتعب على كتفه، احتضن خصرها.. أغمضت عينيها، نامت كطفلة أعياها البكاء.. حين صحت من نومتها أحست كأنها نامت على سرير إحدى أميرات قصص الأطفال الخيالية.. فركت عينيها براحة يديها، ابتسمت له.. نطق صمتها:

- آسفة.. ألم ت ن م ؟

مبتسماً.. يردد:

- إنه الفجر يا غاليتي.. لم أنم ولا لحظة، اكتفيت بالنظر إلى جمال وجهك متأملاً أنفاسك التي تعلو وتهبط برتابة عذبة.. وكنت أقرأ قدمك.

- تقصد كنت تقرأ كفي.. هل أنت عرّاف؟



- لا، أبداً.. كنت أقرأ قدمك.. فأنا يسموني عرّاف الأقدام.

ضحكت .. تساءلت بغنج الأنثى ودلال المرأة:

- وماذا يا عرّاف الأقدام.. قال لك قدمي؟!

بجدية واضحة يَرُدّ:

- أبصرت فوق هذا القدم الجميل عمراً طويلاً ممتداً.. لكنه يستند على الوحدة والغربة.. يبدو أنك لن تتخلصي من الوحدة وسترتبطين بالغربة طول عمرك المديد.

ظلت مبتسمة ولم تعلق... أكمل:

- أتدرين ياالغالية، أن الانخراط في السلك العسكري لمدة تزيد على ربع قرن.. علمتني مواصلة السهر لأيام وليالٍ دون الشعور بالتعب.. بصراحة لم أشعر بحاجتي إلى النوم ما دمت معك، لا أريد أن أفقد ولا حتى ثانية واحدة من مدة إجازتي القصيرة جداً التي طلبتها لأقوم بمراسم دفن جدتي (يرحمها الله).. حين التقيتك البارحة هنا على هذا الرصيف، كنت في الصباح أودع جدتي الحنون إلى مثواها الأخير بلباسي العسكري.

لم تقل شيئاً، كعادتها تأرجحت دموعها، وقبل أن يُخرج منديله الأبيض، استدارت فجأة نحوه، اقتربت، طبعت قبلة مرتجفة مبللة بالدموع على صفحة خده الأيسر.

ساد الصمت بينهما، تمدد، استطال، تعلقت نظراتهما برهبة شروق الشمس الرائع، وحمرتها الوردية التي بدأت تفتق عتمة الليل، رن هاتفه النقال:

- نعم وليد.. أدري انتهت هذا الصباح مدة إجازتي.. سأصل الحدود إن شاء الله بعد حوالي الساعتين، فالوقت مبكر.. أكيد الطرقات خالية من الازدحام المروري.. لا لا لن أتأخر.. سأكون هناك قبل أن يبدأ الاجتماع.. لا لا تخف.. مع السلامة.

يلتفت إليها، تختفي إشراقة ابتسامتها، دموعها لا تزال تغطي وجهها النضر، لأول مرة يحتضنها بقوة.. يقبّل جبينها.. ثم:



- غاليتي، الواجب الوطني يناديني..

يتنهد، تطفر دموعه.. يكمل:

- هل رأيت رجلاً يبكي يا غاليتي؟ ربما، لكن هل رأيت جندياً/ عسكرياً، يبكي خاض أكثر من معركة؟.. بالمناسبة متى موعد طائرتك إلى الشتات.. هل قلت في الثانية بعد ظهر اليوم؟

أومأت بنعم، من بين الشهقات والتنهدات والزفرات.

نهض، اعتدل في وقفته العسكرية، أخرج من جيب بنطاله "الكاكي" قطعة قماش مطوية، أخذ يلمّع بها تلك النجمات الذهبية التي تربعت بخيلاء على كتف قميصه العسكري، ليتحول إلى النياشين الملونة التي تغطي صدر القميص، المتدلية بكل فخر واعتزاز.

حين نهضت والتقطت حقيبة يدها، أمسك يدها الأخرى المرتجفة، قربها من فمه، قبلها أكثر من مرة.. ثم :

- سيدتي، اعذريني، الوقت يقطعني، الرحيل يحدد حركاتي.. سعيد بمعرفتك يا غاليتي.. سأكون أكثر سعادة لو عرفت..؟

- اسمي قمر.. وسعادتي بمعرفتك أبعد من القمر في سمائه.

- وأنا أقول.. أين اختفى القمر لليلتين في سماء مدينتي؟

عادت ابتسامتها، تتربع عرش جمالها، وقبل أن يترك/ يحرر يدها التي تلاقت مع يده لمصافحة الوداع.. قال مبتسماً:

- وداعاً يا أحلى قمر نوّر حياتي وسيبقى نوره في داخلي.. أن اللواء رامي وهبي.

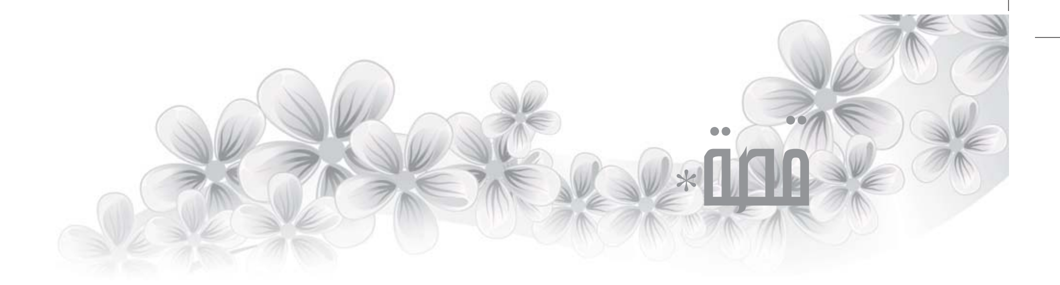
ظلت نظراتها التائهة الحزينة تلاحق خطواته العسكرية حتى ابتلعه الرصيف، استدارت، تطلعت إلى الطابق الثالث من مبنى الفندق الذي أمامها، نظرت إلى ساعتها، لم تتجاوز السادسة صباحاً، عادت تفترش الرصيف وعيناها تحدقان في اللاشيء.. داخلها يقول:



- "أعرف أن المسافة بيني وبينه بعيدة.. حتى أنني لم أحاول أن أحرك شبراً منها.. لكن قلبي ليس بيدي، فقد تمدد وتمدد واحتواه لحظة بعد أخرى حتى امتلأ به وفاض.. نعم كان حلماً رائعاً، يبدو أن حياتي تفاجئني ببعض الفصول الجميلة، ولكن هذا الفصل الطازج اللذيذ لم يستمر لأكثر من يومين بلياليهما الرصيفية.. يا إلهي لماذا تتخذ الحياة أحياناً بعض القرارات نيابة عنّا.. لماذا لا يكمل الحب دورته.. دائماً يرحل مبكراً ويتركنا نعاني.. آه.. أعتقد أن بعض العلاقات يقدر لها أن تنتهي، هكذا ببساطة حتى قبل أن تبدأ، ولكن آثارها ستظل محفورة في القلب لن تغادره أبداً.

حين أقلها التاكسي متجهاً إلى المطار، طلبت منه أن يتوقف قليلاً قرب الرصيف المقابل للفندق، نزلت من السيارة، بيدها الكاميرا، التقطت صورة لبلاط الرصيف المثلوم، ثم عادت لتجلس في مكانها.. فضول سائق التاكسي دفعه للسؤال:

- سيدتي ، آسف.. هل أنت صحافية، ستطالبين البلدية عندنا، أن تجدد الرصيف؟



ارتعاشات

بقلم: محمد عطية محمود *

انبسط ظله على الصمت الجاثم على قلوب ووجوه المعزّين، ووجل الجلوس المتحشم.. لحظة انطلاق الصوت المعدني الصادر عن غلق باب السيارة السوداء الفارهة من خلفه.

أقبل بعطره الباريسي الفواح، نظارته السوداء، وانحناءة لا تتسق مع هندامه المتألق..

امتدت خطواته الواسعة الوقورة، متئدة نحو مقدمة السرادق، بكتفين عريضين، ونظرات حادة محددة.. ترصد مقعداً فارغاً بمقدمته..

قبل أن تمتد يده لصف آخذي العزاء، أجال بصره بجوف السرادق.. يستطلع الوجوه التي عانقت دهشتها، واتجهت نحوه بعيونها المتأثرة بجلل الموقف.

انتفضوا واقفين بأزيائهم المتواضعة.. يتولاهم الشعور بالتهيب، والفخامة التي اقتحمتهم مع اقتحام ظله..

عاد ظهره لينتصب.. يبدو في مواجهة الصفوف عملاقاً يلوّح بيديه ناثراً تحياته على رؤوس القاعدين، ومنها إلى الأركان البعيدة على مدى بصره.

انتثر عطره في محيطه.. أفسح له أحد الجلوس مكانه ليجلس بدلاً منه، في حين تحركت أيدي النادل يميناً ويساراً، لكنه اقتعد المقعد الخالي . الذي أومأ إليه . بطرف مقعدته.. يغزو القلق تضاريس وجهه..

في مواجهة صف المعزين الذين ظلوا واقفين..أسند ساعده على فخذه الأيسر، رانياً نحو مقدمة السرادق.. تتراوح التفاتاته بينه وبين الخارج.. تتأرجح بين أنامل يسراه سلسلة مفاتيحه الذهبية.. تعدل يمناه انتفاخ كوفيته الحريرية المعقودة حول رقبته، وتتحسسها بين اللحظة والأخرى..

تآلفت هبات الصقيع، مع هواء اشتد ليهتز له جانب السرادق.. ينبعج

---

* قاص من مصر

للداخل.. يضغط على ظهور المقاعد فتتحرك بالظهور المنكمشة بها.. تنحني للأمام.. تغزوها البرودة.. تتسحب بين الأقدام؛ فتعود الظهور للالتصاق بظهور المقاعد إلى خيامية السرادق.

تململ في جلسته.. انتقل قلق ملامحه إلى ركبته التي توترت مع استمرار تأرجح السلسلة.. زحفت البرودة لتخترق جوربيه القطنيين اللذين لاحا بنقوشهما الزاهية.. تقلقلت عجيزته على المقعد.. تزحزحت لتشغل جزءاً أكبر منه.

حين علا صوت المقرئ بالآيات، لاحت منه نظرة نحو آخذي العزاء الذين ما زالوا متسمرين يعبث الهواء بأبدانهم المرتعشة، ثم اتجه ببصره في جوف السرادق، نحو وجه المقرئ الذي لاح عريضاً ممتلئاً، على البعد، فباغتته حركة النادل وهو ينحني؛ ليضع أمامه فنجاناً من القهوة.. أشاح بيده رافضاً، ثم عاد ليرفعها على رأسه ممتناً بنظرة شبه عابسة.

تقلقل في مكانه مع ازدياد شعوره بالصقيع، ليزداد التصاقاً بمقعده، ويلامس ظهره يروم التماس الدفء منه، واتجهت يمينه لتبحث في جيب سترته الداخلية، ثم ارتدت فجأة.

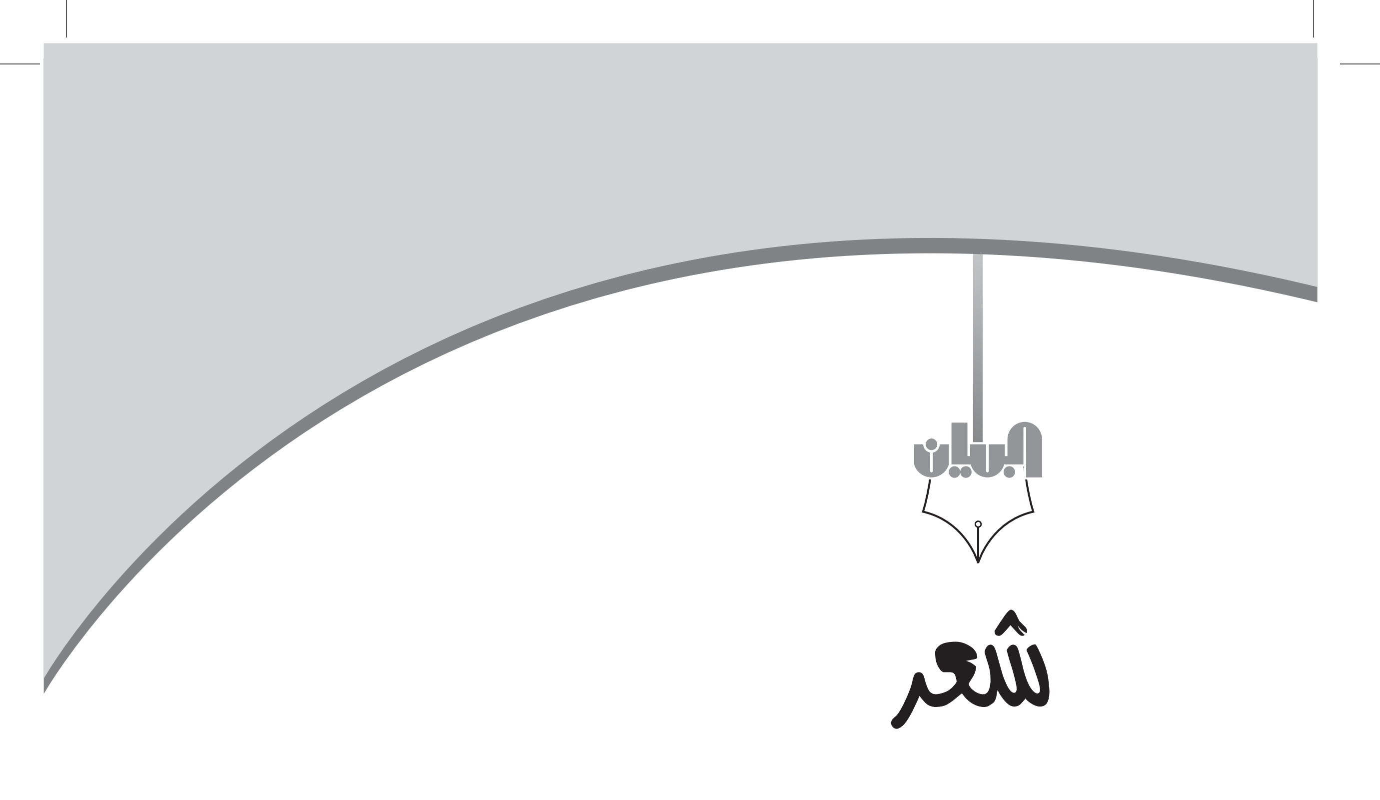
مع توافد الوجوه من الخارج، ظلت نظراته تتطلع إليهم، معانقاً دهشة نظراتهم المفاجئة بوجوده.. تفاضل بين هيئته وصوره الملصقة على حوائط الميدان، والشوارع المحيطة بشارع السرادق، الضيق؛ فيعاود التأمين على كوفيته الحريرية، مع أرجحة ميداليته الذهبية..

انزاح بمقعدته لتلامس حافة المقعد، وليبدو وجهه جلياً للوافدين...

بدأت قطرات المطر التي تجمَّعت أعلى خيامية السرادق تنفذ حثيثاً.. تداعب الرؤوس.. تنتثر أمامه؛ فيجفل لها.. يحاول الابتعاد.. ينزع نظارته خوفاً من قطرات الماء المتزايدة.

لكن هبة هواء قوية تضرب جوانب السرادق، تضغط على خياميته؛ فتتمايل المقاعد وتترنَّح، تنتزع مقعده من ثباته على الأرض، فيميل به للأمام.. يرتد إلى اليسار، ثم اليمين.. ثم يستقر، ليثبت في مكانه؛ يستقر بدنه مرة أخرى على المقعد.. تناوشه ارتعاشات الأضواء المدلاة عبر مساحة السقف الممتدة.. تتداخل.. يحدث تداخلها في عينيه اهتزازاً، حتى تستقر؛ ليعاود المراوحة بين الالتصاق بالمقعد والتقلقل على حافته.





شعر



زهرةُ اللَّوْز إلى (رَبّة اليَنبوع)

شعر: فاضل السفّان *

يا زهرةَ اللَّوْزِ ..كلُّ اللَّوْزِ أعشَقُه

من أجلِ عَيْنَيكِ إنِّي فيكِ مَفتونُ

لا تمنعي زخَّةً في الصَّيْفِ تمطرُني

كيلا يشاعَ بأنَّ الوصلَ ممنونُ

أهواكِ ما غرَّدتْ في الأيكِ صادحةٌ

أو هبَّ من وطأةِ النِّسْيان محزونُ

و فيكِ أسفَحُ عِطْرَ الشَّوْقِ أجمعَه

وسرُّه في شَغافِ القلبِ مَكنونُ

فأنتِ سَوْسَنتي الأحلى و مُلْهمَتي

وأنتِ وعدٌ على الأهدابِ مرقونُ

حالي وحالُكِ ميزانُ الهوى بهما

مذُ عانقَ الشوقَ مذمومٌ و مَزيونُ

لو مثَّلوا بعضَ ما نلقاهُ من شَجَنٍ

ما دقَّ بابَ الهوى" ليلى ومجنونُ "

أدعوكِ يا حُلوتي أنْ تقرئي لُغَتي

---

* شاعر من سوريا



فربما ضمَّ فائي عِنْدَكِ السّينُ

فالحبُّ همستُه طيبٌ وغاليةٌ

تُروى وآفتُه ما كنَّ مَغْبونُ

حَسْبي رضاكِ إذا غنَّيْتُ قافِيَتي

وخافقي في سَنا كفَّيكِ مرهونُ

×××

إليكِ شِعري و لن تَعْرى مواسمُهُ

مادامَ يصدحُ ملْءَ الفَجرِ حَسّونُ

أريدُ طيْفَكِ إنْ أطرَيْتُ غانيةً

وبعدَ شطَّيْكِ لا (بَعْدٌ) ولا (دونُ)

سألتُ ربّي إذا حانتْ منيَّتُنا

ألا يخيِّمَ في أرباضنا الهونُ

فناكرُ الحقِّ مأخوذٌ بِفِعْلَتِه

وخائنُ العهدِ في الدَّارَيْنِ ملعونُ



..وعدنا للرحاب..تُقى

شعر: يس الفيل *

يا ساتر العيب " يستجديك من وثقا

موج الذنوب طغى.. والسابح اختنقا

العمر أوشك.. لا يدري.. أتقبله؟

إنّ المؤمل.. في إيمانه صدقا

هيأته أنت للتقوى.. فهام بها

وفي طريق الهدى مازال منطلقا

إن الخطايا التي شابت مفارقها

منذ اهتدى بك.. لم يعرف لها طرقا

عن كل ما كان .. تاب الآن .. وانهمرت

دنيـاه تبـكي زمـاناً مّر منسحقا

حتى وإن عاد نحو الباب .. يطرقه

مستعذباً أنه يهفو لمن طرقا

فإنما هو مشدود بفطرته .

إلى سنىً فيك.. يجلو كل ما انغلقا

---

* شاعر من مصر.



يا رب.. أنت قطعت العهد.. معذرة

وقلت عودوا.. فعدنا للرحاب تُقى

حتى ونحن شجيرات.. تذوب هوىً

إليك تهفو.. ولو لم تكتمل ورقا

أنت ارتضيت لنا الإيمان.. يحفظنا

إذا اندفعنا على درب الهوى نزقا

فهل تراك.. إذا جئناك .. تمنحنا

ما نشتهي ؟ أم تُرى تلقى بنا مزقا

حبل الرجاء لساح العفو يجذبنا

والعفو عندك.. عمن أذنبوا ..

سبقاً.

يا ساتر العيب تبنا.. وارتضيت لنا

هذا المتاب طريقاً.. يزدهي ألقا

فاستر من استرجعوا أشواقهم زمناً

إلى سماء سقتهم ماءها غدقا



عمر أبريشة كما أعرفه : الصورة في شِعره

بقلم: يعقوب عبدالعزيز الرشيد *

لقد عرفنا من اتجاه الأستاذ عمر أبوريشة أثناء حياته الدراسية بأن اتجاهه كان اتجاها علمياً . ولنقف بعض الوقت عند هذه الكلمة ، ونقول هل إن اتجاهه هذا قد اثر على شعره ؟ وهل أن في شعره العلم والخيال ، خيال الشاعر مدعماً بالنظرات العلمية؟ هذا ما أريد أن أتحدث عنه ، في الصورة في شعره.

إننا كمجموعة بشرية ندب على هذه الأرض نسعى ونختلف في أوديتها وشعابها ، قد هيأتنا الحياة لأداء رسالته فهناك العالم والعامل والصحفي والطبيب والكاتب والمهندس والتاجر والفلاح ، وغيرهم من أبناء هذه الأرض ، كلهم يحسون ويتأملون ويتألمون ، وكل هيأته له الطبيعة من حساسية في التلمس ورهافة في الحس والشعور ، أو تبلد في الفكر وغلاظة في القلب ،فلو وضعت أناسا مختلفين كل الاختلاف في مكان واحد وجعلتهم يشاهدون حادثة واحدة ولنحدد قولنا في مشاهدة الجمال ، الجمال بصورة العديدة ، كجمال الطبيعة ، من جبال شاهقة وسهول فسيحة ، وأشجار سامقة وارفة وأودية عميقة ، وبلابل تغر على الأفنان ، وخرير مياه على صخور الوادي الجميل ، وغزال شاردة لعوب جميلة القد ممشوقة القوام يكمن في عينيها السحر وفي أهدابها سهام الحب الطائية وفي احداقها ظمأ للحب ، وفي اعطافها النشوة السادرة والفتنة السبوح.

نرى بعد ذلك انه لو أراد أن يصف كل منهم هذا المنظر ما يبعثه في نفسه

* كاتب من الكويت.



، لنظر إليه كل بمنظاره الخاص فنجد لهذا المنظر صوراً مختلفة ، منهم من أخذ يصفه وقد كانت نفسه متعبة ، مثقل التفكير قد هده الألم وأمضه الإعياء فجاءت تلك الصورة بشعة تعكس نفس صاحبها عليها فتجدها مهلهلة ممزقة.

وأما الثاني الذي يريد أن يغالب في نفسه الألم فقد تجد في زوايا تلك الصورة بعض ما أوحته تلك اللوحة الرائعة، فيها الجمال وفيها الألم يصطرعان.

وأما الثالث فقد نظر إليها بعين تختلف كل الاختلاف عن عيني صاحبيه فتجده قد صور تلك الصورة وأضفى عليها من خياله المجنح ما قد يعجز غيره عن رؤيته في تلك الصورة الرائعة وهنا يكون الإبداع في التصوير بحيث لا تملك نفسك إلا أن تقف مُكبراً تلك الروح الخلاقة وتلك النفسية المجنحة التي هي عمر أبو ريشة.

إننا قد نرى هذه الصور الرائعة الخلابة ونحاول أن نطلق لخيالنا العنان في التصوير ، إلا إننا نرجع بخيالنا أعجز من أن نصل إلى خياله الواسع الرحيب فنحاول أن نجتر بعض ما قيل في الطبيعة ولكن خياله يعود وقد أعطى للطبيعة معنى آخر غير ما عرفناه نحن ، ولنأت بمثل على ذلك قصيدته " ايمان " :

فراشة قالت لاخت لها

ما أبهج الكون وما أسنى

لكنني يا أخت في حيرة

من أمره سرعان ما يفنى

رفيقة العمر لنا يومنا

فلجن من بعماه ما يجنى

لا تسألي عن غدنا ربما

أيقظت من أشباحه الوسنى

في هذه القصيدة القصيرة صور لنا الأستاذ عمر أبو ريشة جمال الطبيعة ومدى التفاؤل عند الفراشة التي ترى أن الوجود وهذا الجمال الذي تعشقه زائلان وهي باقية لذلك فلتأخذ ما تستطيع من هذه النعمة الموفورة .

إنه لم يقل مباشرة أن عمر الفراشة قصير وقصير جداً ، ولكنه أراد أن يكون أبعد من أن يدانيه آخر في تصوير هذا الجمال الحق في الطبيعة البكر بالنسبة للفراشة الحانية الحادبة على الزهر والخضرة المائجة لتجني من يومها

وتنسى غدها ، والصورة هنا في هذه القصيدة هي تفاؤل الفراشة بالرغم من حياتها القصيرة لإيمانها الراسخ بأنها باقية وهذا الجمال الذي تتمتع به عرضة للزوال ، فضرب في هذين البيتين منتهى التفاؤل في هذه الحياة.

وتتمة هذه الصورة الجميلة هو تفاؤل الفراشة الثانية عندما قالت لها :

رفيقة العمر لنا يومنا

فلنجن من نعماه ما يجنى

لا تسألي عن غدنا ربما

أيقظت من أشباحه الوسنى

والأستاذ عمر قد عبر في هذه القصيدة عن صدق نظرته التفاؤلية للحياة ، والفراشة جميلة ولكنها ضعيفة تحيط بها المخاطر من كلٍ جنب لهذا لم يكن الشاعر قاسياً عليها ، بل أطلق لها العنان للتعرف على هذا الكون الذي عجزت عن أن تعرف بعضها منه ، وهنا أسبغ عليها شاعرنا من خياله فكانت هذه الصورة الرائعة.

وهناك العديد من قصائده فيها من الصور الرائعة الشئ الكثير ، ولعلني هنا أسوق هذه الحادثة مدللاً على صدق تعبيره وجمال الصورة في شعره.

التقى شاعرنا عمر أبو ريشة منذ زمن بعيد بفتاة جميلة جذابة استهواه جمالها وحديثها ، فكانت الصداقة وكان انطلاق الخيال المجنح فقال ما قال فيها من قصائد ، وشاء القدر أن يراها مرة ثانية بعد خمسة عشر عاماً وإذا تلك الصورة الرائعة وذلك الجمال الفتان قد هدَّه الألم وأمضه العياء فطوح بذبالة شبابها فاقتعدت الفراش . وثمة ساور شاعرنا الكبير الخوف ، وتسرب الألم إلى نفسه ، وغادرها وهو يدمدم لما أصابه من ذهول فأخذ يسأل نفسه ، أحقا هذا الشبح الذي رأيته الآن هو نفس ذلك الجمال الرائع ؟ أحقا هذه المومياء هي التي استهواني جمالها فجنح خيالي يوماً ما ؟ لا ، لا ، لا . وهنا وعندما رجع إلى البيت وجد تمثال فينوس مائلاً أمامه . والشاعر عمر يحب جمع التحف الثمينة . فأخذ يقلب تمثال فينوس فتضاربت في خياله صورتان صورة الجمال الفاني في الجسد وصورة الجمال الخالد في الحجز فقال :

حسناء هذي دمية منحوتة من مرمر

طلعت على الدنيا طلوع الساخر المستهتر
ومشت إلى حرم الخلود على رقاب الأعصر
عريانة ، سكر الخيال بعريها المتكبر
أبداً ممتعة بينبوع الصبا المتفجر
نرنو إليها في وجوم الحالم المستفسر
والطرف بين منقل في سحرها ومسمر
وشّى بها إبداع ناحتها الجمال العبقري
ومضى وبنت رؤاه لم تكبر ولم تتغير
حسناء ما أقسى فجاءات الزمان الأزور
أخشى تموت رؤاي أن تتغيري فتحجري

هنا في هذه القصيدة بعض الابيات كديباجة ومدخل واستعداد لما يريد أن يقوله الشاعر والبيت الأخير قد بلغ بروعته مرتبة عالية حينما قال :

أخشى تموت رؤاي أن تتغيري فتحجري

ومعنى هذا أنه يخشى أن رؤاه وأحلامه تموت إذا ما رأى حبيبته التي طالما جنحت فيه الحرف الحنون وأضرمت نار الشوق في قلبه ، يراها وهي تقاسي الألم وقد فارقها الشباب ونأى عنها الجمال وأطاحت بذبالتها ريح المرض العاتية فبدلت إلى شبح من الأشباح ، لهذا قد تضاربت . كما قلت . في خياله صورتان ، صورة الجمال الفاني في الجسد وصورة الجمال الخالد في الحجر . وهنا وفي التمثال أراد أن يتلمس الجمال في تقاسيمه فيتذكر حبيبته ، وقد كانت مبعث وحيه وإلهامه تخطر في تيه ودلال لهذا فضل أن يرى حبيبته من الحجر منحوته ، لا أن يراها وبقايا الحياة تدب في شرايينها ، لذلك فضل أن يبدل تلك الصورة التي جعل لها إطاراً ذهبياً في قله ، فينزعها ليرى تلك المأساة الكبرى ، ومن هنا برزت هذه الصورة في قصيدته رائعة حقاً ، إذ لم يسبقه شاعر لخلق مثل هذه الصورة .

والصورة هنا هو البيت الأخير من القصيدة ، وهو :

أخشى تموت رؤاي أن تتغيري فتحجري

إن عمر ابو ريشة لا تهمه الديباجة ولا الألفاظ ولا الكلمات المجنحة بقدر ما تهمه الصورة والمعنى في شعره .

وأما ما قلته في بداية هذا الحديث عن تأثير العلم في شعره فأود أن أورد هذه القصيدة ليطلع عليها القارئ الكريم وهي بعنوان " طهر" :

ألفيتها ساهمة شاردة تأملا

طيفُ على أهدابها كسرِّها تنقلا

شق وشاح فجرها خميلة وجدولا

وماج فيها رعشة حرى وشوقا منزلا

ناديتها فالتفتت نهدا وشعرا مرسلا

واللحظ في ذهوله مغروق تململا

طوقتها يا للشذى مطوقا مقبلا

فما انثنت حائرة ولا رنت تدللا

كأنها في طهرها اطهر من أن تخجلا

لقد درج الشعراء والأدباء والكتاب على وصف حمرة الخدود عندما تلتقي العيون بالخفر والحياء والخجل ولكن عمر أبو ريشة لم يُسلِّم بهذه النظرية ، بل عزاها إلى تفاعل عدة عوامل في الجسم منها الرغبة والخوف ، والممانعة والاستسلام ، كل هذه العوامل أدت إلى ازدياد في ضربات القلب واضطراب في الدورة الدموية فقذف القلب بكثير من الدم إلى الوجه ، فكان تورد الوجنتين ، ولم يشر في قصيدته عن تضرج وجنتيها خفرا وحياء ، وإنما قال :

فما انثنت حائرة ولا رنت تدللا

كأنها في طهرها أطهر من أن تخجلا

هنا يتبين لنا ان شاعرنا الكبير له في هذا الميدان جولات وصولات لا يتسع المقام لذكرها جميعها لذلك أكتفى في هذه الحلقة بهذا القدر وإلى حلقات أخرى نبرز فيها نواح أخرى من حياة شاعرنا الكبير عمر أبو ريشة

خواطر وذكريات عن كتاب في بلاد اللؤلؤ

تونس: فاضل خلف

منذ خمس وعشرين سنة كان من بين رجال التعليم في الكويت شاب عربي من سوريا ، استقدمته المعارف ليكون مديراً للمدرسة الشرقية ولكنه وهو المؤمن برسالته في الحياة كل الإيمان ، أبى أن يكون مجاله منحصراً في الشؤون الإدارية فقط ، لذلك فقد قرر أن يكون مدرساً في الوقت نفسه ، ذلكم هو الأستاذ فيصل العظمة×.

وقد كنت أحد طلابه ومن الذين ساروا على منهاجه القويم في هذه الحياة .

إن الآثار الطيبة التي خلفها لنا الأستاذ فيصل العظمة كثيرة وقيمة يذكرها طلابه المخلصون اليوم من بينهم الوزير والطبيب والمهندس والمحافظ وغيرهم من كبار الموظفين في الدولة . ولم يكن الأستاذ فيصل العظمة يدرس المناهج المقررة فحسب ، بل كان يغرس في طلابه الرجولة والعزة والكرامة ويلقي عليهم دروساً في القومية العربية ، ومن يتصفح كتابه القيم " في بلاد اللؤلؤ" يجد هذه الحقيقة ناصعة تشع بين سطور الكتاب ، فهو يقول في المقدمة :

((قررت السفر إلى الكويت لأنه واجب قومي مفروض علي وعلى كل عربي، ولم تجد كل المحاولات التي أثارها أهلي وأصدقائي لتثنيني عن عزمي وقلت : أنا جندي في جيش العروبة وعلي أن أقوم بواجبي نحو الفكرة العربية وبقسطي من الجهاد الذي لا ينحصر في إطلاق النار فقط وإنما في التعليم والدعاية أيضاً . الكويت بحاجة إلى من ينظم

الأستاذ فيصل العظمة مدرس من سوريا عمل في الكويت خلال الأربعينات من القرن الماضي.

أمور التعليم فيها ، فعلي أن ألبي ، وأنا إذ انتقل من دمشق إلى الكويت فإنما أنتقل من بلدي إلى بلدي .. ومن بين أهلي وأصدقائي إلى أهل وأصدقاء جدد، لهذا سافرت إلى الكويت لخدمة الكفرة العربية)).

وقد كانت البلاد منذ ربع قرن غيرها في هذه الأيام . وقد عاش الأستاذ فيصل العظمة في الكويت عيشة متواضعة تختلف كل الاختلاف عن العيشة التي نعيشها اليوم ولكنه تحملها بكل إخلاص في سبيل العقيدة والمبدأ . ولم يقتصر الأستاذ فيصل العظمة على إنشاء جيل قومي في فكره فحسب بل ركز اهتمامه على إنشاء جيل قومي في جسمه كذلك فقد شجع الرياضة بكل ما يستطيع من قوة وعزم وكان يفرض علينا حصة إضافية تبدأ قبل شروق الشمس نخرج فيها إلى الأراضي الخالية للتريض. وأذكر أن أحد زملائنا انهار من شدة الإعياء فحمله الأستاذ فيصل على كتفه حتى وصلنا إلى المدرسة . وقد شجع الأستاذ فيصل العظمة طلابه على المطالعة الحرة ، وأنشأ لهذا الأمر مكتبة صغيرة في المدرسة فيها كتب قيمة . وفتح أبواب المدرسة ليلا لكل طالب يحب المزيد من القراءة والإطلاع وكان يحضر بنفسه في كل ليلة أي انه كان يتردد على المدرسة ثلاث مرات في اليوم مشياً على الأقدام وكان منزله يبعد كيلومترين عن المدرسة ، ومثلما شجع على المطالعة والأدب فقد شجع على الخطابة أيضا والارتجال بخاصة، وكان يتمنى للكويت مستقبلاً باهراً ومن ذلك قوله في كتابه المذكور.

((فالكويت اليوم ليست بحاجة إلى تجار بقدر ما هي بحاجة إلى مثقفين ورجال اختصاص وأنا ضامن أن الكويت إذا وسعت خطواتها في هذه النهضة الطيبة فسوف لا يأتي زمن طويل حتى تكون لؤلؤة الجزيرة العربية وعروس الخليج بدون منازع وأنا أحب أن أرى الكويت ترسل بعثات من عندها للحصة والتعليم إلى نجد وقطر والبحرين وعمان)). وقد تحققت أماني الأستاذ فيصل العظمة أو بعضها وأخذت الكويت ترسل إلى شقيقاتها في الخليج العربي بعثات صحية وتعليمية وفنية .

وأروع آثار الأستاذ فيصل العظمة التي تركها في الكويت وفي الوطن

العربي كتابه " في بلاد اللؤلؤ" ، هذا الكتاب الذي صور فيه الكويت تصويراً صادقاً بأمانة وإخلاص وأعطى العرب في شتى ديارهم ومنذ ربع قرن أطيب فكرة عن الكويت ، ففي الصفحات المائة والخمسين فصل الأستاذ فيصل العظمة الكلام فيها عن الحركة التعليمية والأدبية والعمرانية والصحية والاقتصادية وعن الغوص واللؤلؤ . ويقول في تسمية الكتاب سميته " في بلاد اللؤلؤ" أولا على سبيل الحقيقة لان الكويت هي بلاد اللؤلؤ وثانياً على سبيل المجاز لأن الكويت فيها لآلئ وهم أميرها وشبابها ورجالها وأخلاقها فما أجمل القطر الذي جمع هاتيك اللآليء . وقد ختم الأستاذ فيصل العظمة كتابه بهذه الكلمات الصادقة:

" وليكن هذا الكتاب عنوان ولائي لأمير الكويت ورمز حبي لشعب الكويت وإشارة لخدماتي للجيل الصاعد في الكويت وذكرى زيارتي للبلد الطيب الكويت. وعربون الصداقة والأخوة بين سوريا والكويت " . ونحن طلابه هنا في الكويت مازلنا باقين على العهد نسير حسب ما رسمه لنا من منهاجه القيم ، في هذه الحياة وما زلنا نذكر أيامنا الماضية معه تلك الأيام الجميلة التي لم يزدها تقادم العهد إلا حبا على حب ووفاء على وفاء .

وبعد، فلنا في ختام المقال رجاء نتقدم به إلى الأستاذ فيصل العظمة مؤلف كتاب " في بلاد اللؤلؤ" وهو إعادة طبع الكتاب. وقد جدت في الكويت أموراً كثيرة تستحثه على تحقيق هذا الرجاء فالكويت التي كانت قبل ربع قرن تعيش على اللؤلؤ تدفقت فيها البركات بتدفق الذهب تحت ثراها المبارك والكويت التي كان عدد مدارسها لا يتجاوز الست وطلابها لا يتجاوزون الألفين أصبحت تفخر بمدارسها التي تجاوزت العشرات وطلابها الذين يعدون بالألوف والكويت التي كانت على عهده بسيطة في مبادئها أضحت اليوم تباري الدول الراقية بمبانيها الفاخرة وهندستها الجميلة . والكويت التي كانت صحتها تضم طبيباً واحداً هو الدكتور يحيى الحديدي ،ومستوصفاً واحداً ، هو المستوصف الذي كنا نسميه " المستوصف السوري " أصبحت الآن تضم مئات الأطباء وعشرات

المستوصفات والمستشفيات الراقية.

والكويت التي نظم فيها الأستاذ فيصل العظمة الأناشيد الحماسية القومية أصبحت تقوي وشائج القربى بينها وبين شقيقاتها العربيات وتسعى بكل طاقاتها الجبارة لتدعيم وحدة الصف والتقارب العربي حتى جاء عهد الاستقلال. فأصبحت تحث الخطى نحو غد أفضل لها ولشقيقاتها الدول العربية. وصارت أيام الكويت كلها أعيادا بهيجة باركها العرب في كل مكان. فهذا التطور السريع الذي شمل الكويت في شتى مرافقها نرجو أن يكون له النصيب الأوفر في الطبعة الثانية من كتاب " في بلاد اللؤلؤ " للأستاذ فيصل العظمة.